



CINEMA E MEMÓRIA

Carlos André Carvalho,
Chico Lacerda
Rodrigo Almeida
[organizadores]

CINEMA E MEMÓRIA

1ª Edição



Carlos André Carvalho
Chico Lacerda
Rodrigo Almeida
(orgs.)

CINEMA E MEMÓRIA

1ª Edição

André Antônio Barbosa
Isabel Marinho
Marcelo Costa
Nina Velasco e Cruz
Sabrina Tenório Luna
(autores)

Recife - 2013

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS. Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, especialmente por sistemas gráficos, microfílmicos, fotográficos, reprográficos, fonográficos e videográficos. Vedada a memorização e/ou a recuperação total ou parcial em qualquer sistema de processamento de dados e a inclusão de qualquer parte da obra em qualquer programa juscibernético. Essas proibições aplicam-se também às características gráficas da obra e à sua editoração.

Capa: Chico Lacerda

Projeto gráfico e diagramação: Gabriel Santana

Revisão: Chico Lacerda e Rodrigo Almeida

Montagem e formatação: Editora Universitária/UFPE

Catálogo na fonte:

Bibliotecária Joselly de Barros Gonçalves, CRB4-1748

C574 Cinema e memória / [organizadores] Carlos André Carvalho, Chico Lacerda, Rodrigo Almeida. – Recife : Ed. Universitária da UFPE, 2013.
[164] p. : il.

Inclui referências bibliográficas.
ISBN: 978-85-415-0248-1 (broch.)

1. Cinema – Historiografia. 2. Cinema – Estética. 3. Memória.
I. Carvalho, Carlos André (Org.). II. Lacerda, Chico (Org.). III. Almeida, Rodrigo (Org.).

791.4309

CDD (23.ed.)

UFPE (BC2013-091)

Editora
Universitária  UFPE

Av. Acadêmico Hélio Ramos, 20 | Várzea, Recife - PE | CEP 50740-530

Fones: (0xx81) 2126.8397 | 2126.8930 | Fax: (0xx81) 2126.8395

www.ufpe.br/edufpe | livraria@edufpe.com.br | editora@ufpe.br

Editora associada a


ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA
DAS EDITORAS UNIVERSITÁRIAS

PREFÁCIO

A importância da relação entre cinema e memória não vem apenas da hegemonia que o primeiro apresentou na cultura audiovisual durante boa parte do século XX, firmando-se também pela forma como essa mídia se tornou uma chave incontornável de acesso a um passado estético e imaginariamente criado, processo cuja materialidade não cessa de influenciar vida e cultura, presentes e futuras. O cinema não é só um arquivo de tesouros esperando ser descoberto, à maneira de uma enorme memória coletiva. Ele também exerce a memória, articula mecanismos e modalidades de rememoração e de conexão entre elementos – fatos, aspectos, temas, períodos – estejam eles mais ou menos distantes. E não apenas através do flashback ou dos chamados filmes de época, afinal a sétima arte não se limita a representar o passado, pois enseja modos de subjetividade somente possíveis através de relações com a memória e/ou história. No mesmo movimento de criar narrativas, o cinema engendra uma concepção historiográfica, uma forma de experiência e mobilização, atestando que, assim como o passado, a história não é algo definido e acabado, mas um sujeito ativo, passível a deslocamentos e reconstruções. Os artigos deste livro, ao analisar casos específicos, tentam contribuir para iluminar a riqueza e complexidade desse cenário.

Abrindo o livro, Rodrigo Almeida, em *O Cinema e a Estetização da História: um debate epistemológico*, estabelece uma ponte entre o regime da estética e a teoria da história, usando de alguns exemplos do cinema da segunda metade do século XX, para esboçar três tomos epistemológicos, que atuam na construção de um passado imaginário impresso nas imagens. Assim, o autor discute esse cruzamento como ponto de partida para repensar o discurso histórico, ponderando a relação entre presente, passado, verdade, realidade, subjetividade, mídia e mensagem, numa confrontação metahistórica fortemente influenciada pela estética.

Já Chico Lacerda, em *Velvet Goldmine: memória mediada, história gay e a política de lembrar*, debruça-se sobre o filme de Todd Haynes, analisando-o sob três aspectos: em primeiro lugar, a partir da relação da obra com o caráter subjetivo e mediado do conceito moderno de memória; em segundo lugar, a partir de sua tentativa de construção de uma história gay, operação usualmente interdita pela historiografia oficial; por fim, a partir de sua revalorização da revolução sexual atrelada ao movimento glam, embasada pela ideia do ato de lembrar enquanto ato político.

Sabrina Tenório Luna da Silva, em *Guinada subjetiva e memória no Cinema Latino-Americano: uma análise de Restos*, de Albertina Carri, discute as formas como o cinema latino-americano, sobretudo o argentino, aborda as reconstruções da memória da ditadura a partir do final da primeira década do século XXI. Sabrina defende que muitas das formas de lidar com a dor passada e conservar a memória passam por movimentações subjetivas e através desse movimento, pensa a reconstrução e rememoração da dor do passado recorrendo ao curta metragem *Restos* (2010, 8 min), da cineasta argentina Albertina Carri.

A seguir, com *Direito de Amar: Melancolia, Luto e Memória no Filme de Tom Ford*, Carlos André Rodrigues de Carvalho mostra como o estilista e cineasta estreante norte-americano consegue, com a adaptação do livro *A Single Man*, de Christopher Isherwood, tratar de forma irretocável temas tão caros ao cinema contemporâneo. Para isso, o autor mergulha em conceitos de autores como Walter Benjamin, Julia Kristeva, Sigmund Freud, Umberto Eco e Peter Bürger para dar suporte às ideias que defende.

André Antônio Barbosa, por sua vez, aponta em seu artigo *Nostalgias da cidade: arte, ruínas, política as convergências estéticas em três artistas de nacionalidades, épocas e áreas distintas* (pintura, fotografia e cinema, respectivamente): De Chirico, Edward Ruscha e Kléber Mendonça Filho. O autor mostra que, ao colocarem em cena a memória, os três não estão interessados

em respeitar regras que ditam como se deve estabelecer relações com o passado e que a nostalgia nas suas obras possibilita o vislumbre de frágeis desenhos de comunidades ainda por vir.

Nina Velasco e Cruz destaca em *Audiovisual e memória: refletindo sobre algumas imagens-tempo contemporâneas* três trabalhos que acionam. São eles: *Tourist of Memory* (2010) de Penny McCann, *O Tempo não Recuperado* (2008) de Lucas Bambozzi e “*Aujourd’hui*” (2006-2011) de Claire Savoie.

Procurando analisar como a personagem robô do romance *Metrópolis* (1925), de Thea von Harbou, foi retomada em outras narrativas, Isabel Marinho do Rêgo, apresenta *Robô Madeleine: Metrópolis e suas simulações*. A autora recorre a teóricos como Kilbourn e Baudrillard para investigar como algumas obras inspiradas em *Metrópolis* apresentam a imagem da personagem robô alienada de suas referências e conceitos originais.

Fechando o livro, Marcelo Costa, em *As aporias do esquecimento no cinema contemporâneo*, entrelaça o esquecimento e a memória para além de uma simples relação de antagonismo. Através de filmes como *Depois da Vida*; *O homem sem passado*; *Mother* e *Poesia*, o autor suscita uma série de discussões, retomando o conflito entre a necessidade de lembrar ou esquecer momentos e traumas coletivos ou individuais. Destaca especialmente o esquecimento como elemento de confronto diante de uma tendência historiográfica modernizante e como ele pode assumir o papel de antídoto numa construção ideológica da memória.

Com este livro, a ideia dos autores é, entre outras, fazer com que o leitor, cinéfilo ou não, tenha uma referência para as questões levantadas aqui: a memória no cinema.

Boa leitura.

Os autores

O Cinema e a Estetização da História: Um Debate Epistemológico

Rodrigo Almeida

O passado será considerado como sempre reconstituído e organizado sobre a base de uma coerência imaginária.

Beatriz Sarlo

O emaranhado de conexões que se configura entre os sujeitos e o cinema, passando pelas esferas da estética, da afetividade, da cultura, da economia, da sociabilidade e da história, não fortaleceu suas raízes sem razão, afinal, nunca se produziu, reproduziu, distribuiu e consumiu tantas imagens como nos últimos cem anos. A própria ontologia do olhar diante da efígie do universo em que o olho se encontra foi constantemente redimensionada, criando um sistema de visibilidade singular, cuja marca está presente no detalhado registro / fabulação audiovisual dos fatos e da história por parte dos meios de comunicação de massa. Para Walter Benjamin, o curso de transformações tecnológicas ocorridas ao longo de grandes períodos, “juntamente com o modo de existência das comunidades humanas, modifica também seu modo de sentir e de perceber. A forma orgânica que a sensibilidade humana assume – o meio no qual ela se realiza – não depende apenas da natureza, mas também da história” (1990, p. 214). Os mesmos acontecimentos e processos foram retratados de diferentes modos, seguindo intenções e metodologias até contrárias, inseridos em distintas estratégias narrativas e contextos; mitos, monumentos e lendas foram erguidos, invertidos e destruídos; os discursos alternaram dos fielmente adaptados até os livremente distorcidos.

Praticamente toda história da humanidade foi projetada na tela: os campos de concentração se encravaram na memória, as

guerras das últimas três décadas foram acompanhadas dia a dia, seja com balas zunindo ao lado das lentes, seja na abstração de pontos luminosos riscando o céu. Cidades polonesas, russas e aldeias no Pacífico completamente destruídas. Um museu de Hiroshima com cabeleiras de suas vítimas. A garota nua correndo com o corpo recém-queimado de *napalm*. *As câmeras, gravadores e seus guias confinaram os acontecimentos no regime da estética, retrataram costumes, captaram o desabrochar microscópico da natureza, o desespero das tragédias, geraram fotogramas para uma crise, cristalizando no limítrofe da incerteza, espíritos / subversões de diversas épocas, instantes e lugares, multiplicando a gama, modificando perspectivas, afirmando a técnica e diminuindo a credibilidade dos manuscritos históricos. O cinema foi capaz de carregar pontualidade, ilusão e transcendência; capaz de aguçar e cegar por meio de uma única imagem, misturando épocas e observações, recorrendo ou caindo no anacronismo, fundindo história de outros séculos com memória afetiva, assumindo um caráter arqueológico e fazendo as idiossincráticas relações imagéticas entre presente e passado atuarem sobre os indivíduos contemporâneos essencialmente em dois níveis. Ao mesmo tempo em que intensificam o sentimento de nostalgia, melancolia e pertencimento, para além das antigas formas de representação e reforçando alegorias do presente; também carregam o papel de mediadoras e ordenadoras do imaginário cultural que gerencia boa parte das referências dos séculos restantes. O cinema desenvolveu ao longo das décadas a especialidade de encurtar distâncias.*

Nesse sentido, vivemos uma gradual substituição dos fatos pelas imagens dos fatos, o cinema passou a referendar não apenas distintos estatutos de sensibilidade ou “uma crise da interpretação, mas uma mudança vertiginosa das instituições que podem emitir interpretações autorizadas” (SARLO, 2005, p. 59), de modo que os eventos são lembrados pelos filmes, personagens históricos se confundem com os atores que os interpretaram, os mapas se passam pelo território real (SALIBA In

NAPOLITANO et al, 2007). Naturalmente, se tomarmos a história como um campo de conquista da representação e da narração ao longo dos séculos, sempre numa perspectiva de um presente deslocado que olha um passado em movimento, é importante focarmos em *quem contou, quando se contou, sobre quem se contou e a forma como se contou*, reforçando a maneira pelo qual o cinema contemporâneo traduz de maneira concomitante, diferentes epistemologias provenientes da Teoria da História, desde os primeiros arcaísmos, passando pelos cientificistas até as proposições pós-modernas. O próprio Heródoto, ainda na Antiguidade Clássica, costumava relatar todas as versões reconhecidas de uma mesma história, criando um painel multifacetado capaz de estimular a própria interpretação dos ouvintes / leitores. A partir de metáforas e outros tropos, o cinema adensou esse processo e foi capaz de estabelecer uma espécie de comentário sobre a história da historiografia, uma ponderação sobre a relação entre presente, passado, verdade, realidade, vestígios, subjetividade, mídia e mensagem, numa espécie de confrontação metahistórica fortemente influenciada pelo regime da estética.

Os variados pontos de partida de uma cinematografia que emula e funde campos opostos da historiografia produziram distintos arranjos de passado, esboçando um território imagético tecido por graus de deformação no procedimento de mimese (WHITE, 1995), seja pelos floreios estéticos, pela facha ideológica, seja pela substituição de lacunas por especulações ou pela recepção dos espectadores. O cinema, radicalizando os passos da literatura, da escultura e da pintura, enfim, na afirmação da memória como espaço de problematização política, jogando com o que lembramos e com o que podemos / deixamos esquecer (WHITE, 1995), se posicionou na interseção entre crença e conhecimento: à medida que aumenta seu peso “na construção do público, aumenta também sua influência sobre as construções do passado” (SARLO, 2007, p. 92). A sétima arte se tornou um dos meios essenciais para se discutir as relações e influências mútuas

entre história e estética, interferindo definitivamente no imaginário de um público massificado com referências cada vez mais obtusas, presos a uma velocidade que dificulta a assimilação de conteúdos, estruturas, trocas e mudanças. Aliás, há um apontamento “difuso e arraigado em nossa psique – os filmes históricos, mesmos quando sabemos que são representações fantasiosas ou ideológicas, afetam a maneira como *vemos* o passado” (ROSENSTONE, 2010, p. 18). Desenha-se, assim, uma paisagem política que pende entre a alienação, a compreensão e a transmutação de sentidos, espaço em que as “operações com a história entraram no mercado simbólico do capitalismo tardio” (SARLO, 2007, p. 11).

Portanto, a imbricada penetração da estetização da história no consumo cinematográfico contemporâneo – minimizando o debate sobre quais representações seriam “mais corretas” e enfatizando a variedade de construções narrativas –, gera um ponto de investigação que respeita a liberdade artística e inventiva dos cineastas para então traçar um mapeamento de diretrizes do passado imaginário a partir de uma gama de ficções audiovisuais. Essa problemática mantém uma conexão entre o campo da estética e o desenvolvimento metodológico proposto no campo historiográfico pela Escola dos Annales e pela Nova História. Diversos autores passaram a descartar a existência de um ângulo correto ou perspectiva verdadeira nas leituras históricas, estimulando leituras criativas do passado (WHITE, 1995), que dependiam de um escopo de percepções e intenções, da decisão pelos modos narrativos de encadear e adaptar as fagulhas e vestígios dentro da estrutura da linguagem. O próprio historiador Marc Bloch defende que os profissionais que trabalham com a *arte do tempo* “precisam evitar tirar de nossa ciência sua parte de poesia” (2011, p. 19). Tanto a arte como a história – sempre imbricando uma na outra – se livraram do fardo de traçarem em suas poéticas uma pretensa cópia literal da realidade, de forma que estamos mais acostumados a ler livros ou assistir filmes que retratam uma mesma época ou personagem com princípios e ambições

antagônicos, produzindo uma série de camadas sobrepostas e contraditórias. O passado se fortalece não como uma massa imutável, mas como um caderno de rascunho passível de intervenções transversais.

Epistemologias esquadrihadas

Desse modo, dentro de uma espécie de 'leitura cinematográfica da história e uma leitura histórica do cinema' (FERRO, 1992), nasce a consciência de que os filmes podem ser considerados como testemunhos que perduram: não apenas carregam 'O' tempo histórico, seja da época em que foram produzidos, do acontecimento sobre o qual se debruçam ou mesmo do transcorrer e reviravoltas de sentido, como possuem 'os' tempos afetivos ligados aos espectadores em diferentes contextos, encobrendo as obras de uma ambiguidade permanente. Esse jogo cruzado de temporalidades é traduzido audiovisualmente por meio da condução da estrutura narrativa e pode ser observado a partir de três grandes tomos epistemológicos dos processos de estetização da história – não absolutos e não totalizantes, passíveis de entrecruzamentos e combinações num único filme. São eles: 1. Monumentalização e Desmistificação; 2. As Alegorias do Presente e 3. Ucronias e Anacronismos. O reordenamento conceitual, estético e ideológico do passado, suas variantes e implicações no imaginário contemporâneo, seguem a dificultosa condição da *arte do contar*, princípio básico da criação artística na literatura, se envolvendo na astúcia, observada por Guimarães Rosa, que certas coisas passadas têm de se remexerem dos lugares: "são tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado" (2006, p. 184).

Quando Walter Benjamin escreve sobre a diferença entre o que de fato aconteceu e a maneira como contamos, conceito chamado de rememoração, registra a subjetividade que une o passado ao contemporâneo através de nossa existência como sujeitos:

nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundo jaz em nós o esquecido (1984, p. 104/105).

O autor defende incisivamente essa natureza própria da faculdade mental que é a memória, capaz de largar ou remontar pedaços de passado pelo caminho, deturpando presenças e colhendo mentiras. Decerto, a narração depende da distância que estabelecemos com a experiência, de modo que o passado assume formas diferentes, seja pela inexistência de vestígios suficientes que estimula uma literatura das lacunas, seja pelo transcorrer dos anos que ampliam o abismo criativo entre o acontecimento e o presente, obrigando um malabarismo de acentos e vírgulas; seja pela distorção premeditada, que adapta curvas narrativas aos ouvidos de um e de outro, personalizando sentidos para cada caso, no intuito de tirar vantagens ou enfatizar derrotas. Benjamin começa seu famoso artigo sobre o narrador, dizendo que “por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante e que se distancia ainda mais” (1994, p. 234). Por isso não podemos confiar em filmes como *India Song* (França, 1975), de Marguerite Duras, não por algum tipo específico de deslealdade, mas pela ânsia em romper com os pactos narrativos tradicionais que nos confortam, uma necessidade em afirmar que não se pode narrar como antes, cavando e cruzando discursos que desalinham a relação entre imagem e palavra. O filme é inteiramente narrado por vozes em off, vozes em fluxos de consciência que atravessam distintos patamares da linguagem e do tempo, manchando os enquadramentos com seus espectros semicerrados. Portanto, a mesma voz que remonta experiências passadas diante de uma dança no salão, pode ser da embaixatriz há alguns anos na França ou na Índia; talvez seja resultado de uma observação, num

deslocamento sutil para outro cômodo da mansão, de um homem fora de quadro, mas certamente de olhar arguto e desejos lascivos; ou quem sabe, ser um diálogo ácido entre subalternos escondidos, deste ou de outro tempo, que não deixam passar detalhes sórdidos da protagonista deslumbrada. A produção acompanha o ritmo das Monções, sempre enganando a direção dos navegantes por meio de mudanças violentas e repentinas.

É inegável que os processos de produção de consciência - ‘fabricantes da história’ e criadores de um mundo extinto (ROSENSTONE, 2010) – antes nas mãos de filósofos e pensadores, hoje têm sido perpetuados e maculados através dos discursos cinematográficos. Universos foram recriados por cineastas que apostaram na interpretação do passado a partir de suas impressões e dinâmicas afetivas, estéticas e políticas bastante particulares. O uso da ficção para estabelecer essa relação entre estética e história se dá porque, assim como acredita Paul Feyerabend, “necessitamos de um mundo imaginário para descobrir os traços do mundo real que supomos habitar (e que, talvez, em realidade não passe de outro mundo imaginário)” (1977, P. 42/43). Logo, o passado recriado no cinema carrega uma parábola da realidade para além do ambiente cinematográfico ou como nos diz Jacques Rancière:

O real precisa ser ficcionalizado para ser pensado [...] A noção de ‘narrativa’ nos aprisiona nas oposições de real e do artifício em que se perdem igualmente positivistas e desconstrucionistas. Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade (RANCIÈRE, 2005, p. 58).

Monumentalização e Desmistificação

O processo de monumentalização do passado é marcado por uma visão direcionada pela sobrevivência de grandezas, pela existência do olímpico, natureza indistinguível da ficção mítica (NIETZSCHE, 2003). É um exemplo da história dos acontecimentos, por meio de filmes, geralmente *blockbusters* como *300* (EUA, 2006), de Zack Snyder ou *10000 a.C.*, de Roland Emmerich (EUA, 2008), que radicalizam a estetização da História Positivista em seu sentido mais espetacular por meio de um aparato de efeitos ultra-realistas. Tudo é hiperbólico, o desenho da realidade é composto por exageradas camadas de técnica, reforçando grandes feitos, o momento da inscrição dos nomes das personagens na história: abandona-se a sobriedade científica para se instituir um universo supra-real, onde a violência, por exemplo, não se limita aos tiros ou ao sofrimento, mas desemboca num mundo cuja morte só é assegurada pela destruição completa dos corpos (SARLO, 2007) e pelo *close-up* nos restos humanos. A leitura da história se desfia como uma aventura composta de superações sucessivas de desafios e obstáculos, baseada em explicações superficiais e conduzida num ritmo frenético e de baixa complexidade cognitiva: os protagonistas são nomes conhecidos ou anônimos embrutecidos de heroísmo inscritos em eventos memoráveis no que se convencionou ser a história da humanidade. As produções seguem uma lógica funcional da causa e consequência, numa estrutura mastigada, onde se atribui extrema importância aos “atos, palavras e atitudes de alguns personagens, agrupados em uma cena de duração relativamente curta, em que se concentram, como na tragédia clássica, todas as forças da crise do momento” (BLOCH, 2011, p. 70)

No entanto, inúmeros filmes, seguindo preceitos da Microhistória e dos Estudos Culturais, desmistificam a histórias dos grandes feitos, dos líderes imponentes e célebres, muitas vezes menosprezando suas figuras ou transferindo o recorte para desconhecidos, para a vida cotidiana minimalista, para lugares es-

quecidos, se dedicando às singelas histórias que acontecem enquanto a grande história se desenrola paralelamente. Um exemplo básico é a trilogia do russo Aleksander Sokurov sobre os grandes chefes de Estado do século XX: *O Sol* (2005) retrata a intimidade do imperador Hirohito esboçando-o como um bobo lunático, engraçado e temeroso em momentos de risco; em *Moloch*, (1999) Hitler saltita em brincadeiras lascivas com sua mulher e revela medos infantis; já em *Taurus* (2001), Lênin vive seus últimos dias sob ajuda de terceiros, fraco, caquético, diferente do empenho com que o associamos pela Revolução de 1917. Sokurov conduz os espectadores a reconsiderarem a confiança que depositaram nas imagens, a confusão entre a dimensão do líder e da nação, alertando para a influência de um século estetizado sobre a nossa memória e cultura. O diretor também procura destituir os grandes líderes dos grandes atos, desmistificando suas imagens por meio de ações absolutamente banais. Sua leitura pessoal do passado desperta para a potência do audiovisual em desconfiar desse armazenamento de visões clichês do passado, estimulando os espectadores a invadirem a história monumental com suas versões alternativas e espaços de subjetividade.

Talvez a mais famosa história nesse sentido seja a de Anja Rosmus, mulher alemã que inspirou o filme *A Cidade Sem Passado* (Alemanha, 1990), de Michael Verhoeven, que ainda durante a escola começou a pesquisar sobre a sua cidade natal, que oficialmente foi palco de um campo nazista de trabalhos forçados, firmando-se ao longo das décadas como um dos poucos símbolos de resistência ao nazismo dentro da própria Alemanha. No entanto, a garota não conseguiu investigar o bastante para escrever a redação *Minha cidade durante o Terceiro Reich*, recebeu conselhos da mãe alertando para só falar coisas positivas, produzindo um material raso, afinal sua entrada não havia sido permitida nos arquivos municipais e aparentemente os líderes mais velhos – executivos, políticos, padres e professores – não conseguiam lembrar o período citado. Havia uma espécie de amnésia coletiva

e provocada. Já na universidade, cursando História, essa mesma mulher decidiu voltar ao assunto e durante suas pesquisas preliminares, descobriu um jornal local da época da Segunda Guerra Mundial, cujo editorial defendia todos os preceitos de Adolf Hitler. Inesperadamente, ela se deu conta que o texto havia sido escrito por um de seus professores eméritos e, assim, foi novamente aos arquivos, encontrando uma série de barreiras: “primeiro, dizem que os arquivos estão emprestados; depois, que estão velhos e esfarelados demais para serem usados; mais tarde, que o material diz respeito a pessoas que ainda estão vivas, cuja privacidade não pode ser violada” (ROSENSTONE, 2010, p. 34).

Ao perceber que seu trabalho estava sendo obstruído, Anja Rosmus processou a cidade e ganhou o direito de entrar nos espaços, descobrindo em seguida que os documentos haviam desaparecido. Ela, contudo, não desistiu e aos poucos foi colhendo vestígios que confirmavam suas suspeitas: empreendedores judeus foram denunciados por alguns dos líderes empresariais e eclesiásticos de sua cidade natal, alguns foram mortos, outros viveram em campos de trabalhos forçados e inúmeros foram submetidos a experiências médicas. Toda produção jornalística pós-guerra que colocava o município como um símbolo de resistência havia sido resultado de uma ação coletiva dos moradores para reescrever a história, transformando os algozes ainda vivos numa espécie de heróis fantasmas (ação coletiva semelhante a que possibilita a narrativa de *A Vila* (EUA, 2004), de M. Night Shayamalan). Vários chegavam a relatar seus grandes feitos pelos judeus durante o conflito, quando, na verdade, tinham arremessado tijolos nas casas de quem tentava ajudá-los.

As Alegorias do Presente

Como nos diz Walter Benjamin, “a história é um objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (1994, p. 229/230), e assim sen-

do, o cinema desenvolveu intrincadas relações de presentificação do passado, conduzidas de maneiras completamente diferentes: constata-se que “recorremos a imagens de um passado que são, cada vez mais, imagens daquilo que é mais recente” (SARLO, 2005, p. 96) ou que se apóiam na recapitulação de contextos históricos para refletirem disfarçadamente sobre dilemas da própria atualidade (XAVIER, 2004). Nesse sentido, é indispensável saber em que presente se narra, em que presente se rememora e qual o passado que se recupera (SARLO, 2007), destacando o papel da narrativa nessas intermediações e considerando que o tempo / contexto da enunciação se assenta enquanto base da estrutura do discurso e da estética. É possível tanto olhar para as décadas anteriores enquanto se reflete abertamente sobre o fim do século XX, como fincar observações que não são nem da época retratada nem do contexto do retratista, mas cujo fluxo repousa no encontro disjuntivo de ambas temporalidades.

Também nesse campo se encontram as mudanças de olhares sobre um mesmo fato a partir do alinhamento de alguns filmes, traçando uma ontologia da discordância, que não apenas reforça a crise da interpretação, como revela a articulação valorativa em permanente mudança a partir do presente que se desloca. A história possui um caráter renovável e contemporâneo, como tão bem percebem autores como Hayden White e Robert Rosenstone. Complementando essa busca teórica, vale lembrar das produções que ganharam novos significados no decorrer dos anos, levando em conta que os espectadores podem ler “de maneiras diferentes ou mesmo inversas, em dois momentos de sua história” (FERRO, 1992, 18). Identificam-se, projetam-se e rejeitam a seguir, consideram progressista, pacifista, depois limitado, paranoico. Talvez a chave seja descartar o pressuposto de que “cada época apresenta-se como totalmente nova”, investindo no preceito que ainda assim cada época “inventa um passado também novo” (CLAIR, 2008, p. 39), quebrando o nexos causal da história, por nexos conduzidos por diferentes orientações, estabelecendo

conexões afetivas entre épocas distintas, fundando o “presente como um agora no qual se infiltraram estilhaços do messiânico” (BENJAMIN, 1992 p. 232).

Essa discussão pode ser observada através de uma breve análise da recepção do filme *A Grande Ilusão* (França, 1937), de Jean Renoir cuja intenção inicial era se firmar como uma obra pacifista ao criar uma certa cordialidade entre franceses e alemães durante a Primeira Guerra Mundial, quando um grupo da primeira nação terminava prisioneiro no território da segunda. Diante da iminente tensão na Europa, o cineasta pretendia criticar as guerras através do conflito humano aproximado, mas depois do início do conflito em 1939 e especialmente depois da ocupação nazista na França, da resistência e da colaboração, a mesma produção passou a ser observada como *colaboracionista* pelos franceses e perigosa pelos alemães. Em particular por causa de uma cena em que os oficiais alemão e francês, ambos de origem nobre, conversam em pé de igualdade, mesmo um sendo prisioneiro do outro, gerando uma inevitável sensação de comentário adaptado sobre a realidade do momento. Após a Segunda Guerra Mundial, o filme de Renoir, que chegou a ser considerado perdido após um bombardeio, voltou a ser considerado pacifista por ambos os lados, mas assumindo desde então uma ambiguidade histórica desconcertante.

Esse tomo também abarca uma discussão sobre nostalgia, recordações e testemunhos, focando especificamente na mistura de contextos históricos com contextos afetivos particulares, uma visão do passado onde a grande história é vista por pontos minimalistas, revalorizando a dimensão do ‘eu’ baseada na própria experiência dos cineastas e confundindo estruturas de consciência externas e internas. Trata-se do cinema que toma uma vida como referência, considerando que o passado “se refere, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lem-

brança” (SARLO, 2007, p. 9). A discussão parte da trajetória que atravessa a temporalidade onde a lembrança se ergue até o ponto ao qual se refere, considerando que não há testemunho sem experiência, como tampouco há experiência sem narração, afinal “a narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer, mas a de sua lembrança” (SARLO, 2007, p. 24/25). Além disso, é necessário resgatar a ideia de imaginário nostálgico, seja pelos vestígios inventados, pelo uso do passado como projeto utópico, criando muitas vezes máscaras no tempo, uma espécie de pós-memória, onde os detalhes e devaneios são resgatados das ruínas, podendo se transmutar em formas oníricas da representação mnemônica. Trata-se de um olhar cuja recriação perpassa não só “por nossas convicções apaixonadas, mas também pela experiência histórica que as formou” (HOBSBAWN, 1995, p. 15).

Em seus filmes *A Imortal* (França, 1963) e *O Homem que Mente* (França, 1968), Alain Robbe Grillet alfineta uma percepção histórica convencional, criando situações em que a mesquita X é a mais antiga da cidade, contudo foi destruída e reconstruída depois da guerra; filma esculturas que são do período helênico, mas foram produzidas há trinta anos; perpassa um cemitério dos servos de Constantino, mas cujas tumbas estão vazias, ninguém está enterrado sob aquela terra. O cineasta não cansa de sobrepor tempos coletivos e tempos individuais: “não olhei o relógio. Se tivesse olhado, descobriria que tinha menos de quatro horas para conhecê-la e talvez isso tivesse me desesperado. Como não olhei, escoei pelo presente”. Sua intenção é – especialmente no segundo filme, que conta a volta de um soldado, ora traidor, ora herói, para a sua aldeia – usar da palavra para inventar passados sobrepostos e reversíveis. O filme toma como ponto de partida os paradigmas de Proust e Bergson, colocando a memória como uma massa dinâmica, passível a transmutações a cada vez que nos apoderamos dela. Boris Varissa (Jean-Louis Trintignant) sobreviveu à experiência da guerra sob rostos emprestados, fincan-

do que ao manejarmos sem controle reminiscências através do véu da ficção, estimulamos o desaparecimento das propriedades de ambas as dimensões, de modo que o movimento de voltar sempre, de lembrar sempre é também um movimento de deslocar sempre, como quem troca de lugar um tesouro dentro de um labirinto: moedas caem e novas moedas entram até que o tesouro se transforma.

Ucronias e Anacronismos

Nesse último tomo, estão as reivindicações da dimensão subjetiva da arte de contar a história, dos diferentes compromissos a serem estabelecidos com a memória, ou seja, o espaço do cinema afirmar sua radical liberdade criativa diante da cobrança de fidedignidade ou verossimilhança, confrontando a confiança depositada nas imagens projetadas. A Ucronia se refere à transgressão absoluta sobre o que aconteceu, uma espécie de história alternativa, com outras consequências, a radicalização do caráter ficcional dentro do universo histórico. Para o crítico francês Paul Valéry, quando a história se apodera de nós e nos sentimos seduzidos a reviver uma aventura do passado, o interesse muitas vezes é sustentado “pelo sentimento de que as coisas poderiam ter sido completamente diferentes, poderiam ter acontecido de outra forma” (VALÉRY, p. 114). Assim, são englobados aqui todos os filmes que constituem suas narrações a partir da lógica do ‘e se...’, distorcendo o armazenamento canônico de informações ou usando de imagens de arquivo no intuito de metamorfosear sentidos e arquitetar um novo ambiente de narração.

O caso de *Bastardos Inglórios* (EUA, 2009), dirigido por Quentin Tarantino é bastante emblemático, pois não se trata de um filme sobre a Segunda Guerra Mundial, mas um inventário do repertório cinematográfico de Tarantino; uma mistura do seu apelo cinéfilo pessoal com o imaginário audiovisual do conflito, forjado película a película, durante os últimos cinquenta anos.

Mais uma vez o cineasta aponta para o próprio cinema, faz um filme de mediação tomando um evento histórico como pano de fundo para inundar a tela com suas referências. Traça, portanto, uma releitura do *blaxploitation* italiano *Quel Maledetto treno blindato* (1978), de Enzo Castellari, homenageia com a sua cena inicial *Era uma vez no Oeste* (1968), de Sérgio Leone, e numa sequência parodia *O Poderoso Chefão* (1972) com um Brad Pitt emulando descaradamente o Don Corleone de Marlon Brando. Tarantino é um detalhista convicto: recria cartazes de filmes da época, copia cabelos, refaz o vestido vermelho de Verônica Voss, revela suas paixões por meio da trilha sonora, pega de empréstimo expressões sutilmente sarcásticas. A narrativa acompanha dois planos para assassinar Hitler, o primeiro organizado por uma mulher judia dona de um cinema em Paris, outro planejado por um grupo de soldados judeus americanos, conhecidos como *Bastardos Inglórios*, movidos pela vingança. Famosos por quase não fazerem reféns, por terem ordens de matar cem nazistas para cada um, o grupo gera um temor nos oponentes por deixarem os raros sobreviventes marcados com uma suástica na testa. Aliás, o diretor norte-americano costura clichês e subversões de inúmeros gêneros, literalmente montando um filme de guerra por meio de recortes deslocados, vindos de épicos, de faroestes, da comédia, do melodrama e até mesmo do terror. O norte-americano propõe uma transgressão absoluta diante do compromisso com o campo histórico, o filme reforça uma imagem autônoma numa espécie de realidade paralela, um universo que trata de uma época sugerindo uma poética da possibilidade. *Bastardos Inglórios* não é um filme sobre a Segunda Guerra Mundial, mas uma colcha de retalhos audiovisuais do tempo que nos separa do próprio evento.

Esse tomo também envolve a questão do anacronismo, tanto como uma monumentalização desreferencializada, como num uso crítico, intempestivo e autoconsciente, tal como nas produções irmãs *Singularidades de uma Rapariga Loira* (Portugal, 2009) e *O Estranho Caso de Angélica* (Portugal, 2010), do diretor Manoel

de Oliveira. O universo diegético criado pelo português amplia seu charme por meio da confusão temporal na qual se embala, pois não sabemos propriamente ‘quando se passa’, existem algumas referências recentes em *Angélica* – a crise econômica, a poluição – mas é como se o encadeamento de elementos “esquecidos” nos planos, os quadros, a mesa, os tapetes, as poltronas, estruturassem um antiquário reunindo e confluindo épocas distantes. Essa dimensão se intensifica graças aos diálogos saídos dos nossos avós, da moral flutuante, do próprio desejo do protagonista - amante das ‘coisas antigas’ – em retratar homens que aram suas terras com inchadas, não máquinas, resgatando um cotidiano negado até pelos que o ainda compartilham. As fotos reveladas, da Angélica do título morta e da morte de uma prática, repousam juntas no mesmo varal. Se formos adentrar um pouco pelos bastidores, saberemos que o argumento foi escrito ainda no final da década de 1940 e o filme parece agregar essa passagem de mais de sessenta anos em seus enquadramentos estáticos, calmos, de quem tem a curiosidade instigante do observar pelo observar.

Em *Rapariga Loira*, por sua vez, uma das cenas se passa não por acaso num antiquário: plano aberto da porta de entrada, penumbra que torneia a profundidade de campo e detalhes da multiplicidade de objetos postulados sob a astúcia do diálogo de tempos através deles. Seguindo o mesmo caminho, o primeiro encontro com direito a apresentação do futuro casal de protagonistas acontece numa sala de estar suntuosa em que cada canto parece saído de um ano diferente da *Era Moderna* - incluindo os próprios rituais, as condutas, a leitura do poema, os figurinos, a mulher tocando harpa, a cortina da época de Goethe, os sapatos engraxados, o leque oriental da rapariga loira. O anacronismo afetivo e delicado de Oliveira nos concede a chance de nos desapegarmos e formalizarmos o não pertencimento exclusivo a uma única geração, a um bojo de referências restritas, nos revestindo de uma fluidez ao ponto de desenvolvermos (ou cortarmos) fios umbilicais com autores e épocas que não as contíguas ou infan-

tis, libertando alegremente nossos desejos no vasto campo das idiossincrasias da história da humanidade.

Assim são os filmes que funcionam como um antiquário, quebrando as fronteiras das temporalidade dos objetos e personagens, constituindo uma narrativa onde se “acumulam em desordem objetos profanos e sagrados, selvagens e civilizados, antigos e modernos, que resumem, cada um, um mundo” (RANCIÈRE, 2005, p. 56) e que unidos geram uma provocação política. Não se pode perder a oportunidade de também problematizar a ausência completa de referências históricas por parte das plateias massificadas, que consomem imagens ficcionais como verdade absoluta, restabelecendo cegamente uma cobrança de realismo dentro do ficcional, expondo uma alienação crescente ao ponto de se perguntarem, por exemplo, se Hitler havia morrido dentro de um cinema em chamas como nos mostrou Tarantino em *Bastardos Inglórios* ou se o ambiente de Maria Antonieta fora fidedignamente representado no filme homônimo da Sofia Coppola.

Nós, estudantes da década de 60, aprendemos como descobrir fatos e, depois, usá-los para criar narrativas acerca do passado, narrativas cujas verdades subjacentes não questionávamos. Jamais aprendemos algo acerca do que podia se introduzir sorrateiramente naquelas narrativas porque estávamos escrevendo uma forma literária que tinha suas próprias exigências. Jamais aprendemos que o tipo de história que estávamos fazendo era apenas uma maneira de abordar a verdade do passado. Sabíamos que o que havíamos aprendido a escrever era a história real. Sem dúvida, teríamos ficado chocados se alguém tivesse dito que as verdades sobre o passado podiam ser expressas na tela, no cinema ou na televisão (ROSENSTONE, 2010, p. 20)

Considerações finais

O presente artigo, parte de uma pesquisa que ainda se encontra num estágio inicial, acopla-se a toda discussão no campo historiográfico no sentido de resgatar o que os historiadores escreveram sobre seus próprios ofícios e assimilando o que comentaristas escreveram sobre os ofícios destes mesmos historiadores para, então, articular seus aportes teóricos e metodologias com as narrativas cinematográficas contemporâneas. Claro que dentro desse processo, destaca-se a Escola dos Annales, seus mentores Marc Bloch e Lucien Febvre, a partir da segunda década do século passado, a segunda geração com Fernand Braudel e as décadas que resultaram na Nova História, reunindo nomes como Jacques Le Goff, Marc Ferro, Roger Chartier, Michel de Certeau e Pierre Nora. Mais recentemente, como representante de uma perspectiva pós-moderna, temos Hayden White e Robert Rosenstone. A pesquisa se preocupa em considerar a importância dos historiadores terem tomado “consciência de que toda história é sempre construída a partir de fórmulas que direcionam a produção das narrativas” (MAINENTE; GAGLIARDO, 2010, online) e que o fazer histórico está intimamente ligado às regras peculiares do regime estético.

Além de questionar os preceitos da lógica causal ou rigidamente científica, os autores dessas correntes, especialmente no último estágio, iniciaram a defesa do caráter inventivo e ficcional contido nas narrativas históricas, influência de contextos de onde partiam a enunciação, a partir das recorrentes discordâncias de leituras de eventos por parte dos historiadores ao longo de décadas. Aprofundaram-se, assim, as disputas historiográficas no nível da interpretação, reunindo dinâmicas exclusivas do fazer artístico, comparando a história ao romance, o que deu respaldo aos profissionais passarem a considerar a influência crescente da estética em suas próprias práticas e reforçarem em suas obras uma espécie de autoconsciência lingüística, o que a Beatriz Sarlo chamou de ‘guinada subjetiva da história’ (2007). Portanto, essa

experiência epistemológica identifica os componentes estruturais, os modelos de narração e as motivações de filmes que recriam um passado cuja coerência é imaginária, mas que, ainda assim, carregam comentários precisos sobre a realidade e a relação entre presente e passado a partir dos processos de estetização dos fatos e trajetórias, pois os filmes sempre escondem em sua natureza poética uma perspectiva histórica.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas Volume I. Magia e Técnica, Arte e Política.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2007.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício do Historiador.** Rio de Janeiro: Jor Zahar, 2011.

CAPELATO, Maria Helena et al. (orgs.). **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual.** São Paulo: Alameda, 2007.

FEYERABEND, Paul. **Contra o Método.** Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

FERRO, Marc. **Cinema e História.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração extemporânea ou intempes-
tiva. Da utilidade e desvantagem da história para a vida.** Rio de Janeiro:
Relume Dumará, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo:
Ed. 34, 2005.

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: Veredas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira,
2006.

ROSENSTONE, Robert. **Visions of past: the challenge of film to our idea of
history.** Cambridge: Harvard College, 1995.

_____. **História nos filmes / Filmes na história.** São Paulo:
Paz e Terra, 2010.

SARLO, Beatriz. **Tempo Presente. Notas sobre a mudança de uma cultura.** Rio de Janeiro: José Olímpio, 2005.

_____ **Tempo Passado. Cultura da memória e guinada subjetiva.** São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

VALÈRY, Paul. **Impressões sobre a história.** IN **Variedades.** São Paulo: Iluminuras, 2007.

WHITE, Hayden. **Trópicos dos discursos. Ensaio sobre a crítica da cultura.** São Paulo, EDUSP, 1994.

_____ **Meta-história. A imaginação histórica do século XIX.** São Paulo, EDUSP, 1995.

XAVIER, Ismail. **Alegorias da História** IN RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria contemporânea do cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica.** São Paulo: Editora Senac, 2004.

Velvet Goldmine: memória mediada, história gay e a política de lembrar

Chico Lacerda

Introdução

A construção da memória, a partir da modernidade, foi fortemente influenciada pelas tecnologias narrativas visuais, deixando de ser fruto somente da experiência direta com o mundo. Nesse processo, os meios de comunicação de massa, em especial o cinema e a televisão, foram e são bastante relevantes na constituição de uma memória coletiva e, logo, de uma história. Esta construção mediada possibilitou o aparecimento de um número de distorções, como no caso do sistemático apagamento de práticas homoeróticas da representação de personalidades e grupos de reconhecido valor histórico, que resultou na inexistência de uma “história gay”. É também o caso mais específico da ressignificação negativa que as libertárias práticas afetivas e sexuais dos anos 1970 receberam *a posteriori*, a partir da emergência da epidemia de AIDS.

O filme *Velvet Goldmine* (Reino Unido / EUA, 1998), de Todd Haynes, parece consciente de toda esta problemática ao propor um retrato do movimento musical e de comportamento denominado *glam rock*. Neste artigo, iremos analisar a obra sob três aspectos. Em primeiro lugar, a partir desta condição moderna da memória e da história, que leva o filme a transitar entre a objetividade factual da representação do movimento *glam* e a subjetividade das memórias pessoais e emocionais associadas a ele, bem como a tematizar esta própria ambiguidade de construção em sua estrutura. Em segundo lugar, a partir de sua tentativa de construir uma herança histórica gay através de uma genealogia de personalidades de diferentes épocas, em sua transgressão dos modelos afetivos e sexuais vigentes. Por fim, a partir de sua reava-

lorização da revolução sexual atrelada ao movimento *glam*, bem como de sua abordagem do ato de lembrar enquanto ato político.

Memória mediada, história subjetiva

Ao longo do tempo, a memória foi entendida e conceituada de diversas formas. Russel Kilboun, em seu livro *Cinema, Memory, Modernity* (2010), busca entender como se estrutura a memória a partir da modernidade, em especial no que diz respeito à sua relação com as tecnologias de captura e exibição de imagens em movimento surgidas no período. De acordo com ele:

Começamos assumindo que a memória, hoje, tem sua matéria-prima e existência assentadas sobre tecnologias visuais como o cinema; que o cinema não é somente uma das mais efetivas metáforas para a memória, mas que ele - junto com a fotografia - é *constitutivo* da memória de forma profunda e significativa.¹ (2010, p. 1, tradução nossa, ênfase no original)

Kilbourn afirma que isso se deve especialmente a dois fatos: em primeiro lugar, pelo cinema ter se tornado a forma narrativa mais influente do século XX; em segundo, por ter sido também a mais popular. Anton Kaes detalha a importância do cinema na constituição da memória:

Imagens, fixadas no celulóide, armazenadas em arquivos e reproduzidas milhares de vezes, presentificam o passado repetidas vezes. Gradual e inexoravelmente, estas imagens começaram a substituir memória e experiência. Representações cinematográficas influenciaram e moldaram nossas visões sobre o passado; elas funcionam, hoje, como um banco de

1 [We are] able to begin from the assumption that memory today derives its primary meaning, its existence as such, from visually based technologies like cinema; that cinema is not merely one of the most effective metaphors for memory but that cinema – alongside photography – is *constitutive* of memory in its deepest and most meaningful sense.

memórias tecnológico.² (KAES apud KILBOURN, 2010, p. 2, tradução nossa)

Nesse contexto, Fredric Jameson (1999) propõe uma hierarquia entre as memórias surgidas através do contato com o mundo e as mediadas pelas tecnologias visuais, sustentando que as primeiras seriam mais verdadeiras e legítimas que as segundas, e que, além disso, esta dupla constituição da memória seria algo característico da pós-modernidade. Kilbourn contra-argumenta, afirmando que a memória já era mediada tecnologicamente antes do surgimento do cinema, citando os romances do século XIX como exemplo de mediação. Defende ainda que a própria memória baseada na experiência direta passa por um processo de estruturação interno ao sujeito, constituído por operações como ordenação, categorização e narrativização das experiências, e que, na modernidade, esta estruturação tem influência direta das tecnologias de mediação correntes. Ou seja, mesmo quando é constituída através do contato direto com o mundo, a memória, na modernidade, tenderia a ser estruturada a partir dos modelos das tecnologias visuais e, com isso, a diferença entre memórias mediadas e não mediadas seria mínima.

Maureen Turim leva o raciocínio ainda mais longe. Analisando as figuras de linguagem que o cinema utiliza para representar diferentes cronologias dentro de uma narrativa, ela afirma que não só a linguagem cinematográfica clássica influencia na forma como estruturamos nossa memória, mas a própria forma de representar o passado dentro da narrativa fílmica influencia em nosso conceito moderno de passado e, por consequência, de memória e de história:

2 Images, fixed on celluloid, stored in archives, and reproduced thousands of times, render the past ever present. Gradually, but inexorably, these images have begun to supersede memory and experience. Cinematic representations have influenced – indeed shaped – our perspectives on the past; they function for us today as technological memory bank.

Se o *flashback* apresenta o passado relativo ao presente narrativo, este passado geralmente refere-se a um passado histórico. A construção deste passado histórico é influenciada tanto pelos processos que transformam a história em ficção, quanto pela abordagem desta versão ficcional da história como um *flashback* subjetivo. [...] Uma das implicações ideológicas da narrativização da história através de um viés subjetivo é pensar a história como uma experiência essencialmente individual e emocional.³ (TURIM apud KILBOURN, 2010, p. 17, tradução nossa)

Turim exemplifica essa transformação através de um famoso *flashback* do filme *Casablanca* (EUA, 1942), de Michael Curtiz. Nele, o protagonista Rick, interpretado por Humphrey Bogart, relembra um romance que teve em Paris com Ilsa, interpretada por Ingrid Bergman, bem como de sua experiência como soldado na Segunda Guerra Mundial. Assim, a partir do realismo proposto pela narrativa cinematográfica clássica, “que afirma seu estilo como *reprodução* ao invés de *reconstrução*” (KILBOURN, 2010, p. 18), a história da Segunda Guerra Mundial, construída tradicionalmente pela mediação de fontes como relatos, livros, jornais e cine-jornais, ganha mais uma camada de construção – desta vez não mais objetiva, mas subjetiva e emocional – a partir do *flashback* visto por milhões de espectadores ao redor do mundo, que propõe uma “redenção alegórica da entrada tardia dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, através da decisão de Rick de juntar-se à resistência e salvar a vida tanto de Ilsa quanto de seu marido, Lazlo”⁴ (KILBOURN, 2010, p. 18, tradução nossa).

3 If the flashback presents a narrative past, this past often refers to an historical past. The rendering of this historical past is coloured by both the general processes of fictional transformation, and by the specific framing and focalization of this fictional version of the historical part as flashback. [...] One of the ideological implications of this narration of history through a subjective focalization is to create history as an essentially individual and emotional experience.

4 [...] allegorical redemption of America’s late entry into World War II through Rick’s decision to join the resistance and save both Ilsa and Lazlo.

O filme *Velvet Goldmine*, em sua reconstrução da trajetória do movimento atrelado ao *glam rock*, parece levar em conta a problemática tanto do caráter mediado da memória moderna quanto do teor subjetivo e emocional que ela, em sua mediação pelo cinema, adiciona à história, refletindo estas questões em sua própria estrutura.

O *glam rock* é um estilo musical e de comportamento surgido na Londres dos anos 1970, numa ruptura com o movimento *hippie*. Caracterizava-se, além do rock pesado, pela exaltação da bissexualidade, da liberdade afetiva e por uma postura andrógina, baseada em trejeitos teatrais e figurinos, maquiagem e penteados exagerados, misturando com indistinção o masculino ao feminino. Teve como principais nomes David Bowie, T. Rex, Roxy Music e Gary Glitter na Inglaterra e Lou Reed e New York Dolls nos EUA. No Brasil, Secos e Molhados e o grupo teatral Dzi Croquettes foram os mais notórios representantes do estilo.

O filme conta a trajetória do astro inglês Brian Slade pelos olhos do jornalista Arthur Stuart, que viveu de forma profunda, em sua juventude, os anos *glam*. Já nos anos 1980, trabalhando num jornal de Nova York, é escalado para descobrir o que aconteceu a Slade após seu desaparecimento, depois de uma mal sucedida estratégia de marketing, onde ele simula seu próprio assassinato.

Apesar de todos os personagens serem ficcionais, eles são fortemente baseados na trajetória de ídolos reais do *glam rock*, e esta é uma das estratégias de problematização da memória e da história: o tratamento de eventos e personagens reais assumindo-os ficcionais, o que permite a liberdade de trabalhá-los de forma pessoal. Esta ambiguidade já é posta na legenda de abertura do filme: “*Although what you are about to see is a work of fiction, it should nevertheless be played at maximum volume*”⁵ que assume o trabalho como ficção, mas ao mesmo tempo faz uma referência explícita

5 “Apesar deste filme ser uma obra de ficção, ele deve ser assistido no volume máximo.”

ao álbum *Ziggy Stardust* (1972)t, de David Bowie, que contém a legenda “*To be played at maximum volume*”.

Esta referência é importante, uma vez que o personagem principal do filme, o astro Brian Slade, é baseado fortemente em David Bowie: seu visual e suas mudanças são decalcados da trajetória do cantor; ambos criaram uma *persona* extraterrestre (Maxwell Demon, no caso de Slade; Ziggy Stardust, no caso de Bowie), que é o eixo central da trama do filme; o deslocamento de Slade em direção a um estilo *pop* mais comercial, nos anos 1980, espelha também a mudança de Bowie na mesma época.

Já o personagem Curt Wild, cantor da banda de Nova York The Rats, com quem Brian Slade tem uma relação afetiva e sexual, é uma mistura dos cantores Iggy Pop e Lou Reed. Do primeiro, herda o visual, os trejeitos e a banda, que é uma versão de The Stooges, banda de Iggy Pop à época. Do segundo, herda a relação conturbada com Slade/Bowie: da mesma forma que o personagem, Lou Reed foi levado por Bowie dos EUA para a Inglaterra, para uma parceria musical, e enviado de volta alguns meses depois, após desentendimentos pessoais surgidos na suposta relação afetiva/sexual construída entre eles.

A escolha dos nomes de personagens, bandas e do próprio filme também explicita a relação de cruzamento e deslocamento entre o real e a ficção: *Velvet Goldmine*, por exemplo, é o título de uma música de David Bowie; o nome Brian Slade faz referência tanto a Brian Eno, vocalista da banda *glam* Roxy Music – e que tem várias músicas no filme – quanto à banda *glam* Slade, que também colaborou com músicas; já Maxwell Demon, nome da *persona* extraterrestre de Brian Slade, é também o nome da primeira banda de Brian Eno; The Rats, a banda de Curt Wild no filme, tem seu nome tirado da primeira banda de Mick Ronson, guitarrista do Spiders From Mars, banda de apoio de David Bowie à época de Ziggy Stardust; o guitarrista da banda de Brian Slade no filme, Mickey Finn, tem o mesmo nome do percussio-

nista da banda *glam* T. Rex, que também tem músicas no filme; a banda do filme *Venus in Furs*, além de fazer referência visual ao Velvet Underground, banda de Lou Reed, tem seu nome tirado do título de uma de suas músicas.

Ressaltando esta indistinção, o filme é pontuado por várias músicas de bandas *glam* da época, em suas versões originais (*Needle in the Camel's Eye*, *Fat Lady of Limbourg* e *Virginia Plain* do Roxy Music, *Sattelite of Love*, de Lou Reed, *Avenging Annie*, de Andy Pratt, *Cuz I Love You*, do Slade, *Do You Want to Touch Me*, de Gary Glitter, *Cosmic Dancer*, do T. Rex), algumas regravadas por bandas recentes (*2HB*, do Roxy Music e regravada pelo *Venus in Furs*, *Personality Crisis*, do New York Dolls e regravada pelo Teenage Fanclub, *20th Century Boy*, do T. Rex e regravada pelo Placebo), e conta ainda com músicas originais, compostas para o filme, emulando o estilo *glam* (*Hot One*, de Shudder to Think, *The Whole Shebang*, do Grant Lee Buffalo, *We Are the Boys*, do Pulp).

Somando-se a esta mistura do real com o ficcional, há ainda uma reconstrução visual do período que é, por um lado bastante fiel à cenografia e figurinos da época, mas que por outro, abraça uma total artificialidade e excesso na fotografia, montagem, atuações e *mise-en-scène*, afastando-se de uma representação objetiva e realista, mas ao mesmo tempo aproximando-se do estilo e da filosofia *glam*, que valorizavam exatamente o artifício, o exagero, o excesso. Este conjunto de articulações reforça o caráter ambíguo com que o filme trata seu papel de retrato de uma época, bem como sua postura reflexiva com relação ao que seriam memória, passado e história na modernidade que, como já vimos, assimilam muito naturalmente características de narratividade e subjetividade trazidas pelas tecnologias de reprodução visual. Não é gratuito, então, o fato do narrador do filme (e investigador e organizador da trajetória de Brian Slade) ser um jornalista que teve profundo envolvimento pessoal e emocional com o tema.

Outra característica do filme que indica a consciência da construção mediada da memória e da história, é sua frequente escolha não em reproduzir acontecimentos e eventos, mas sim em construir a *mediação* destes acontecimentos e eventos. Logo, é uma constante no filme que os eventos sejam apresentados através de relatos de terceiros, notas de jornal, entrevistas e reportagens de TV, coberturas de festivais e shows, números musicais e videoclipes, além de, novamente, ser um jornalista quem junta os fragmentos da história. Assim, o filme assume-se como uma construção, ao invés de uma representação do período, explicitando, com isso, a natureza das memórias mediadas.

Adicionando uma nova camada de referências, Adriana Amaral, em seu estudo a respeito da intertextualidade contida em *Velvet Goldmine* (2001), defende que a estrutura narrativa do filme faz uma citação direta a *Cidadão Kane* (EUA, 1941), um marco na história do cinema exatamente por, de forma pioneira, construir sua narrativa a partir outras mediações, como jornais, cine-jornais, entrevistas e relatos de terceiros, organizados a partir da investigação de um jornalista. Amaral identifica esta citação não somente na estrutura compartilhada entre ambos os filmes, mas através de três sequências do *Velvet Goldmine*, que são praticamente decalcadas do clássico de Orson Welles, em uma clara homenagem:

1º - Após a apresentação da reportagem de TV mostrando a falsa morte e a carreira do *popstar* Brian Slade, o projetor é desligado e aparecem em cena vários jornalistas em uma reunião de pauta na qual designam o repórter Arthur para escrever sobre os dez anos da farsa da morte de Brian. Em *Cidadão Kane*, logo após a apresentação do documentário contando a vida do magnata das comunicações, Charles Kane, vemos uma sala com jornalistas debatendo sobre a morte do milionário. Um dos repórteres também é designado para escrever sobre a vida de Kane.

2º – Uma das fontes que Arthur entrevista é o primeiro empresário de Brian. A sequência mostra a entrevista, e o empresário está velho em uma cadeira de rodas internado em um asilo. Quando ele começa a lembrar-se de Brian, aparecem cenas em *flashback* mostrando o encontro dos dois. Depois disso, o empresário sugere que Arthur entreviste Mandy, a ex-mulher de Brian. Essa sequência é semelhante à entrevista com um antigo amigo de Kane. Esse amigo também está internado em um asilo e preso a uma cadeira de rodas. Em ambas as sequências, os entrevistados referem-se às ex-esposas dos amigos (Slade e Kane).

3º – Outra entrevista, dessa vez com Mandy. A sequência tem início quando é mostrado um cartaz na porta de um bar. Nesse cartaz aparece o nome dela e os horários em que se apresenta. Depois desse plano, a vemos sentada em uma mesa com um copo de *whisky* na mão e uma face envelhecida. Ela discute com Arthur e diz que não dará entrevistas sobre o ex-marido. Depois disso, ela acende um cigarro e aceita contar sua versão. Essa sequência é uma remissão direta a uma das mais famosas sequências de *Cidadão Kane*, quando o repórter entrevista a ex-esposa do milionário. No entanto, há modificações no número de planos (que em *Velvet* é bem menor), embora, mantendo a sequência reconhecível. No filme de Welles, a sequência começa mostrando letreiros em *neon* com o nome da ex de Kane e uma indicação de que ela se apresenta ali como cantora. Vemos então o famoso plano no qual a câmera mostra a chuva nos vidros da janela, depois passa a mostrar a janela, cortando em seguida para Susan dentro do bar, sentada em uma mesa com um copo de *whisky* na mão e com um aspecto decadente. Ela também reluta em falar com o repórter. Enquanto em *Cidadão Kane*, essa sequência acontece logo depois da reunião dos jornalistas, a entrevista com a ex de Brian Slade ocorre apenas na metade de *Velvet Goldmine*. A intertextualidade ocorre de forma consciente e adapta-se às necessidades e propósitos do texto. (AMARAL, 2001, p. 4-5)

Memória mediada, história distorcida

Analisando mais de perto a construção mediada de uma memória e história coletivas, Maurice Halbwach identifica o que ele chama de artefatos mnemônicos, “formas de comemoração como... templos, estátuas, memoriais de guerra... o que o historiador francês Pierre Nora denomina ‘locais de memória’ [*lieux de memoire*]”⁶ (HALBWACH apud STOREY apud KILBOURN, 2010, p. 26, tradução nossa). John Storey adiciona à lista de artefatos mnemônicos as indústrias de memória:

Locais históricos e museus... mas deveríamos incluir também os meios de comunicação de massa (incluindo o cinema). [...] As indústrias da memória, como a indústria cultural da qual elas fazem parte, produzem representações (‘memoriais culturais’), através dos quais nós somos convidados a pensar, sentir e reconhecer o passado. Mas estas representações não constroem a memória em si, elas provêem a *matéria prima* para a memória, através da qual uma ‘memória coletiva’ pode ser construída.⁷ (STOREY apud KILBOURN, 2010, p. 26, tradução nossa, ênfase do original)

Uma das questões que estas indústrias de memória levantam é o fato de certas memórias serem eleitas para comercialização, enquanto outras não, ficando excluídas de um corpo coletivo de memórias disseminado por esta indústria. Ao mesmo tempo, cabe perguntar que tipo de tratamento recebem as memórias selecionadas em sua transformação em produtos comercializáveis, bem como quais as implicações políticas desta transformação. Apesar da ênfase destas questões ter passado a recair nas

6 "forms of commemorations such as... shrines, statues, war memorials... what French historian Pierre Nora calls ‘sites of memory’ [*lieux de memoire*]”.

7 Heritage sites and museums... but we should also include the mass media (including cinema). [...] The memory industries, like the culture industries of which they form a part, produce representations (‘cultural memorials’), with which we are invited to think, feel and recognize the past. But these representations do not embody memory as such, they embody the *materials* for memory; they provide the materials from which ‘collective memory’ can be made.

indústrias de memória, dado seu alcance e onipresença na criação de memórias coletivas, já se questionavam anteriormente os critérios com que a própria historiografia oficial seleciona o que é passível de registro e o que não, a forma como se dá esse registro e suas implicações políticas.

Um bom exemplo das distorções internas a estes processos pode ser visto no que Keith Stern chama de “história gay” (2009). Dado o valor eminentemente negativo que receberam as práticas homoeróticas ao longo da Idade Média, Moderna e Contemporânea, um expediente comum utilizado pelos registros históricos e indústrias da memória foi o de suavizar ou apagar estas práticas em certos personagens e grupos de reconhecido valor histórico (STERN, 2009). O próprio cinema americano, investigado por Vito Russo em seu *The Celulloid Closet* (1987), passou boa parte de sua história subjugado a um conjunto de regras – o Código Hays – que estabelecia o que podia ser mostrado ou não, a partir de rígidos preceitos morais. Russo argumenta que a falta de representação e posterior representação distorcida⁸, com o fim do Código Hays, ajudaram a disseminar modelos equivocados e eminentemente negativos de homossexualidade não só para uma maioria heterossexual, mas também para os próprios indivíduos que se identificavam com práticas homoeróticas.

Estas operações começaram a ser questionadas a partir do surgimento dos movimentos ativistas lésbicos e gays, no final da década de 1960, em intervenções que buscavam uma maior isenção na representação de personagens homossexuais e de sua história, em especial no cinema e na TV, dada a sua grande influência na criação de memórias coletivas.

⁸ Russo relaciona alguns períodos da história do cinema com certos estereótipos depreciativos, de objetivos unicamente funcionais dentro da narrativa. É o caso das *sissies* dos anos 1930 a 1950, homens afeminados, sem qualquer indicação de vida afetiva ou sexual, sempre motivo de chacota e reafirmação da masculinidade do herói; ou os homossexuais atormentados e cheios de ódio pela sua condição dos dramas dos anos 1960, que no mais das vezes tinham destinos trágicos como suicídio ou loucura; ou ainda os vilões dos anos 1970 e 1980, que exibiam sua homossexualidade como adorno de personalidades sádicas e doentias, encontrando seu fim pelas mãos do herói sempre de forma excessivamente violenta.

O filme *Velvet Goldmine*, neste sentido, parece fazer parte de um processo de crítica ao apagamento da homossexualidade dos registros históricos oficiais. Esta ausência é ressaltada pela tentativa de construção de uma certa herança histórica gay que se comunica com o movimento *glam* durante todo o filme, e que inicia com um disco voador descendo na Inglaterra vitoriana e deixando, na soleira de uma casa, uma cesta com um bebê envolto em um lençol, preso por um broche verde cintilante. Sabemos, na cena seguinte, que o bebê tornar-se-á o famoso Oscar Wilde, o mais célebre homossexual da modernidade, tanto pela sua vida e obra transgressoras quanto, principalmente, por sua prisão pela acusação de sodomia, em 1895. Além de sua aparição nominal, o filme coloca na boca de diversos personagens, ao longo de sua duração, vários aforismos notórios de Wilde, e constrói ainda a cena da primeira coletiva de imprensa com o ídolo *glam*, Brian Slade, baseando-se nos diálogos travados durante o julgamento de Wilde pela prática da sodomia: os jornalistas fazem o papel dos inquisidores e Slade, no centro do tribunal, é o próprio Wilde.

O broche, perdido por Wilde, irá reaparecer nas mãos do personagem andrógino Jack Fairy, nos anos 1960. Fairy parece fazer uma referência direta a Quentin Crisp, também escritor, e que se auto-denominava um dos mais imponentes homossexuais da Inglaterra. Nascido em 1908, Crisp passou todo o século XX recusando-se a negar sua efeminação e atração por homens; pelo contrário, tornou-os mote de transgressão, expondo-os ostensivamente e ficando famoso também por isto. Além da referência a Crisp, o personagem Jack Fairy passa o filme fazendo citações à obra de Jean Genet, dramaturgo francês e um dos primeiros a tematizar abertamente a homossexualidade em sua obra. É o personagem de Fairy, após dar-lhe o broche verde, que irá inspirar o protagonista Brian Slade em sua passagem de cantor *hippie* fracassado a ídolo e fundador do movimento *glam*.

Esta estrutura propõe uma genealogia de figuras históricas associadas à homossexualidade (algumas de forma velada, caso

dos ídolos do movimento *glam*), tendo no broche verde cintilante um símbolo de um potencial libertário, refletido nas atitudes de seus portadores frente à sociedade. O filme tenta, assim, construir uma história gay a partir do resgate e valorização do caráter transgressor das experiências homoeróticas, que formam o elo entre as várias personalidades históricas referenciadas. Adicionalmente, a abordagem histórica mantém o trânsito do filme entre um relato objetivo/factual e subjetivo/ficcional, deslocando, mais uma vez, as referências reais. Assim, Oscar Wilde, apesar de aparecer nominalmente, surge de um disco voador, e seus aforismos tornam-se fala de vários personagens; já Quentin Crisp e Jean Genet, assim como todos os ídolos do movimento *glam*, são referenciados através de personagens ficticiais. Novamente, o caráter subjetivo e ficcional da memória e da história são explicitados.

Lembrar como ato político

Os anos 1970 trouxeram, a partir da revolução sexual, novas abordagens das relações interpessoais. Partindo dos ideais *hippies* de amor livre, lésbicas e gays propuseram novas formas de ligação afetiva e sexual e de vivência de gênero, fora do modelo patriarcal burguês. O potencial revolucionário destas formas, em especial na criação de comunidades afetivas e sexuais que iam de encontro ao individualismo liberal, já era claro para o movimento ativista da época, e é resgatado por Christopher Castiglia e Christopher Reed em seu *If Memory Serves* (2011). No livro, os autores debruçam-se sobre o processo de apagamento da memória gay dos anos 1970 a partir do trauma da epidemia de AIDS, nos anos 1980. Este apagamento se dá sobretudo pelo discurso conservador que liga a epidemia ao comportamento sexual livre (ou permissivo e promíscuo, em termos conservadores) da década anterior, através de uma relação de causa e efeito, tratando a epidemia não só como consequência, mas até como um castigo divino por este comportamento. De acordo com os autores:

A epidemia de AIDS tornou-se oportunidade para uma concentração poderosa de forças culturais que fizeram (e ainda fazem) da doença um agente de amnésia, apagando memórias não só de tudo que veio antes, mas das formas vibrantes e imaginativas com que as comunidades gays reagiram à catástrofe de doença e morte e procuraram lembrar nossas perdas. [...] O passado sexual foi incansavelmente ressignificado como um local de irresponsabilidade infecciosa ao invés de valorizado por criar e manter os sistemas culturais de comunicação e afeto que se mostraram a melhor - e única - resposta a doença, preconceito e morte.⁹ (CASTIGLIA, REED, 2011, p. 3, tradução nossa)

Este discurso infiltrou-se até no movimento ativista lésbico e gay, que se distanciou de um caráter revolucionário, adotando, em seu lugar, estratégias de luta por direitos, em especial pelo casamento, a adoção e a entrada no exército. Ou seja, ao invés de propor novos modelos de sociedade, menos opressores em suas formas e mecanismos de controle, o ativismo passou a buscar a inserção de lésbicas e gays no *status quo*.

A partir deste contexto, Castiglia e Reed defendem como atitude política o resgate da memória destes anos 1970 e do caráter positivo de suas práticas. Ressaltam, mais especificamente, o teor político do próprio ato de lembrar:

O caráter de *passado* da memória é o que garante sua potência, mesmo sem quaisquer provas de sua veracidade. Ao afirmarmos o status de *uma vez foi assim* da memória e sua existência prévia como uma realidade socialmente viável (mesmo que aquele “real” não tenha realmente existido), prevenimo-nos contra afirmações de que esta versão alternativa da realidade *nunca poderia*

9 The AIDS crisis became an occasion for a powerful concentration of cultural forces that made (and continue to make) the syndrome an agent of amnesia, wiping out memories not only of everything that came before but of the remarkably vibrant and imaginative ways that gay communities responded to the catastrophe of illness and death and sought to memorialize our losses. [...] The sexual past was relentlessly reconfigured as a site of infectious irresponsibility rather than valued for generating and maintaining the systems of cultural communication and care that proved the best - and only - response to disease, backlash and death.

concretizar-se. Ao contrário das utopias, que lançam sua visão em direção a um futuro sempre fugidio, passível de negação devido a sua implausibilidade, memórias insistem que o que já ocorreu uma vez, pode ocorrer de novo. Com a afirmação do passado da memória, vem a responsabilidade (e empoderamento) de imaginar meios materiais para realidades inimagináveis.¹⁰ (CASTIGLIA, REED, 2011, p. 13, tradução nossa, ênfase no original)

Assim, na tensão entre um presente que abraça os ideais individualistas do liberalismo e um passado que propôs formas radicalmente novas de ligação social, afetiva e sexual, Castiglia e Reed defendem “o uso da memória das práticas de liberdade iniciadas por gerações gays anteriores para criar uma conexão coletiva com o passado que nos permita transformar o presente”¹¹ (CASTIGLIA, REED, 2011, p. 10, tradução nossa).

A partir disto, defendemos que *Velvet Goldmine* apresenta-se também parte de uma política de resgate e revalorização dos valores da revolução sexual dos anos 1970. De início, o filme sublinha a relação de ruptura que o *glam rock* teve com o movimento *hippie*, opondo-se estilisticamente à exaltação da natureza dos *hippies* através da valorização do anti-natural e artificial. Não coincidentemente, os símbolos principais do movimento eram os adornos artificiais: a maquiagem, o *glitter*, as plumas e lantejoulas. Mesmo propondo relações afetivas e sexuais mais libertárias em relação ao modelo burguês de casamento, os *hippies* ainda assim mantinham uma postura eminentemente heterossexual. Já os *glams* traziam uma camada adicional de transgressão, propondo

10 The pastness of memories, rather than any empirical truthfulness, gives vision the force of possibility. Asserting the *once having been* status of memory's content, its previous existence as a socially viable reality (whether or not that "real" ever existed), the pastness of memory forestalls claims that such alternative versions of reality *could not be*. Unlike utopias, which cast their visions into a perpetually receding future, prone to dismissal on the grounds of implausibility, memories insist that what once was might be again. With the asserted pastness of memory comes responsibility (and empowerment) to imagine material forms for unimaginable realities.

11 [...] to use recollections of exercises of freedom pioneered by previous gay generations to create a collective connection with the past that enables us as we transform the present.

a bissexualidade como a base fundamental da sexualidade, com homo e heterossexualidade sendo somente restrições culturais a este princípio. Quebravam também com as barreiras de gênero, embaralhando o masculino e o feminino através do uso/prática indistintos de vestuário, enfeites e postura de ambos os gêneros.

Apesar de girar em torno da relação entre Brian Slade e Curt Wild, o filme acompanha com grande interesse a transformação do jornalista Arthur. Crescendo num subúrbio londrino, oprimido por pais conservadores, Stuart vai, pouco a pouco, encontrando liberdade e senso de comunidade nas experimentações de gênero e sexualidade a partir de seu contato com outros jovens adeptos à moda *glam* e com seus ídolos. A construção do período é marcadamente diferente tanto de infância pálida de Stuart nos subúrbios quanto dos conversadores anos 1980 que se seguiriam, com sua cenografia de prédios de concreto, corredores mal iluminados e tons de cinza, bem como atuações cínicas e apáticas. Os anos 1970, ao contrário, apresentam cenografia, figurinos e atuações com grande organicidade, intensidade e humor, beirando os excessos do *camp*¹².

Adicionalmente, não só a vivência desta revolução de costumes é apresentada para o espectador a partir de um viés positivo, mas o próprio ato de lembrar o período reveste-se de um caráter político, próximo ao que defendem Christopher Castiglia e Christopher Reed (2011). Durante a investigação jornalística sobre o ídolo Brian Slade, Stuart, já adulto, morando em Nova York e contaminado pelo clima pessimista dos anos 1980, vai relembrar toda a sua experiência de crescimento em meio ao *glam* e à revolução sexual, através da mistura indistinta de informações objetivas e memórias pessoais tão característica de todo o filme. Esta jornada através de sua memória e história pessoais, esquecidas no passado, serão a tônica de uma nova transformação de

12 O *camp* é um estilo e sensibilidade eminentemente gays, caracterizados pela valorização do excesso, artifício, exagero, teatralidade; pela destruição das oposições culturalmente impostas como homo e hétero, masculino e feminino, baixa e alta cultura, tudo temperado por humor e ironia.

Stuart, que sairá da travessia com nova disposição política para a busca da liberdade pessoal. Não por acaso, ele termina o filme como novo portador do broche verde cintilante.

Conclusão

Vemos, assim, que o filme aborda três questões caras à constituição moderna e pós-moderna da memória e história. Em primeiro lugar, reconhece e tematiza o caráter subjetivo, emocional e ficcionalizante de ambas - memória e história - em especial quando mediadas por tecnologias visuais de representação, como o cinema. Faz isto através de dois expedientes: por um lado, negando-se a *representar* o movimento *glam*, ao invés disso *construindo-o* através de um número de mediações - relatos, entrevistas, reportagens, videoclipes, lembranças - cuja estrutura, por sua vez, remete a outra obra de ficção, *Cidadão Kane*; por outro, utilizando-se de referências reais ao movimento - estilos visuais e musicais, fatos e eventos notórios, nomes de bandas, artistas e músicas - mas deslocando-as, de forma a transitar explicitamente pela fronteira entre o relato ficcional/subjetivo e o factual/objetivo. Ambas as operações refletem e ressaltam a natureza construída e subjetiva da memória e da história partir da modernidade.

Em segundo lugar, o filme ataca o sistemático apagamento da homossexualidade da história e, por consequência, a supressão de uma memória compartilhada das vivências lésbicas e gays passadas. Utilizando o mesmo trânsito entre relato histórico factual/objetivo e ficcionalizado/subjetivo, constrói uma genealogia histórica de personalidades sexualmente transgressoras como Oscar Wilde, Jean Genet e Quentin Crisp, que terão influência direta nas transgressões propostas pelo movimento *glam*.

Por fim, o filme resgata o potencial político da revolução sexual - ressignificada negativamente pelo uso conservador da epidemia de AIDS, nos anos 1980 - em sua capacidade de criação de

relações e comunidades alternativas ao modelo burguês imposto. Faz isso através da representação do período tanto em sua forma, contrastando via fotografia, cenografia e atuação a liberdade dos anos 1970 e a opressão dos anos 1980, quanto em seu enredo, mostrando o potencial libertador do movimento *glam* a partir da vivência direta de seu narrador. Adicionalmente, ressalta a força política do ato de lembrar o período, que vai fazer com que seu narrador passe pela experiência de liberdade uma segunda vez, ao reconstruí-lo jornalisticamente. Consegue, assim, tanto tematizar o potencial político do ato de lembrar quanto oferecer a matéria prima para que o espectador ponha em prática este ato.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Adriana da Rosa. **Cidadão Slade**: a vida de um homem é seu intertexto. In: V ENCONTRO DA SOCINE, 2001, Porto Alegre. 2001.

CASTIGLIA, Christopher. REED, Christopher. **If Memory Serves**: Gay Men, AIDS and the Promise of the Queer Past. Minesotta: University of Minnesota Press, 2011.

HALBWACH, Maurice. **On Collective Memory**. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

JAMESON, Fredric. **Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism**. Duke University Press Books, 1999.

KAES, Anton. **From Hitler to Heimat**: The Return of History as Film. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

KILBOURN, Russel. **Cinema, Memory, Modernity**: The Representations of Memory from the Art Film to Transnational Cinema. New York: Routledge, 2010.

RUSSO, Vito. **The Celluloid Closet**. Revised ed. New York: Harper & Row Publishers, Inc, 1987.

STERN, Keith. **Queers in History**: the comprehensive encyclopedia of historical gays, lesbians, bisexuals, and transgenders. Dallas: Benbela Books Inc., 2009.

STOREY, John. The Articulations of Memory and Desire: From Vietnam to the War in the Persian Gulf. In: **Memory and Popular Film**. Ed. Paul Grainge. New York: Manchester University Press, 2003.

Guinada subjetiva e memória no Cinema Latino-Americano: uma análise de Restos, de Albertina Carri

Sabrina Tenório Luna da Silva

Introdução

Pretendemos, nesse artigo, discutir as maneiras como o cinema latino-americano, e mais especificamente o argentino, lida com as reconstruções da memória da ditadura a partir do final da primeira década do século XXI. Acreditamos que muitas das formas de lidar com a dor passada e conservar a memória passam, hoje, por movimentações subjetivas e através desse movimento, pretendemos pensar a reconstrução e rememoração da dor do passado através do filme *Restos* (Argentina, 2010), de Albertina Carri, curta metragem de oito minutos participante do projeto *25 miradas – 200 minutos*. Pretendemos, nessa análise, associar o documentário aos formatos subjetivos de construção da memória, definidos por Beatriz Sarlo como uma *guinada subjetiva* nos estudos historiográficos.

O projeto foi desenvolvido pela Secretaria de Cultura da Nação Argentina e tem como principal objetivo refletir de forma poética sobre os duzentos anos da Revolução de Maio. O tema escolhido pela diretora para tal reflexão foram os filmes de militantes realizados nas décadas de 1960 e 1970 na clandestinidade, durante a ditadura argentina. A maioria das cópias foi eliminada, enquanto as poucas que restam estão nas mãos de colecionadores particulares.

Segundo propomos, essa dimensão subjetiva estaria presente no filme tanto na temática quanto na estrutura narrativa, expressa na discussão em torno das imagens perdidas dos filmes

realizados na clandestinidade e na forma como a discussão é transposta para o audiovisual. A especificidade fílmica, dessa forma, viria a dialogar com o tema central, pois a subjetividade estaria expressa na forma como a memória é recuperada e discutida e também na maneira como o documentário é desenvolvido, quebrando padrões de representação e de demonstração da verdade e tornando o documentário um discurso, e não uma junção de provas que viriam a corroborar um tema.

A reflexão fílmica aparece ancorada na ausência e dialoga com imagens cegadas pela ditadura e com a impossibilidade de acesso às mesmas. Acreditamos, dessa forma, que tal reflexão seria um exemplo da *guinada subjetiva* nos estudos sobre o passado, caracterizada pelo uso de relatos pessoais na construção da memória e pela valorização do homem comum e dos pequenos relatos extra-oficiais, com heróis que dificilmente ganhariam estátuas. A subjetividade aí presente não viria a ser associada a uma arbitrariedade, pois está expressa desde o início da discussão e se apresenta como fator fundamental para tal realização.

Parte 1. Guinada Subjetiva

Quando algo dói, somos aconselhados a esquecer, pois o esquecimento, segundo tais conselheiros, eliminaria a dor. Esse esquecimento, porém, mantém a dor intacta. A partir do momento em que ocorre, o único apagamento possível é o da referência, pois a dor, já causada, não pode ser anulada e revertida. O esquecimento, portanto, causa apenas o embaralhamento da memória, mantendo uma dor que não encontra mais referente.

Tal interpretação e tais conselhos ecoam atualmente na forma como diversas nações latino-americanas lidam com a memória da ditadura. Na Argentina a data de início da ditadura é anualmente lembrada e aos gritos de *No olvido! No perdono! No me reconcilio!*, argentinos são chamados às ruas para lembrarem dos seus trinta mil desaparecidos. Esse rito anual é uma forma de for-

talecer a dor, de reconhecer a sua causa e de evitar que, devido ao embaralhamento da memória, o culpado escape ileso, deixando apenas rastros e marcas perdidas.

As formas de lidar com a memória, porém, passam por adaptações e vêm se transformando fortemente desde o início da década de 1950, sofrendo grande influência dos Estudos Culturais. Essas mudanças iniciadas no cerne da pesquisa são, atualmente, fortalecidas por diversas políticas culturais e dizem respeito tanto aos objetos que podem representar a história quanto aos seus agentes.

As obras e os autores seminais dos Estudos Culturais aparecem em um momento de ruptura e deslocamento de antigas correntes de pensamento, reagrupando velhos e novos elementos ao redor de uma nova gama de premissas e temas. Para tais autores, estaríamos situados em uma “era da cultura”, onde predominam os meios de comunicação de massa e que gerariam um desvio do viés político e econômico para o cultural. Esses elementos seriam rearranjados ao redor de novos temas e representariam uma articulação complexa entre o pensamento e a realidade histórica.

O início da disciplina, através do vínculo com os movimentos de esquerda, levou ao estudo das narrativas de agentes históricos cotidianos, refletida no livro *The Making of the English Working Class* (1963), de Edward P. Thompson, que coloca a classe trabalhadora como protagonista, deslocando a idéia de que a história só pode ser feita e contada por poucos eleitos e colocando o cidadão comum como causador da mesma e não como mero coadjuvante.

Dessa forma, percebemos que a discussão em torno do tema cultura, expressa na contextualização temporal do termo realizada por Raymond Williams, localiza a mesma como relativa não apenas à arte, à literatura, ou a formas reconhecidas de saber. Tal contextualização tem o mérito de ampliar o termo para outros âmbitos, abarcando em um primeiro momento a classe trabalha-

dora e se expandindo para as manifestações cotidianas e midiáticas. De acordo com o autor:

A dificuldade foi solucionada, em geral, relacionando-se “cultura”, mesmo quando era evidentemente social em sua prática, com a “vida interior” em suas formas mais acessíveis e seculares: “subjetividade”, a “imaginação”, e, nesses termos, com o “indivíduo”. (...) A cultura foi então e imediatamente a secularização e liberalização de formas metafísicas anteriores. Seus agente e processos eram claramente humanos e foram generalizados como formas subjetivas, mas certamente quase-metafísicas – “imaginação”, “criatividade”, “inspiração”, “estético” e um novo sentido positivo de “mito” – e na verdade compostos em novo panteão (WILLIAMS, 1977, pg. 21).

Para Beatriz Sarlo, essa ampliação do termo cultura, seria um dos movimentos responsáveis pela guinada subjetiva em torno dos estudos da memória. A inclusão do indivíduo como agente produtor da cultura e, portanto, como responsável diretamente pelo seu teor, seria expressa através do uso atual de elementos subjetivos como fotografias, diários, cartas, conselhos e orações como forma de documentar o passado e pode ser observada em uma das obras seminais dos Estudos Culturais, o livro escrito em 1957 por Richard Hoggart, *The Uses of Literacy*.

Num gesto que, nos anos 1950, podia ser considerado suspeito pelas ciências sociais, Hoggart trabalha com suas lembranças de infância e adolescência, sem se considerar obrigado a fundamentar teoricamente a introdução dessa dimensão subjetiva (SARLO, 2007, pg. 17).

Memória, arquivo e documento

Grande parte da discussão em torno das informações visuais dialoga com a memória e o arquivo. O arquivo, em um primeiro momento, representaria algo estável, produzido e dotado de

sentido somente se reassimilado e ressignificado estando, portanto, à mercê do momento histórico e da interpretação escolhida (ou permitida) no momento de seu uso. Os arquivos, por isso mesmo, encontram-se, de acordo com Jacques Derrida, aquém da memória, relegados ao lugar onde ocorre “o desfalecimento originário e estrutural dessa memória” (DERRIDA, 2001, pg. 19). A memória, ao contrário dos arquivos, apresenta um caráter instável, precisando, inclusive, de tais arquivos para ser formulada de acordo com a interpretação, foco e recorte eleitos para sua construção.

Ao falar sobre os arquivos, Derrida vai em busca da origem do nome e a localiza na casa dos arcontes grega, lugar que escondia e resguardava a memória. Dessa forma, arquivar passa a constituir o ato de manter determinado sentido, além de representar uma tentativa de resguardar uma memória única. As interpretações, apesar de contarem com uma maior aceitação na atualidade não são formas amplamente aceitas de construção da memória e a posse e autoria continuam sendo uma forma de coibir esse acesso. O arquivo, então, ao mesmo tempo em que representa uma fonte de acesso à memória representa, também, uma tentativa de levar às próximas gerações um determinado tipo de informação, selecionando o que merece ou não representar determinada época.

De acordo com Paul Ricoeur, o momento do arquivo “é o momento do ingresso na escrita da operação historiográfica” (RICOEUR, 2007, pg. 177), o arquivo, para o autor, além de um lugar físico representa também um lugar social, um local de acesso ao passado. O arquivo, além de tal representação física, é associado à escrita e contraposto ao testemunho, de teor oral e individual, que gradativamente se integra aos arquivos através do seu registro e da sua crescente validade como prova do ocorrido. O testemunho, portanto, implica “uma relação fundamental entre o presente e o passado” (RICOEUR, 2007, pg. 180), pois a sua existência implica uma referência corpórea e a existência que um

agente físico que, através das suas lembranças possibilitou a existência e posterior consulta de tais relatos.

Pensando no arquivo como em um lugar físico e social, fortemente influenciado pela memória, partimos para uma análise da formação da mesma. Dessa forma, acreditamos que a impossibilidade de dedicar um lugar estável à memória partiria, em primeiro lugar, da sua relação direta com o corpo e com a experiência na sua construção. Para Henri Bergson, esse movimento pode ser percebido na forma como o corpo se relaciona com o mundo, constituído, segundo o mesmo, por imagens. Para o autor, as imagens exteriores influem sobre a imagem que chama de corpo porque “elas lhe transmitem movimento” (BERGSON, 1999, pg. 14) e de forma recíproca, o corpo influi sobre tais imagens quando “lhes restitui movimento” (BERGSON, 1999, pg. 14).

Tais imagens, dependentes do corpo para que façam parte da memória, necessitam da ligação primária para que sua ação sobre o real se concretize e sua maior expressão, conforme propomos, ocorre através dos testemunhos.

Essas imagens particulares que chamo mecanismos cerebrais terminam a todo momento a série de minhas representações passadas, consistindo no último prolongamento que essas representações enviam no presente, seu ponto de ligação com o real, ou seja, com a ação. Corte essa ligação, a imagem passada talvez não se destrua, mas você lhe tirará toda capacidade de agir sobre o real, e por conseguinte, de se realizar (BERGSON, 1999, pg. 84).

As perspectivas de realização e de ação nos levam de volta à discussão em torno dos arquivos. A atenção ao corpo, porém, se faz necessária como forma de localizar a experiência da lembrança como algo vivido e modificado por referentes que viveram aquele passado quando ainda presente e também pelos demais,

que o conheceram em outra época e mediado por outros movimentos, que geram outras ações. Os testemunhos, portanto, são formas diretamente ligadas à memória e nos legariam, desde o seu arquivamento, memórias individuais que refletiriam sobre acontecimentos coletivos, representando “a estrutura fundamental de transição entre memória e história” (RICOEUR, 2007, pg. 41).

Acreditamos no corpo também como representante de uma ação histórica, refletida no momento em que recebemos tais memórias e na forma como lidamos com as mesmas. A atenção ao agente na transmissão e interpretação de tal informação, acreditamos, deve levar em conta tal contexto para, através do mesmo, situar tal análise.

O ato de arquivar, portanto, apresentaria desde seu início uma tentativa de neutralizar a metáfora do corpo como agente transformador da memória, relegando à mesma um papel mais instável do que o sugerido pelo arquivo e deslocando o testemunho, relato ou documento do seu referente, tornando-o, de acordo com Ricoeur, “órfão” (2007, pg. 177). Mas se os documentos presentes nos arquivos, e mais especificamente, os testemunhos, foram adquiridos por corpos dotados de memórias subjetivas, como definir a neutralidade de um documento como representante de um momento histórico anterior?

Essa pergunta é colocada no início do documentário *Restos* e tentamos responder a mesma através da presente reflexão. Ao lidar com imagens ausentes e que conteriam um teor revolucionário que seria a causa principal de sua ausência, a diretora inicia o filme perguntando se *¿Acumular imágenes es resistir?* e se pergunta, logo após, se é possível devolver-lhes o seu gesto desafiante. Apesar de se referir aos filmes dos militantes e a tais imagens, as mesmas nos são negadas e os quadros são ilustrados pela filmagem de películas queimadas, guardadas em arquivos ou derretidas em banhos de ácido. Através desses efeitos, senti-

mos que essas imagens que nos são negadas passaram por diversos tipos de agressão até o ponto de sumirem e com as mesmas vemos apagadas idéias de pessoas presentes e atuantes em determinado momento histórico. É através dessa negação, porém, que percebemos a influência do corpo como agente da memória, pois seu acesso oficial, os arquivos, nos nega a ilustração visual de tais idéias. Apesar desse apagamento, a diretora se pergunta se é possível devolver o gesto desafiante de tais imagens. Elas ainda apresentariam, no momento histórico atual, a mesma possibilidade de ação do momento anterior? O que significariam, hoje, tais imagens se exibidas nesse filme? Mais ou menos do que a sua negação significa?

O que nos impulsiona, nesse momento, não é tentar responder a tais perguntas de forma objetiva, mas pensar na dinâmica do movimento de formação, manutenção e interpretação da memória. Essa dinâmica acompanha a crescente atenção dada aos arquivos e às formas de manutenção e resgate da memória. Tais reflexões, porém, dialogam constantemente com a amnésia, pois a sociedade atual trabalha com o esquecimento de forma a permitir que novas informações substituam as antigas. Porém, para além dessa amnésia, Sarlo afirma que apesar da impressão dada pelas últimas décadas de que “o império do passado se enfraquecia diante do “instante” (SARLO, 2007, pg. 11), passamos por um momento de crescimento da museificação e da revisão histórica. Dessa forma, acreditamos que “a dificuldade da conjuntura atual é pensar a memória e amnésia juntas, em vez de simplesmente opô-las” (HUYSEN, 2004, pg. 17). E devido a essa conjuntura refletir sobre os termos memória e arquivo, assim como pontuar diferenças e similaridades entre os mesmos, se faz fundamental para o entendimento do tempo presente.

Assim, acreditamos que pensar na presença ou ausência do gesto desafiante original teoricamente presente nas imagens ausentes do documentário, se apresenta mais como uma forma de protestar contra a negação e o acesso da memória para a popula-

ção como um todo, que viria a agir em cima de tais informações, do que como uma maneira de tentar encontrar nas películas perdidas imagens que causassem atualmente a mesma indignação que causaram no momento em que foram concebidas, para as pessoas por quem e para quem foram concebidas. Os arquivos, representando um lugar social e um acesso ao saber e à verdade, passam a ser questionados em seu teor e em sua inacessibilidade. A sua presença seria, portanto, tão forte para questionar o momento anterior quanto a memória do mesmo que ainda reverbera nas demais gerações?

Voltamos aqui mais uma vez à tentativa incansável de lembrar a dor, independente da maneira como ela age agora sobre os corpos que estão menos ou mais próximos do seu referente.

Parte 2. Subjetividade, documentário e materialidade

A subjetividade se mostra presente nessa reflexão e abarca a forma documental, pois a negação das imagens alude ao fato de que nem tudo o que é visível é crível, enquanto várias verdades (ou possibilidades) estão escondidas e inacessíveis. Devido a tal representação, acreditamos que a forma documental também abarca outras questões, colocando a veracidade da imagem em xeque. Segundo Bill Nichols, tal escolha é característica do documentário performático, que coloca o “significado como algo claramente subjetivo, carregado de afetos” (NICHOLS, 2005, pg. 169). Enfatizando a dimensão subjetiva, o documentário performático questiona as estruturas institucionais como a igreja, a família e os governos e coloca a questão como algo mais propenso a diversas interpretações e visões ilimitadas.

Tal adequação se evidencia em um primeiro momento devido ao questionamento dos órgãos detentores das informações e responsáveis pela reprodução de uma história oficial, negada a todos desde a sua concepção e passaria, atualmente, por outras questões relativas ao acesso das imagens que restaram de tais filmes.

Ao se questionar sobre o gesto desafiante presente em tais imagens, Carri esgota tal gesto devido à impossibilidade de livre acesso aos fragmentos que nos restaram, deslocando as questões de apagamento das imagens para o momento presente. Segundo a diretora, os poucos filmes que resistiram à ditadura pertencem atualmente a coleções particulares, gerando um reconhecimento dos diretores, que agora têm nome, e uma negação continuada das imagens. Isso viria a contrariar os objetivos originais dos filmes, que seriam o apagamento da figura do autor (devido ao pertencimento a movimentos contra-governamentais e à necessidade de apagamento da primeira pessoa para que a idéia resistisse à identidade individual) e o compartilhamento de idéias revolucionárias.

Dessa forma, a diretora dialoga com o momento presente e nos informa que as formas de negação de uma visão alternativa do passado continuam, porém atualmente seguem leis de autoria e posse. A questão da autoria das imagens e do reconhecimento do autor gera outras formas de falar da memória com base em saberes autorizados, negando aos demais, não detentores de direito de exibição de imagem, a possibilidade de reproduzir tais discursos como prova do que está sendo dito pela narração.

A opção pela subjetividade, portanto, torna-se algo necessário para se falar de tal momento, pois, a partir do momento em que as informações oficiais nos negam possibilidades de discussão, tal opção torna-se necessária e não apenas uma escolha estética. O lugar de onde a diretora fala surge de uma exclusão, de arquivos que lhe são negados e da indignação pela impossibilidade de acesso aos mesmos. Através disso, outra memória é criada, a memória dos que tiveram os testemunhos negados, mas que reconhecem a sua existência através de rastros que podem se transformar em mitos se não forem constantemente rememorados.

O que percebemos aqui, é que a guinada subjetiva possibilita na contemporaneidade algo que vai além da valorização de de-

talhes do passado, exceções à regra e curiosidades. Para Sarlo, devido a esses novos focos de interesse na historiografia, se acentuou “o interesse pelos sujeitos ‘normais’”, (SARLO, 2007, pg. 16). Esse interesse seria resultante do questionamento da passividade das massas e teria como objetivo colocar as mesmas dentro do contexto de produção histórica, deslocando a hipótese de que as massas e os cidadãos comuns seriam agentes passivos, sem atuação através das ações cotidianas e a isso, acrescenta que para esse fato contribuíram: “a quebra de legitimidade das instituições escolares em alguns países e, em outros, a incorporação de novas perspectivas e novos sujeitos afetaram também as ‘histórias nacionais’ de estilo tradicional” (SARLO, 2007, pg.14).

Pensar em formas não tradicionais de narrar as histórias nacionais seria, portanto, uma opção estética com reverberações políticas. Dessa forma, o documentário performático “sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas” (NICHOLS, 2005, pg. 169), assim, tais documentários compartilhariam um “desafio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas” (NICHOLS, 2005, pg. 169). Narrar uma nação através da ausência, portanto, torna-se uma forma de oferecer voz aos não dotados de provas concretas devido a tais negativas, mas que se colocam como portadores de uma visão que levaria em conta a posição individual de cada elemento para a viabilização de tais narrativas.

Apesar desse campo aberto para a subjetividade, porém, a mesma acontece de forma mais profunda no exemplo citado. Pois, em *Restos*, não são testemunhos, relatos, filmes ou documentos dotados de subjetividade que corroboram fatos passados, mas a sua ausência e rememoração por parte da diretora que não nos apresenta provas ou rastros acerca do tema discutido.

A forma de contar uma história nacional escolhida pelo projeto *25 miradas – 200 minutos*, apresenta-se como evidência de tal opção por contar a história de outras maneiras. Dessa forma, percebemos que a escolha por mais de uma visão para o delineamento de 200 anos de história da nação, busca encontrar diferentes aceitações para a reflexão em torno do que seria a Argentina nos dias atuais. Pensar no país como elemento mutável e rememorar a sua história através de formações individuais nos parece uma forma de dar voz a diferentes elementos significativos dentro de tal construção.

No caso de Carri, a opção para tal rememoração passa pela uma tentativa de compreender uma ausência que atravessa a nação como um todo e a sua vida particular de forma direta. Filha de pais militantes desaparecidos e mortos pela ditadura argentina, a diretora já havia realizado, no docu-drama *Los Rubios* (2003), uma busca por sua história e por informações acerca dos seus pais. Em tal busca, percebemos que:

A memória se adensa e fica cada vez mais complexa. A memória é uma visão do passado e, portanto, uma interpretação. A revisão dessa memória não é realizada em primeira pessoa pelos militantes; são os filhos que questionam e se questionam a respeito da própria identidade, seu lugar na sociedade e sua relação com o passado. As opções que pareciam inquestionáveis passam a ter conseqüências involuntárias nos próprios filhos. (FERRERAS, 2008, pg. 153 e 154)

Para Ferreras, a reconstrução da memória da ditadura militar argentina passaria por várias fases, a primeira seria centrada nos algozes e na acusação dos mesmos por militantes e artistas do período, em grande parte exilados e uma segunda fase teria sido iniciada após a crise do país em 2001 e fortalecida pelo governo Kirchner. Nessa fase, segundo o autor, as antigas leis de *olvido*, ou de esquecimento, foram compensadas pela memória:

Lembrar, recordar, ter memória, é sinônimo de um correto comportamento como cidadão. A denúncia de alguém com memória sobre o acontecido em tal ou qual período da história recente é vista como uma carta de apresentação necessária e suficiente para o bem ou para o mal. (FERRERAS, 2008, pg. 151)

Conclusão

A reflexão de Carri e de diversos outros diretores, escritores e músicos que optaram por trabalhar com a reconstrução da memória argentina, em combate às leis de *olvido*, se ancora, portanto, na memória subjetiva para tal reconstrução. Os relatos e a revelação das identidades em tal ação seriam formas de confrontar um passado onde esses diálogos mostravam-se impossíveis. Porém, o não acesso a tais relatos que, atualmente, representam fontes oficiais de consulta, não impede a criação de novas memórias, essas, de segunda ordem. Essa ausência, na verdade, possibilita que outras interpretações acerca do passado floresçam e que as fontes de saber se diversifiquem, resultando em uma pluralidade de locais de “saber”. Esse reconhecimento poderia devolver a essas imagens seu gesto desafiante? Ou seria mais uma forma de controlar a maneira como a memória é construída?

Acreditamos que a questão fundamental na contemporaneidade vai além da discussão em torno do gesto desafiante presente nas imagens perdidas. O que pensamos ser fundamental é o questionamento sobre as fontes de saber, pois a abertura possibilitada por movimentos históricos e culturais em torno da aceitação de relatos subjetivos e cotidianos como fontes igualmente dotadas de poder de interpretação passa agora por outras formas de negação.

Apesar da assimilação, por parte da história, de tais fontes e da difusão de vozes possibilitada pela mesma, duas questões nos parecem ainda relevantes. A primeira é relativa ao apagamento dos vestígios na tentativa de impossibilitar a efetivação de uma

diversidade de vozes discordantes e a segunda, presente mais fortemente no momento atual, é relativa ao lugar ainda inacessível dos arquivos, que relega a poucos o acesso a memórias anteriores. Acumular imagens é resistir? Pensamos que sim, mas também pensamos que a resistência diz respeito não apenas ao acúmulo e à possibilidade de acesso a tais provas, mas fala sobre a construção de pontos de vista ancorados em interpretações declaradamente subjetivas de verdades múltiplas.

Referências Bibliográficas

BERGSON, H. **Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DERRIDA, J. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

ESCOSTEGUY, A. **Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

HUYSEN, A. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.

HUYSEN, A. **Literatura e cultura no contexto global**. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena. **VALORES: arte, mercado e política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SARLO, B. **Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

Direito de Amar: melancolia, luto e memória no filme de Tom Ford

Carlos André Rodrigues de Carvalho

A melancolia do protagonista

Direito de Amar (Estados Unidos, 2009), filme de estreia do estilista norte-americano Tom Ford, tem como tema a solidão provocada pela perda do outro e utiliza esse argumento para falar de dois sentimentos que atormentam o homem contemporâneo: a melancolia e o luto, ambos despertados pela insistência da memória. Ford, considerado um gênio do mundo da moda por, entre outras coisas, ter reerguido a linha de roupas e acessórios da grife Gucci, à beira da falência na década de 1990, realiza um trabalho cinematográfico impecável e cheio de referências.

A história, uma adaptação do livro homônimo de Christopher Isherwood, passa-se na Los Angeles da primeira metade da década de 1960, em meio ao episódio que ficou conhecido como a Crise dos Mísseis de Cuba, quando os soviéticos, em resposta a instalação de mísseis nucleares na Turquia, um ano antes, e à invasão de Cuba pelos Estados Unidos no mesmo ano, instalaram mísseis nucleares em Cuba.

George Falconer (Colin Firth), um inglês residindo nos Estados Unidos, é um professor universitário de pouco mais de 50 anos que tenta encontrar um sentido para a vida após a morte do companheiro, Jim (Mathew Goode), com que viveu durante 16 anos. A história se passa toda em apenas um dia, 30 de novembro de 1962, oito meses depois da morte de Jim, quando George resolve planejar, meticulosamente, a própria morte, em meio a uma crise que engloba luto e melancolia.

A abertura do filme é simbólica: um corpo masculino nu, filmado de ângulos diferentes movimentado-se, em *slow motion*

dentro d'água, uma imagem que só será desvendada ao longo do filme: o mergulho do corpo na água seria o do protagonista na morte. A água também traz morte, beleza e desejo. "Águas preenchem uma função psicológica essencial: absorver as sombras, oferecer um túmulo cotidiano a tudo o que, diariamente, morre em nós" (BACHELARD, 1998, p. 58).

Até uma superfície aquática mais inocente encobre um abismo: transparente, ela o deixa ver, opaca ela o sugere tanto mais perigoso quando oculto. Estar na superfície é afrontar uma profundidade; flutuar é arriscar um naufrágio. O fim que ameaça o reflexo na água e que exprime sua existência paradoxal é a morte por absorção, onde a imagem imprudente se abisma na sua própria profundidade.

Aos poucos, me dou conta de que ainda estou aqui. Eu nunca gostei muito de acordar. Nunca fui de pular da cama e saldar o dia com um sorriso, como o Jim fazia. (...) Eu dizia a ele que só os tolos saúdam o dia com um sorriso. Só tolos podem não reconhecer a verdade: o agora não é simplesmente agora. Ele friamente nos lembra que é um dia depois de ontem, um ano depois do ano passado e que mais cedo ou mais tarde ela virá.

A segunda fala do protagonista, em *off*, já dá ideia do temperamento melancólico dele. Note-se que, mesmo quando ainda estava ao lado do amante, George já demonstra um comportamento *blasé* diante da vida. E isso leva o espectador a concluir que a melancolia do protagonista não é fruto da morte do amante. Ela já fazia parte da personalidade dele. O desabafo de George para ele mesmo vem depois que ele acorda de um pesadelo no qual ele encontra o companheiro morto ao lado do carro, depois do acidente (o corpo na água citado acima também eram imagens que faziam parte do pesadelo do personagem).



Figura 1 – O pesadelo de George: ao lado do companheiro morto

No que concerne à melancolia, a do protagonista não se refere apenas a uma vaga tristeza ou prostração, fruto de uma desilusão amorosa, de um problema psicológico qualquer. A suave força da melancolia vem da percepção da passagem do tempo, das ruínas que se avolumam, até na história dos sentimentos. O indivíduo tomado pela melancolia se vê infinitamente ínfimo e a morte está sempre próxima. E é isso que revela George, já no início do filme.

Morrer não está no futuro, está no passado. Morrer é. Noutra palavras, morrer é um viver repleto de tempos presentes, mas o melancólico não se apressa em morrer, ele se alimenta desse desejo porque a melhor morte para o melancólico “é a morte cotidiana, pouco a pouco, dia após dia” (LOPES, 1999, p. 16). A pedagogia da morte, ainda de acordo com o autor, resgata a consciência da mortalidade na subjetividade contemporânea.

Esse prazer do sujeito melancólico pela chegada da morte é mostrado no filme quando George organiza tudo para seu funeral, deixando separado o terno, a camisa, os sapatos, as abotoaduras e até um bilhete, explicando como quer o nó na gravata (“Dê um nó de windsor”, diz o bilhete deixado para a faxineira).

Para o indivíduo melancólico, meditar sobre a morte é meditar sobre a liberdade; quem aprendeu a morrer, desaprendeu a

servir; nenhum mal atingirá quem na existência compreendeu que a privação da vida não é um mal; saber morrer exime de toda sujeição e constrangimento (MONTAIGNE, 1987, p. 161).

Na concepção de Kristeva, o indivíduo melancólico não aceita a perda porque qualquer perda implica a perda do próprio ser, o que o transformaria em um ateu radical e soturno. A melancolia manifesta em si a intolerância da perda do outro porque “melhor fragmentado, retalhado, cortado, engolido, digerido do que perdido” (KRISTEVA, 1989, p.18). O melancólico seria tomado pelo “sentimento de ser deserdado de um bem supremo não-nomeável, de alguma coisa irrepresentável que nenhuma palavra poderia significar” (KRISTEVA, 1989, p. 19).

A tristeza seria, para o indivíduo melancólico, o sucedâneo do objeto perdido que ele domestica e acaricia por não encontrar outro. Mas mesmo ateu, o melancólico é também um místico, porque tentará restituir a linguagem pela mediação de um Deus. Essa é mais uma prova da contradição do melancólico. Tanto as palavras quanto ações dele são paroxísticas. “(...) as delícias do sofrimento podem conduzir a um gozo triste que vários monges conheceram e que Dostoiévski, mais próximo de nós, exalta” (KRISTEVA, 1989, p. 52).

Jim morre em um acidente de carro, na neve, a caminho da casa dos parentes (que não aprovam a relação dele com George). O espectador não vê o acidente, a não ser pelo pesadelo de George no início do filme. O protagonista recebe a notícia pelo telefone, por um primo do morto, que mesmo proibido pela família, liga para dar a notícia. É a partir desse momento que o sentimento de melancolia que George carrega vai se misturar ao luto pela morte do amante.

E durante todo o filme, memória, junto com melancolia e luto, vão preencher todo o dia de George, que tem que encarar o trabalho como professor já nas primeiras horas do dia, mesmo com a própria morte já planejada.

Levo tempo de manhã para me tornar George. Tempo para me adaptar ao que se espera de George e a como ele deve se portar. Depois me visto e dou a última engraxada. O agora, mas levemente formal, perfeito George. Sei bem o papel que devo desempenhar. Olhando no espelho, fitando-me, mais que um rosto vejo uma expressão de aflição: chegar ao final do maldito dia. Um pouco melodramático, creio, então, de novo, meu coração foi partido. É como se eu estivesse afundando, afogando-me. Não consigo respirar.

O telespectador acompanha todo o dia de George através de relógios que aparecem, quase despercebidos, em algumas cenas: o despertador ao lado da cama, em casa; o relógio do painel do carro, o relógio de parede na universidade. Já nas primeiras horas da manhã, antes de sair para o trabalho, ele, pensando (voz em *off*), diz: ‘pela primeira vez, não consigo visualizar meu futuro. Todos os dias são obscuros, mas hoje decidi que será diferente’. É a decisão de morrer, que só ser desvendada mais a frente.

Como bem lembra Kristeva (1989, p. 112), a melancolia é uma potencialidade do homem ocidental na medida da dolorosa ruptura ou hesitação entre natureza e cultura. É ela que torna o homem menos apto a imergir no cosmos, numa imanência mística com o mundo, o torna mais preparado para a irrupção da dor, não só na elaboração de um discurso de dor, mas de nomeação daquilo do qual ele se separa, no caso do protagonista de *Direito de Amar*, o companheiro. Mas poderia ser a mãe, Deus, o inominável (KRISTEVA, 1989, p. 78), sem em nada diminuir o enigma do que foi perdido, podendo chegar mesmo ao paradoxo da perda, como componente da identidade, ser mais importante do que a definição do que foi perdido.

A melancolia moderna tem duas faces. Em uma, a alma goza de sua própria solidão, mas por meio desse gozo é que a solidão é mais intensa, numa espécie de “alegria na dor”, que corresponde essencialmente a uma exacerbação da consciência em si. “A melancolia é a disposição do espírito na qual o sentimento dá

uma vida nova, como uma máscara, ao mundo esvaziado, a fim de usufruir a sua maneira de um prazer misterioso” (BENJAMIN, 1984, p. 150).

“Conscientes de estarmos destinados a perder nossos amores, nós somos melancólicos talvez ainda mais por percebermos no amante a sombra de um objeto amado outrora perdido” (KRISTEVA, 1989, p.15). A melancolia difere da nostalgia, porque, nesta última o tempo é quase suspenso diante da idealização ou supervalorização do passado, do ser amado perdido. Já na melancolia, o passado se confronta com o presente, amores passados e amores presentes. Na melancolia, o passado vivo é mais doloroso, mas pode oferecer um futuro. O passado é descontextualizado para liberar-se de uma linearidade e retemporalizá-lo numa outra moldura, num outro imaginário.

Ainda na nostalgia, o passado encanta, mas pode aprisionar num eterno passado que volta cada vez mais idealizado, elaborando os tropos centrais de sua retórica (TANNOCK, 1995, p. 463). O risco da nostalgia é a simplificação do passado e a cegueira diante do presente, a fuga da ingenuidade, a prisão da dor e mesmo o cinismo. “A melancolia apresenta o sujeito como uma máscara num teatro, uma exterioridade, quanto à nostalgia faz parte da busca de uma verdade íntima, primeira, essencial” (LOPES, 1999, p. 90). Apesar de tentar distingui-las sem isolá-las, Lopes acrescenta que ambas sensibilidades, embora imbricadas, são próximas mas diferentes.

Antes de entrar para dar aula, George, mais uma vez, demonstra que a melancolia dele não é fruto da perda do amante, é um descontentamento diante do mundo medíocre do qual ele faz parte. Ao caminhar no pátio com um colega, Grant (Lee Pace), o protagonista desabafa: ‘Olhe a sua volta, Grant. A maioria dos alunos só quer trabalhar em empresa, sonham em criar filhos que bebem refrigerantes, cantam *jingles*, vêem TV e desde cedo destroem coisas com martelo (referindo-se à filha da vizinha – que

o havia despertado do pesadelo – quando tentava destruir uma balança com um martelo no jardim). Não diga que é fácil lidar com eles. Eles me fitam numa espécie de estupor bovino, como se eu falasse numa língua estrangeira. Por eles, deveríamos ser todos aniquilados’.

No exemplo de uma sensibilidade melancólica haveria uma alternativa frente ao intenso e constante fluxo de imagens, uma possibilidade de se manter singular em meio à massificação, uma via de formação numa sociedade plural, sem deuses nem grande ideais, um aprendizado visando à inclusão da morte como categoria de reflexão e parâmetro existencial (LOPES, 1999, p. 16).

Na Grécia antiga, Aristóteles¹ acreditava que a quantidade de bile negra influenciava o gênio. Para ele, a ideia de excesso ou desequilíbrio dos humores era fundamental para o desenvolvimento intelectual dos “sujeitos de exceção”, ou seja, os grandes gênios, que pelo excesso de bile que havia em seus corpos, tornavam-se melancólicos ou predispostos à melancolia. É a partir dessa ideia de Aristóteles que loucura e genialidade se mesclam.

1 As ideias de Aristóteles contrariavam as de Hipócrates, para quem a melancolia provinha do desequilíbrio e da intoxicação do cérebro por um excesso de bile negra. A propósito, é aí que nasce o termo melancolia, a partir da junção de duas outras palavras gregas *melas* (negro) e *chole* (bile). Essa teoria, um marco na história, retira da doença seu estatuto sagrado e a coloca sobre uma base física (corporal) e/ou “biológica especulativa”. O cérebro, em sua estreita relação com o corpo, passa a ser eleito como o centro das funções mentais e órgão portador das patologias (CORDÁS, 2002). Para Hipócrates, um desequilíbrio de substâncias corporais na constituição das patogenias e dos distúrbios mentais culmina na construção da ideia dos fluidos humorais. Estes, quando surgiam em excesso ou de forma escassa, causariam a doença. Os fluidos humorais seriam a bile amarela (no fígado), a bile negra (no baço), a fleugma (no cérebro), o sangue (no coração). O equilíbrio desses fluidos era determinante do bem-estar e da saúde mental e o desequilíbrio provocava a doença. Os quatro elementos “regulariam as emoções e, por fim, todo o caráter, colorindo os indivíduos, segundo a predominância de um ou outro desses fluidos em coléricos, fleugmáticos, sanguíneos e melancólicos, respectivamente” (CORDÁS, 2002, p. 20). Essa hipótese será mantida por vários séculos como uma das formas de explicar os males que afetam a alma e o corpo. Sempre com o mesmo objetivo: livrar o corpo do paciente do excedente humoral. Tratamento para o adoecimento era feito à base de infusão de ervas com propriedades purgativas e eméticas, exercícios diversificados, banhos de água quente e fria e dietas alimentares (LAMBOTTE, 2000, p. 57).

Noutras palavras, doença e saúde mental deixam de ser determinadas pela quantidade (escassez ou excesso) de fluidos humorais encontradas no corpo. Segundo Solomon (2002, p. 267), “todos os que atingiram a excelência na filosofia, na poesia, na arte e na política, mesmo Sócrates e Platão, tinham características físicas de um melancólico; na verdade, alguns até sofriam da doença melancolia”.

George pode não ser o que Aristóteles denominava “sujeito de exceção”, mas é mostrado como um intelectual preocupado com os problemas que afligem o mundo e que possui uma atitude questionadora diante dos descaminhos da humanidade, como foi mostrado na fala dele descrita acima. Como não sabe das intenções suicidas de George, Grant se choca com a não preocupação deste em relação à ameaça de guerra nuclear. “Isso não preocupa você? (...) Com um míssil russo, não haverá tempos para sentimentos”, diz Grant. George é enfático: “Se for um mundo sem tempo para sentimentos, eu não quero viver nele”.

Na aula, sobre o livro *After Many a Summer*, de Aldous Huxley, o protagonista, depois de pedir para os alunos comentarem a obra, tenta pôr a nu suas impressões sobre a vida. Numa linguagem cifrada, fala sobre o medo da maioria em relação às minorias que, muitas vezes, são uma ameaça para aqueles. Diante do desconforto de alguns alunos e a ignorância de outros, o professor termina dando a aula por encerrada.



Figura 2 – George usa Huxley para expor suas impressões da vida para os alunos

Ao sair, George será abordado abertamente por um aluno adolescente (Nicholas Hoult), que mais à frente terá um papel decisivo nos planos suicidas de George. Ao sair da universidade, o protagonista segue a rotina que havia traçado quando levantou: vai ao banco e pega alguns objetos pessoais no cofre (documentos, uma aliança de ouro e uma foto preto e branco do amante nu). Para traçar um paralelo entre a foto com o *flashback* que se segue, este é todo em preto e branco e mostra o rapaz no mesmo lugar da foto, só que vestido e os dois, lado a lado, conversando.

Na próxima cena, George entra numa loja de armas para comprar munição para o revólver. Compra e sai. Corta para uma imensa foto, um close do rosto de uma mulher, que toma a tela inteira. O carro de George vai parando em frente à foto gigantesca, que na verdade trata-se de um painel do filme *Psicose*, de Alfred Hitchcock, na frente de uma mercearia. A foto é da protagonista do filme, a atriz Janet Leigh.



Figura 3 – Chegada à loja de conveniência: uma cena impactante

Ao sair do estabelecimento, de onde foi comprar uma garrafa de Gim para levar à casa da amiga e vizinha Charlotte (Julianne Moore), com que jantará mais tarde, George esbarra em um garoto de programa de Madri, Carlos (Jon Kortajarena) com quem é muito gentil e vai travar uma conversa. É nesta cena que fica clara a tentativa de George de se livrar do luto, permitindo-se

encontrar um substituto para o outro, mas educadamente ele dispensa o rapaz.

Aqui, fica evidente um recurso muito utilizado na direção de fotografia: sempre que George se conecta com alguém, a coloração da cena quase transborda de vermelho, cor que como o próprio personagem deixa claro antes, numa cena com o aluno na papelaria da universidade, significa “raiva”, “desejo”.

Luto e melancolia

No luto, de acordo com Freud, o indivíduo encontra dificuldade de adotar um novo objeto de amor. A falta do objeto exige esforço imenso para redirecionamento da libido. A oposição a esse redirecionamento da libido pode ocorrer de forma tão intensa que dá lugar a um desvio de realidade – psicose alucinatória. Ainda segundo Freud, a libido investida no objeto perdido não se dirige a outro objeto, mas reflui para o ego, e nele se estabelece “uma identificação do ego com o objeto abandonado”.

[...] Assim, a sombra do objeto caiu sobre o ego, e este pôde, daí por diante, ser julgado por um agente especial, como se fosse um objeto, o objeto abandonado. Dessa forma, uma perda objetual se transformou numa perda do ego, e o conflito entre o ego e a pessoa amada, numa separação entre a atividade crítica do ego e o ego enquanto alterado pela identificação. (Sigmund Freud *apud* FRANCHETTI, p. 98)

Quando George descarta o garoto de programa, ele não o faz porque o garoto não despertou o interesse dele ou porque não tenha libido. Tanto isso é verdade que durante a conversa que trava com Grant, no pátio da universidade, ele não consegue tirar os olhos de um rapaz que aparece jogando tênis sem camisa. Enquanto fala sobre seu descontentamento diante do mundo, fita os detalhes dos músculos do rapaz.

De maneira geral, o luto aparece como um estado de reação à perda de algo amado, mas não implica condição patológica contanto que seja superado após um período de tempo. Em algumas características (desânimo profundo e penoso, cessação de interesse pelo mundo externo e inibição de toda e qualquer atividade), luto se confunde com melancolia. A diferença entre ambos está em dois traços – baixa auto-estima e auto-recriminação –, que se fazem presentes nos indivíduos melancólicos, mas não nos enlutados.

Quando se trata de circunstâncias relacionadas ao objeto perdido, no luto profundo há uma perda de interesse pelo mundo externo (“Se for um mundo sem tempo para sentimentos, não quero viver nele”). No luto, a perda do outro não constitui presença de auto-recriminação, só que em indivíduos nos quais há pré-disposição para neurose obsessiva, pode haver a culpa pela perda. O sujeito pode ter a sensação que pode ter ajudado no processo de perda, pode vir a achar que, de alguma forma, a desejou. “No luto, é o próprio mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego (FREUD, 1974, p. 277/8).

Freud considera a melancolia uma forma patológica do luto em que o indivíduo resolve o conflito, mas não pelo desinvestimento gradual do objeto perdido e sim por sua incorporação psíquica, numa regressão narcísica. Na melancolia, diferentemente do luto, não fica muito claro o que foi perdido, podendo se constituir em uma ‘intenção lutuosa que precede e antecipa a perda do objeto’ (Giorgio Agamben *apud* LOPES, 1999, p. 82). Quando procura separar luto de melancolia, Freud termina colocando-o como norma e não exceção.

O luto vinculado à melancolia do protagonista de *Direito de Amar* aparece na primeira fala dele, em *off*: “O acordar começa com o estou aqui e agora. Nos últimos oito meses, acordar realmente doeu”. Também se faz presente na cena em que George, antes de entrar no mercadinho, encontra um cadela no banco de

trás de um veículo no estacionamento – uma *fox terrier*, mesma raça do casal de cães que estava com Jim na hora do acidente (um morreu e outro desapareceu). Depois de um longo beijo na cabeça da cadela e de dizer a dona do bicho que tinha um animal igual, ele fala: “Eles cheiram a torrada com manteiga”, como se através do cheiro quisesse resgatar a falta do casal de cães, que ele tanto amava.

No jantar na casa de Charlotte – a quem havia recorrido quando soube da morte do amante – é onde se vai conhecer melhor a personalidade de George e da própria Charlotte, uma mulher de meia idade abandonada pelo marido e pelo filho e que alimenta uma paixão frustrada por George. Charlotte também é a própria imagem da melancolia. Quando ele, para provocá-la, diz que ela vive no passado e que deveria começar a viver no futuro, Charlotte, diz, revelando todo o seu temperamento melancólico: “Viver no passado é o meu futuro”.



Figura 4 – George e Charlotte: depois da dança, as revelações

Se George rejeita o garoto de programa, ele não faz o mínimo esforço para se desvencilhar das investidas do aluno, Kenny (Nicholas Hoult), que será o responsável por uma guinada radical nos planos de suicídio do protagonista. George é abordado pelo aluno quando sai da escola, pela manhã, e depois à noite em um bar próximo da sua casa, para onde vai depois de simular várias

formas de se matar com um revólver. Depois de uma conversa na mesa do bar com aluno, que também demonstra ter um temperamento melancólico diante da vida (“me sinto só a maior parte do tempo”, “nascemos sós, morremos sós”), George aceita o convite extravagante dele para um banho de mar na madrugada, na praia em frente ao bar.

E o mar, aqui, ganha um caráter bem simbólico do estado emocional do personagem, assim como em *Ludwig* (Itália, Alemanha e França, 1972), de Visconti. É sempre próximo às águas que Ludwig, tem momentos marcantes, desde a revelação de sua homossexualidade, o término da relação com o jovem ator Kainz, até sua morte. “Diante das águas, Narciso tem a revelação de sua identidade e dualidade, a revelação de suas duplas potências, viris e femininas, a revelação sobre tudo de sua realidade e sua idealidade” (BACHELARD, 1998, p. 34).

Já em casa de George, para onde ambos vão depois do banho de mar, acontecem coisas que farão o protagonista mudar de planos quanto ao suicídio. Após fazer um curativo na testa do professor, que se feriu na praia, o adolescente tem uma longa conversa com ele, bebendo cerveja. Neste momento, o aluno já tem certeza que o professor é homossexual porque, quando foi pegar *band aid* para fazer o curativo na testa de George, encontrou a foto de Jim nu (a mesma que George tinha ido buscar no banco) na gaveta, sob a lata de *band aid*



Figura 5 – Kenny e George: um encontro que vai mudar a vida do protagonista

George, mesmo considerando a situação patética, não permite que o garoto vá embora. Casualmente, o rapaz descobre a foto de Jim nu, mas não comenta nada com George. Na madrugada, ao acordar, George se dirige ao escritório e encontra o garoto dormindo no sofá. Quando tenta ajeitar o lençol, descobre a arma dele, que está junto do garoto. E é esse fato que vai mudar a vida dele, que pega a arma e a tranca na gaveta.

George, então, caminha até a janela – onde vê uma coruja voando e a lua cheia. A fala, em *off*, demonstra a mudança: “Algumas vezes na vida tive momentos de absoluta clareza. Nesses momentos, por alguns breves segundos, o silêncio abafa o barulho e eu posso sentir em vez de pensar e as coisas parecem tão claras e o mundo parece tão revigorante. É como se surgisse uma nova ordem”.

“A superação do luto é realizada pouco a pouco e com grande gasto de energia. O desligamento do objeto perdido se dá através da evocação e hipercatexição de cada lembrança relativa ao objeto. Quando o trabalho de luto se conclui o ego fica outra vez” (LIMA). George pega, então, as cartas que havia escrito à amiga Charlotte e à empregada – para serem lidas após sua morte – e as joga na lareira.

A voz dele, em *off*, continua: “Não posso fazer com que tais momentos perdurem. Eu me agarro a eles, mas como tudo, eles me dissipam. Eu vivi desses momentos. Eles me trazem de volta ao presente. E eu me dou conta que tudo está exatamente como deveria estar”. E é exatamente quando desiste de morrer, que a morte chega para George.

Memória

A memória, tanto individual como coletiva, é sempre seletiva. Para lembrar é necessário esquecer. O esquecimento sempre sai vencedor. O melancólico, de acordo com Benjamin, é aquele que se prende ao passado, que encontra dificuldade em esquecer (MATOS, 1989, p. 21), quando a velocidade e o esquecimento imperam. O indivíduo melancólico carrega o passado vivo, como quem se debate dentro d’água por não saber nadar, ao invés dos que só afundam no limbo do presente.

E o passado está sempre presente na memória de George Falconer. Não só o acidente trágico que causou a morte do amante, mas a própria vida em Londres, como fica claro na conversa que ele tem com Charlotte durante o jantar. No que se refere a Jim, o passado sempre volta através de *flashes*, que o fragilizam tão inevitavelmente, constituindo-o quase como um moribundo.

O nunca é só um momento, que carrega uma espessura temporal, uma duração, uma densidade histórica. A fixação no singular é desesperada porque implica a consciência que a realidade escapa como algo que está em contínua formação (BURGUER, 1987, p. 134). Então, seu traço essencial seria a fidelidade ao rejeitado. Essa luta desesperada pelo que se esvai pode ser entendida quase como uma “arte do esquecer” que acaba por misturar lembranças (ECO, 1987, P. 133).

Essa busca diferenciada de um esquecimento se apresentaria com toda sua brutalidade diante da morte. Nessa perspectiva, o esquecer se faz como uma espécie de lembrar, talvez a única for-

ma possível, em traços, fragmentos. O esquecimento se abre pleno de possíveis, múltiplas versões, transposições infinitas, vagas sucessivas, não como falta de lembrança, mas presença oculta em espera, que dá voz ao silêncio. “Esquecer que se lembra de ter esquecido é apenas a promessa de outras memórias para sempre vivas na sombra de silêncios eternos, eternamente sem presente” (Chantal Tallagrand *apud* LOPES, 1999, p.67).

Retomar o residual e o descontínuo do passado em um momento de iluminação, muitas vezes leva a recriar o futuro. É o que Freud denominava de perlaboração, atividade que possibilita a superação da repetição de uma situação traumática e/ou aprendida. Repetição entendida como uma atuação irrefletida, não imbuída da consciência de si, que pode implicar uma espécie de “fuga para a frente”, sem lidar com o passado doloroso, traumático.

Este comportamento atuante permite compreender a natureza da compulsão a não lidar com o pesar do passado e a dor da memória. Assim, o esquecimento e a ação não refletidas são engrenagens da compulsão à repetição. Para que a perlaboração se dê, diz Benjamin, é preciso fundir a memória individual à coletiva e eliminar a saudade e a nostalgia. A reconfiguração de novos caminhos dar-se-ia, então, depois de se vencer o repetir que dá lugar ao perlaborar. É um processo que ocorre no limiar entre a recordação de fatos passados e a percepção do presente.

Para Kristeva (1989, p. 52), o desejo do melancólico não é necessariamente recuperar o outro, mas esse tempo em que o outro se fez presente. Por essa razão, o melancólico seria um habitante do imaginário que é nada mais que a memória preenchida pela criação.

Considerações finais

A melancolia não é uma novidade na chamada sétima arte. Teve início ainda em 1910, com o cinema nórdico; engloba todo o cinema expressionista alemão na década de 1920 e foi abortado pelo nazismo – que preferia o realismo – e continuou influenciando o cinema nórdico depois, com cineasta como Bergman, Dreyer e Widerberg. Depois é retomada por cineastas homossexuais, como Visconti, na Itália; e Fassbinder, na Alemanha. Mais à frente, há Lars von Trier, também no cinema nórdico.

Com base nas considerações acima, quer se deixar claro aqui que a melancolia – junto com luto e memória – em *Direito de Amar* não é posta como algo inédito no cinema. A ideia é mostrar a forma como o tema é tratado no filme, principalmente levando em conta que se trata de um trabalho de estreia de um diretor que não tem qualquer tradição dentro do cinema.

A melancolia também não é um tema inédito em filmes de temática homossexual, como nos lembra Luiz Nazario, uma vez que a “condição homossexual é marcada pela melancolia numa sociedade predominantemente heterossexual – desde “Diferente dos outros” (1919), de Richard Oswald, o primeiro sobre o tema”. A melancolia dentro de uma ótica homossexual é recorrente também tanto na obra de Visconti, com personagens corroídas por paixões infelizes e outras causas secretas, misteriosas e profundas, quanto na de Werner Schroeter.

O filme de Tom Ford – por motivos óbvios, já que ele, além de um estilista, é um estreante – teria tudo para, usando a expressão de Nazario, conter uma “melancolia de boutique”, ou seja, fabricada de forma artificial para as massas, uma melancolia *fashion* e *prêt-à-porter*. Mas não é. Pode não ter a densidade de um Lars von Trier ou de um Visconti, mas está longe da melancolia mostrada, por exemplo, na “saga *Crepúsculo*, com personagens deprimidos, vivendo, entre o sonho e a realidade, fantasias sadomasoquistas de amor vampiresco”.

A história é singela, mas muito bem filmada, com atuações irrepreensíveis e uma fotografia muito bem cuidada. Tom Ford apresenta um domínio cênico irretocável nos enquadramentos, no corte perfeito e nas atuações de uma trama que exala melancolia até o final irônico de um personagem que precisa de motivos para acreditar que o mundo ainda merece a sua presença.

Vale salientar, ainda, que, no desejo de reter um pouco mais as imagens da perda, de querer lhes dar uma espessura, dar tempo para que o observador se atenha a cada detalhe, o diretor abusa dos closes. São momentos que se assemelham a retratos, tentando quebrar a fluidez da narrativa, a fluidez do tempo, a presença da morte, reter o presente, sempre em vão.

A possibilidade de conhecer um rosto é a possibilidade de conhecer a morte. “O que se procura sobre o rosto é o tempo, enquanto tempo da morte. A perda do rosto, se há perda, acaba por destruir esse sentido: ela é a morte perdida, a privação da morte” (Jacques Aumont *apud* LOPES, p. 197). Por ser uma história contada de forma simples, “Direito de Amar” é um filme que agrada tanto o mais incauto dos espectadores como o cinéfilo com um olhar mais crítico.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda.** São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CORDÁS, T. A. **Depressão: da bile negra aos neurotransmissores. Uma introdução histórica.** São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

FRANCHETTI, Paulo. **Nostalgia, exílio e melancolia – Leituras de Camilo Pessanha.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia in Obras Psicológicas Completas. V. XIV.** 1 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GENETTE, Gerard. **Figuras.** São Paulo: Perspectiva, 1972.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro: depressão e melancolia.** Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LAMBOTTE, Marie-Claude. **Estética da Melancolia.** Rio Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LIMA, Flora Fernandes. **Considerações sobre luto e melancolia.** Disponível em: <<http://artigos.psicologado.com/abordagens/psicanalise/consideracoes-sobre-luto-e-melancolia-trauer-und-melancolie-de-freud>> Acesso em: 18 jan. 2012

LOPES, Denílson. **Nós os mortos.** Rio de Janeiro: Sete Letras, 1999.

MATOS, Olgária. **Os Arcanos do Inteiramente Outro**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. V. I. 2 ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília/Hucitec, 1987.

NAZARIO, Luiz. **Cinema e melancolia**. Disponível em: <<http://meucinediario.wordpress.com/2011/08/16/cinema-e-melancolia/>>. Acesso em: 17 jan. 2012.

SOLOMON, A. **O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

TANNOCK, Stuart. **Nostalgia Critique**, *Cultural Studies*, IX, 3, outubro 1995.

Nostalgias da cidade: arte, ruínas, política

André Antônio Barbosa

Através das ruínas de grandes construções, a ideia de seu plano arquitetural fala de maneira mais expressiva do que através de construções menos grandiosas, porém, ainda bem preservadas.

Walter Benjamin

Jacques Rancière afirma que “no regime estético da arte, o futuro da arte, sua distância do presente da não-arte, não cessa de colocar em cena o passado.” (2005, p. 35). Seguindo o pensamento do autor, o ato estético, espécie de pensamento que é alheio a si mesmo, que apenas tateia, em direção a um futuro incerto, a fisionomia de sua realização, tem o poder de criar dissensos e fraturas naquilo que, hoje, já é cristalizado, cimentado, ordenado. Ele pressente o frágil instalar-se de comunidades outras e, muitas vezes, essa conexão vital com o futuro se dá através do resgate de imagens do *passado*. Não o resgate racional e planejado da história “burocrática”, como a chamaria Nietzsche, mas o mergulho na memória de afetos que ainda não têm nome e iniciado por um *pathos* somente gerado no presente. Contra aquela história que facilmente instaura uma teleologia do progresso num “tempo vazio e homogêneo”, Walter Benjamin (1996, p. 222-232) opõe uma *história materialista* que, longe de encadeamentos causais fáceis, demonstra a importância política fundamental da (re) descoberta de imagens que estavam há muito esquecidas, cujas ruínas lançam possibilidades de futuro.

Este trabalho pretende, guiado pelas linhas de força dessa discussão, debruçar-se sobre imagens de três artistas. O modo como estes põem em cena a memória não está interessado em respeitar

regras que ditam como se deve estabelecer relações com o passado. Antes, é fiel ao *pathos* – opaco, angustiante, melancólico, ansioso – gerado por sentimentos de *nostalgia*. Nesses artistas, a nostalgia possibilita o vislumbre de frágeis desenhos de comunidades ainda (talvez?) por vir. Tais desenhos se firmam em diálogo estreito com concepções e pontos de vista sobre a cidade e o espaço urbano.

A experiência da nostalgia, portanto, não se restringe a um desejo conservador de rejeitar o presente na crença ingênua de um passado mais puro, mas pode engendrar atos dissensuais e mudanças no modo de ver o presente e as perspectivas do futuro.

I



FIGURA 6 - Giorgio De Chirico. *Os arqueólogos*. 1968. Óleo sobre tela.

Os humanos nas obras do italiano Giorgio De Chirico são sempre formas geométricas assexuadas, bem delineadas, que possuem uma espécie de simplicidade figurativa perturbadora. De que modo *esses* humanos engendram uma discussão relevante sobre a cidade e o sentimento de nostalgia? De saída, é preciso deixar claro que entender melhor as proposições estéticas de De Chirico implica, aqui, relacioná-las não a qualquer tipo de *teleologia modernista* que as enxergaria dentro de uma estrada maior: a do caminho paulatino da pintura rumo à pureza de seu *medium*, ou seja, puras linhas, cores e texturas apenas, longe de qualquer pretensão figurativista “retrógrada”. Antes, é necessário conectar De Chirico a uma *radicalidade* propriamente *moderna*.

O universo de De Chirico está repleto dessas formas geométricas – linhas, circunferências, quadrados – e de objetos que remetem tanto ao pensamento matemático e suas formas de aplicação (compassos, régua, balanças) quanto ao filosófico e estético (cabças perdidas de estátuas de pensadores gregos, telas de pintura onde cópias da realidade são tentadas sem sucesso). Mas, mais ou menos como em *Melancholia I*, de Dürer, todas essas “figuras de civilização”, cujo intuito seria direcionar a vida dos humanos e deixá-la repleta de sentido, são portadoras de uma tristeza peculiar. Isso se evidencia, nas pinturas de De Chirico, pelo modo como há sempre algo de perturbador em como essas figuras são postas em cena. Colunas gregas nunca podem ser o emblema glorioso de uma civilização ideal sem uma silhueta humana estranha que projeta uma sombra que interrompe a plenitude dessa glória nunca alcançada. Perto de objetos brilhantes da Ciência, uma mancha inexplicável de sangue (ou uma destoante luva vermelha), talvez interrompendo qualquer tipo de pretensão à totalidade que tais objetos pudessem ter esboçado. Os monumentos arquitetônicos aos quais De Chirico tanto se dedicou estão sempre sob a luz de um ocaso, que projeta sombras crepusculares enormes antes de instaurar a escuridão completa.

Uma angústia essencialmente *moderna* percorre as obras de De Chirico: o que fazer quando o horizonte à frente é um turbilhão assustador e nenhum dos métodos já conhecidos lhe dão um sentido definitivo, uma ordem segura e confortável? Quase sempre os personagens de De Chirico estão com as cabeças inclinadas para baixo – emblema tradicional claro de uma melancolia que se instala. No entanto, o artista não corrói fatalmente sua produção estética com essa melancolia, não nivela suas formas ao vazio que constitui as coisas. Antes, exatamente essa melancolia e esse vazio possibilitam uma perspectiva mais ampla: o estabelecimento de um ponto de vista que cria uma *comunidade*. Um dos aspectos mais importantes desse estabelecimento é justamente o sentimento que, não raro, acompanha de mãos dadas a melancolia: a nostalgia.

É possível dizer que as obras de De Chirico engendram uma “nostalgia pela metafísica”. A forma melancólica com que são enxergados objetos tipicamente relacionados à Ciência, ao Pensamento ou à Arte configura uma espécie de saudade por uma época em que as explicações dadas por essas instâncias do fazer humano bastavam para cimentar a existência e o sentido de uma ordem afetiva e social. A nostalgia de De Chirico, porém, não pode ser considerada tão rápida e facilmente ingênua ou conservadora. Ela não rejeita os desafios da modernidade e sonha preguiçosamente com o retorno de uma época mais estável. A comparação com outro pintor que também não cansou de figurar objetos da antiguidade greco-romana pode ajudar a confirmar esse entendimento: a harmonia geométrica e a leveza das pinturas de Nicolas Poussin no século XVII, por exemplo, expressavam a saudade por uma época e uma civilização que o artista verdadeiramente julgava superiores. Uma época de ouro que o obscurantismo medieval enterrou e cujo ideal era preciso realmente seguir e resgatar. Para De Chirico, por outro lado, a filosofia grega tem o mesmo poder de abarcar as coisas da vida que qualquer outra filosofia, a saber: nenhum, um poder fracassado.

As obras dele expressam não a nostalgia por uma “metafísica grega”, mas pela inocência ou ilusão que, numa época longínqua, possibilitava a crença no ideal de tal metafísica. A nostalgia de De Chirico – talvez a nostalgia por uma espécie de “infância” do Ocidente – portanto, não é uma nostalgia restauradora (para usar novamente as categorias de Boym, 2001) à Poussin, mas uma nostalgia reflexiva, *moderna*, crítica: do fragmento, da quebra de qualquer pretensão a uma totalidade perdida (mesmo porque, para De Chirico, ela nunca foi possuída de fato). Uma nostalgia que, porém, guia de alguma forma a persistência moderna de perseverar mesmo no caos mais extremo; de continuar enfrentando os mistérios do mundo mesmo sabendo que nada pode solucioná-los completamente; e impede, igualmente, a queda num vazio completamente disfuncional. Afinal, se os antigos conseguiram – mesmo que nossa aguda consciência moderna veja criticamente suas “soluções” como incompletas, parciais, por vezes perversas e até bárbaras – por que também não podemos, de alguma forma, conseguir?

Um exemplo mais concreto de como essa nostalgia é capaz de, em De Chirico, estabelecer uma – ainda que frágil – comunidade *humanista*: a pintura *Os arqueólogos* (figura 6), cujo tema foi trabalhado exaustivamente pelo artista ao longo de vários anos (tanto em pintura quanto em escultura). Neste quadro de 1968, a nostalgia é conectada a outro tema central em De Chirico: o espaço urbano (cf. D’Alfonso, 2012). A cidade está sempre presente em sua obra. Mesmo quando o foco de um determinado trabalho é outro bem específico, ao fundo são, não raramente, vistos muros, pilastras, castelos, prédios, janelas, portas e casas.

Se a materialidade assustadora em que se transformou o mundo guiado pela sensibilidade e pensamento modernos permite que se tenha a melancólica e aguda consciência de que nunca conseguiremos ver as coisas como elas *realmente* são, mas apenas através de representações arbitrárias criadas pelos humanos, isso não é diferente com relação à nossa visão dos próprios corpos

humanos. Daí estes, em De Chirico, resumirem-se a perturbadoras formas geométricas; as mesmas formas que usamos para entender o mundo ao redor, viver e construir dentro dele. Em *Os arqueólogos*, vemos duas pessoas: suas cabeças são simples objetos geométricos; seus corpos – pés, togas – lembram o de estátuas gregas, não porque os gregos são para o pintor o “ideal” da arqueologia, mas porque essas formas “gregas” de corpo são simples convenções arbitrárias e culturalmente localizadas que estão disponíveis para serem utilizadas, repetidas e copiadas por artistas em várias épocas e gerações. Tudo é representação; só conseguimos ver as coisas e as pessoas através dela. Se é este o caso, nós, humanos, não somos assim tão diferentes das *formas* que constituem o tecido urbano: este é repleto de linhas, circunferências, esferas, colunas, retas – não são estas as chaves com as quais tendemos a perceber tudo, inclusive nosso corpo, “resumindo” o que na verdade é um conjunto ininteligível e indivisível (como o pensaria Bergson, 2010) de matéria?

Em De Chirico, portanto, a cidade não é uma simples extensão do ser humano, ela *é* o ser humano: nós somos a cidade. A função da arqueologia, nesse sentido, não é a de desenterrar e descobrir antigas cidades esquecidas, exóticas e completamente diferentes das *nossas* cidades atuais. Descobrir as ruínas de uma cidade antiga sempre é descobrir algo sobre nós mesmos: “A transfiguração dos cenários urbanos permite ao pintor inserir-se em um diálogo ativo com a história: de fato, há sincronia entre o passado e o presente.” (D’ALFONSO, 2012). Em *Os arqueólogos*, as ruínas antigas de cidades do passado surgem do próprio âmago dos dois arqueólogos à medida que eles, sentados, discutem, conversam, dialogam. As cidades que eles desenterraram *são* eles, são partes integradas de seus próprios corpos. Se as cidades são construídas a partir das formas com as quais enxergamos o mundo e a nós mesmos, enxergar cidades do passado é sempre ver novas partes de nós das quais havíamos esquecido e sequer imaginávamos que existissem. A nostalgia, assim, ainda uma vez, confi-

gurando-se como um caminho, na modernidade, de enfrentar os mistérios insolúveis do ser.

Os arqueólogos da pintura de De Chirico estão com as cabeças melancolicamente inclinadas e conversam numa paisagem onírica, desértica, vazia e (pela sombra à esquerda e o horizonte amarelo que diminui progressivamente) crepuscular: se a arqueologia ajuda em descobertas sobre nós mesmos, ela nunca o faz de maneira completa, mas apenas através de dados muito parciais, de ruínas irreconstituíveis e de partes quebradas e para sempre perdidas. Outro gesto, porém, chama ainda mais atenção em *Os arqueólogos* do que as cabeças desoladas dos tristes homens modernos – um dos arqueólogos põe a mão no ombro do outro, numa cumplicidade tocante. Mesmo que um sentido definitivo para as coisas nunca possa ser encontrado, os humanos estão juntos nesse caminho tortuoso de busca permanente na modernidade. Eis os laços de uma *comunidade* possibilitados pela própria melancolia que reina em nossa era: laços que unem pessoas, malhas urbanas, passados distantes e, em tudo isso, o conhecimento – ainda, apesar de tudo, possível, e constantemente ciente de suas limitações. Logo abaixo da mão do arqueólogo que explica e reflete sobre algo, as ruínas, inicialmente surgindo de pontos distintos em cada um dos personagens, unem-se.



Uma operação fundamental nos trabalhos do artista estadunidense Edward Ruscha é o estabelecimento de uma *distância cognitiva* das mediações culturais naturalizadas com que habitualmente vemos e experienciamos as coisas e elementos do mundo material. Há, em suas obras, uma quebra fundamental em nossa ligação com objetos, lugares e paisagens os mais banais. Tudo o que antes merecia pouca atenção de nossa parte, porque

já muito bem conhecido, agora adquire contornos quase alienígenas e propicia a experiência de um estranhamento radical. Isso pode ocorrer, em Ruscha, por exemplo, com elementos e paisagens da cultura de massa (desenhos, publicidades, histórias em quadrinhos, placas, cartazes) ou com as próprias *palavras* de uma língua: uma palavra, pintada com um *design* que remete a significações completamente diferentes do sentido habitual que ela normalmente tem, se transforma em um significante perturbadoramente sem significado, objeto de pura imanência. Ruscha, problematicamente inserido no rótulo de “Pop Art”, congela as formas culturais massivas e parece, de início, suspender quaisquer afetos que elas possuam num vazio sem foco, centro ou direção.

Tal operação ocorre também nos experimentos com *livros* que o artista fez nas décadas de 1960 e 1970. Ruscha interrompe brutalmente a expectativa habitual de que um livro é feito para veicular mensagens discerníveis a outros indivíduos. Seus livros – que guardam sempre apenas fotografias (às vezes com legendas, às vezes não) – são espécies estranhas de catálogos, cujas motivações nunca deixarão de constituir mistérios insondáveis. Às vezes, as páginas são deixadas em branco da metade para o fim, menos como se tivesse havido uma falha na impressão e mais como se o livro pertencesse a um mundo diferente, que ensinasse uma forma outra de leitura e deciframento, que mal sonhamos conhecer. Esses trabalhos parecem, a princípio, estar livres de quaisquer afetos ou emoção por parte de seu autor. O método de Ruscha parece sugerir menos uma paixão que quer comunicar algo e mais a frieza assustadora de um cientista cujo experimento não podemos compreender. Frequentemente, nem mesmo ele é o fotógrafo: interessa-o menos expressar-se visualmente através das imagens que acessá-las a partir de limites rígidos e pré-estabelecidos. Em *Royal road test* (1967), por exemplo, Ruscha fotografa todas as etapas de um experimento insólito: jogar uma máquina de escrever pela janela de um automóvel que

corre veloz. O artista registra todos os procedimentos e resultados da “experiência” e todo esse invólucro de “rigor da ciência” que o livro possui serve apenas para desconcertar o leitor, que cai no vazio de não ver qualquer sentido ou motivação aparentes no registro que ele acompanha página após página.

No entanto, se esse distanciamento violento é um aspecto importante na obra de Ruscha, é porque sem ele não seria possível uma segunda operação fundamental de sua estética. Em que consiste essa outra operação, que constitui uma interessante dialética com a primeira? Vejamos os temas que mais interessam a Ruscha em seus experimentos com livros nos anos 1960 e 1970. Ora, tais temas são precisamente a cidade de Los Angeles vista melancolicamente como uma *falha*. Falha que permanece, independentemente da ideologia arbitrária que a enxerga como o local por excelência do brilho e do glamour norte-americanos: prédios de apartamentos despersonalizados, enormes lotes vazios de estacionamento, terrenos baldios à venda deteriorando-se porque nunca são comprados, postos de gasolina desertos e decadentes nas estradas, a sunset street, piscinas, palmeiras (tudo ostentando o *kitsch* e o mau gosto cujas pretensões grandiloquentes não interrompem a falha fundamental de sua insignificância frente ao sem-sentido de um universo que os ignora). Por um lado, esses objetos e paisagens parecem condizer com o efeito de distanciamento sombrio de todos os trabalhos de Ruscha: todo sonho é um beco sem saída; não há um paraíso a ser atingido para além do desejo utópico, é possível apenas se chocar contra a materialidade de um mundo onde tudo morre e acaba inevitavelmente. Por outro lado, a insistência nas paisagens dessa cidade decadente parece revelar algo para *além* do simples vazio niilista; algo talvez propiciado *justamente* por esse vazio, como o próprio artista afirma em uma entrevista: “L.A. tinha um tipo de decadência contemporânea à qual eu reagi e suponho que isso teve muito a ver com os carros e postos de gasolina e esse tipo de coisa. Eu

senti que havia uma partícula de decadência que me alimentou” (apud MARSHALL, 2003, p. 61-62, tradução nossa).

O que é um posto de gasolina (tema constante de Ruscha, não apenas em seus livros, mas também em pinturas) em Los Angeles ou, antes, nos próprios Estados Unidos? Depois de Edward Hopper, artistas como Ed. Ruscha ou Peter Bogdanovich parecem tê-lo mostrado bem: é um lugar essencialmente duplo; ao mesmo tempo o sinal, fincado na estrada, de que a chegada ao sonho (à Hollywood) está cada vez mais próxima – um ponto de parada para abastecer onde experimentamos, de óculos de sol, a alegria ansiosa de uma festa prestes a começar – e, paradoxalmente, o lugar decadente, de paredes descascadas, manchas de óleo e objetos enferrujados onde encontramos vidas estagnadas, desejos frustrados, rostos envelhecidos que perderam a esperança há muito tempo – a rua sem saída de qualquer sonho, a melancolia do fim de todas as coisas e da lembrança do que já passou.

Todo o trabalho de Ruscha parece captar a dialética desse duplo jogo de forças na paisagem da cultura midiática norte-americana, sobretudo na cidade de Los Angeles. Ruscha – mesmo que enquadrado na “era pop” e dialogando com um contexto muito específico – faz parte, ainda, de toda uma tradição da arte moderna que se interessa pelas *ruínas*: as paisagens e objetos humanos, quando vistos depois de seu fim e confrontados com um universo material que ignora sua vontade, revelam aspectos aos quais o olhar habitual e a experiência da ordem na qual se inseriam nunca estariam aptos a ver. Ruscha *suspende* a paisagem cultural norte-americana num *nada* voraz que a princípio é assustador, mas que também propicia, por seu distanciamento e quebra, uma visada em perspectiva, *crítica*, do *american dream*. Captar aquele duplo jogo de forças significa não que Ruscha rejeite totalmente o “sonho americano” por causa do sem-sentido da existência, mas que ele se interessa, pelo contrário, pelas verdades insuspeitas desses sonhos, verdades em realidade bloqueadas por uma ordem social que não as comporta: os Estados Unidos da percep-

ção banal cotidiana e das vontades do senso comum capitalista. Tais verdades são frágeis sementes cujo desenvolvimento depende dessa suspensão no vazio, desse olhar crítico em perspectiva, de enxergá-las depois do fim e da decadência dos objetos que as continham. Como se perguntaria Mallarmé, o fio branco que sucede o naufrágio de um navio no mar negro é apenas mera espuma (o navio apenas voltou ao lugar de onde na verdade nunca havia saído: o *nada* de toda a matéria do universo opaco e sem vontade) ou um cabelo de sereia (cf. RANCIÈRE, 2011)? A própria ideia do *livro*, em Ruscha, é a ideia de lançar ao mar uma mensagem numa garrafa. Talvez alguém, algum dia, a encontre; ou talvez, perdida nas águas que nunca param, ela simplesmente se misture para sempre ao nada do qual ela sempre fez parte.

A questão do *tempo*, portanto, desde o início está presente em Ruscha. Como Benjamin falou dos surrealistas, também Ruscha pressentiu “as energias revolucionárias que transparecem no ‘antiquado’” (1996, p. 25-26). E, assim, já há algo de nostálgico nos postos de gasolina que povoam seus estranhos, melancólicos e frios livros de fotografias que exigem uma decifração que ainda não conhecemos. Ruscha os coloca em perspectiva crítica: em perspectiva temporal. Sente-se algo daquela nostalgia pelos sonhos nunca realizados, sobretudo agora que a finitude acena um “tarde demais”. Tal perspectiva gera um distanciamento estranho e assustador, o espectador fica balançando-se à beira do abismo, mas também é transformado numa espécie de vidente alienígena que chega à Terra depois de sua destruição: procurando, entre as ruínas, frágeis sementes que não se desenvolveram e mensagens em garrafas num mar vasto demais.



Figura 7 - Ed Ruscha. *The sunset street 1966 (Schwab's pharmacy)*. 1995. Negativo alterado.

Ruscha parece ter se voltado recentemente justo a esse aspecto *temporal* de seus trabalhos, sublinhando-o. Em *The sunset street 1966*, de 1995, ele retrabalha os negativos das fotografias de seu livro de 1966 *Every building in the sunset street* (ver exemplo na figura 7 acima: *Schwab's pharmacy*). Longe dos efeitos e filtros *vintage* que pululam nas nostalgias cínicas das imagens midiáticas contemporâneas, os riscos e falhas nessas fotos revisitadas sugerem não a “fofura” de seu envelhecimento, mas seu caráter arbitrário de representação passageira, impessoal, e instauram no espectador aquele distanciamento niilista no nada que é característico das obras de Ruscha. Mas, enxergar com essa melancolia aquelas ruas vazias, aquelas vitrines que não existem mais, aquelas palmeiras *kitsch* denunciando a ideia que se tinha da cidade, é também pôr em perspectiva os sentimentos de verdade que aquele passado guardou em si e que, quem sabe, poderiam brotar hoje – ou nunca.

A obra de arte em Ruscha, assim, é livro que se tira da estante para descortinar mundos novos (ou nenhum, simplesmente), é garrafa com mensagem que navega no mar (para sempre, ou não) e é, também, máquina do tempo que pode nos presentear ou, pelo contrário, continuar perdida no infinito com a calma da matéria. Diz Ruscha: “Eu tenho uma crença nessa ideia de cápsula do tempo. Gosto muito disso. Eu tive esse mesmo sentimento quando fotografei pela primeira vez Sunset Boulevard em 1966... o Tempo, propriamente, parece ser importante para mim” (apud MARSHALL, 2003, p. 60, tradução nossa). Podemos dizer da estética de Ruscha o mesmo que Rolf Tiedemann falou do método histórico de Benjamin: trata-se de “uma ruína de ontem na qual se solvem enigmas de hoje” (TIEDEMANN, 2009: 17). Em Ruscha, Los Angeles, cidade dos sonhos que não se realizam e por isso mesmo, de alguma forma, permanecem em suas ruínas, parece ser o lugar mais interessante para pousar a nave.

///

É possível dizer que o longa-metragem *O som ao redor* (Brasil, 2012), dirigido por Kleber Mendonça Filho, desenvolve-se através de três núcleos. Primeiro: uma milícia se instala numa rua de classe média na cidade do Recife e a cerca com seus seguranças em troca de dinheiro dos moradores. Estes, temendo a violência crescente de uma metrópole minada pela desigualdade social, aceitam o acordo para proteger suas vidas privilegiadas e suas propriedades valiosas. Segundo: uma dessas moradoras leva, progressivamente, ao limite da demência suas ações habituais de dona de casa ao se deixar perturbar cada vez mais pelos latidos que um cão numa casa vizinha produz incessantemente. Terceiro: nesse cenário permeado de atritos, um casal – o neto de um dos maiores proprietários de imóveis da região e uma jovem que

ele conhece numa festa em seu apartamento – começa a estabelecer entre si um frágil romance. A *mise-en-scène* de Mendonça Filho, a partir da qual se experiencia a verdade trazida pelo filme, consiste em construir um nó estético entre esses três núcleos, conectando-os e ao mesmo tempo afirmando suas diferenças.

O diretor constrói o primeiro núcleo baseando-se claramente na “gramática” do *western* clássico hollywoodiano. Se a princípio a presença dos seguranças na rua é a garantia da permanência da ordem estratificada vigente, aos poucos – e de maneira assustadora para aquela classe média que tinha a ilusão de ter, ela própria, contratado a milícia e de que esta era, portanto, subordinada sua – vai-se percebendo que existe um conflito de classes tão antigo, e enraizado de tal modo nas consciências, que, aos poucos, os homens dessa patrulha se percebem dominando e controlando sistematicamente (como uma estratégia de guerra quase involuntária) a região que deveriam proteger. O bairro de Setúbal no Recife é transformado assim numa espécie de Velho Oeste contemporâneo, ameaçado cada vez mais pela luta iminente entre dois grupos (como nos bons *westerns*): os seguranças, representando os condenados da sociedade de classes e encabeçados pelos seguranças Clodoaldo (Irândhir Santos) e seu irmão Claudio (Sebastião Formiga), *versus* os abastados na divisão desigualitária das propriedades privadas, representados por Francisco (W.J. Solha), um “senhor de engenho” em plenos anos 2010, que traz para a metrópole atual o DNA do passado açucareiro do Brasil, talvez sobretudo da região nordeste, e seu neto Dinho (Yuri Holanda), um *playboy* que se beneficia dos privilégios de sua classe para desprezar os limites de qualquer moral. Mendonça Filho não utiliza o *western* de maneira meramente instrumental, como se apenas estivesse “ilustrando” o conflito de classe através do pastiche fetichista pelo gênero. Este, pelo contrário, figura como uma forma propriamente cinematográfica (comportando uma sólida e rica herança estética) de acessar os sentimentos propiciados pela vivência desse tipo de conflito e é

trazido à tona de maneira muito sutil pelas ações e relações entre os personagens: seja nos campos e contra-campos onde, através de close-ups tensos, membros de cada um desses dois grupos se encaram (as pistolas nos cintos prestes a serem sacadas são apenas fantasmas que não precisam estar dentro do quadro), nas ameaças noturnas que Dinho faz em seu automóvel-cavalo, na chegada *quasi*-heroica do irmão de Clodoaldo em sua moto-cavalo, ao fim, ou no passeio noturno que Francisco faz em direção ao mar da praia de Boa Viagem: uma folha velha de jornal que esvoaça na rua não deve nada a uma bola de feno levada por um vento que anuncia maus presságios; as luzes das câmeras de segurança dos prédios fortificados pela classe-média que acendem e apagam à sua passagem reverenciam-no como fariam com um velho caubói, líder de um grupo assassino, os habitantes ame-drontados de uma vila empoeirada e ameaçada por uma guerra por ouro – até que Francisco mergulha nas ondas do mar, ignorando uma placa alertando o perigo de tubarão na área, como num último banho que precede a batalha final.

Uma lógica cênica bem diferente parece guiar os personagens dos outros dois núcleos. No segundo, por exemplo, há a disfunção irônica, quase cômica de Bia (Maeve Jinkings), que lembra não apenas as fugas inesperadas da ordem habitual de personagens de curtas-metragens anteriores de Mendonça Filho (notadamente *Eletrodoméstica*, 2005), mas também o modo como os atores em outro longa recente, *Trabalhar cansa* (2011, de Juliana Rojas e Marco Dutra, um dos filmes brasileiros mais interessantes dos últimos anos) são dirigidos – este é, aliás, outra obra sobre conflitos de classe que dialoga de maneira intensa com a herança do cinema de gênero (no caso, o horror).

No terceiro núcleo, então, o casal Sofia (Irma Brown) e João (Gustavo Jahn, outro neto de Francisco, mas completamente diferente de Dinho) *também* é corroído pelo conflito de classes que não pode ser senão onipresente na ordem social da qual faz parte. Mas ao contrário de Francisco e Dinho e dos seguranças no

“primeiro” núcleo, para esses dois jovens é muito difícil tomar um posicionamento nessa luta. Como quando ambos tentam tratar como iguais suas diaristas negras e um frágil momento de doçura sempre é interrompido pelo desconforto da constatação de que, na verdade, nessa ordem social elas nunca poderão ser suas iguais: existe e perdura, ainda, a distância intransponível entre o patrão e o empregado. Ao mesmo tempo rejeitando essa ordem e tendo suas vidas cotidianas – empregos, conforto, um local para o sexo (ao contrário de Clodoaldo e a namorada, que usam o espaço alheio), a possibilidade do casamento – propiciadas exatamente por ela, Sofia e João são como personagens que flutuam num limiar. Daí predominarem, nesse “núcleo”, imagens dos dois planando (quase como dois fantasmas ou mesmo como Zhao Tao plana, nas “ficções documentais” de Jia Zhang-Ke, sobre os escombros da velha China que desaparecem no acelerar irrefreável da modernização) em cenários essencialmente *românticos*: ruínas melancólicas de uma cidade outra, um Recife esquecido ou recalcado pela especulação imobiliária que eterniza (e portanto rejeita qualquer perspectiva histórica autêntica) e legitima sem cessar uma ordem sócio-econômica injusta – há as ruínas de um velho engenho com suas máquinas enferrujadas e a comunidade que ele criou ao redor de si (um cinema do qual restou apenas a parede da bilheteria no meio da hera que toma conta de tudo, estátuas que permanecem sob um céu ameaçador...) e há também a casa onde Sofia morou durante a infância, que vai ser demolida para dar lugar a um arranha-céu. Como dois sobreviventes examinam ruínas num futuro pós-apocalíptico, o casal visita a piscina da casa, há muito inutilizada, e (re)descobrem as estrelas que Sofia pregara no teto do quarto quando criança, num tempo longínquo, mas que ainda estão lá.

Essas imagens revelam certa natureza de *O som ao redor*: ele é um filme que também olha para (e fala sobre) o passado. O forte sentimento de uma *tensão* crescente que, em última instância, é aquele *nó* que conecta esses três “núcleos” aqui pensados aponta

para o que a *mise-en-scène* de Mendonça Filho parece presentificar: tal qual um morto-vivo, a ordem social sobre a qual o filme se debruça já deveria ter acabado há muito tempo mas, ainda assim, perdura, continua e se movimenta. Tal ordem é, porém, enxergada no filme tal qual uma velha construção que se sustenta fragilmente sobre antigas vigas de madeira, as quais estão, tensamente, no limite de se romper, gerando um enorme barulho final – a edição de som do filme, aumentando os sons ao redor tanto quanto a tensão cresce, reforça esse sentimento. A experiência dessa ordem como algo decadente, como um “zumbi” cuja hora já passou embora ainda esteja presente, persiste em planos que parecem pertencer plenamente à tradição decadentista da arte, com suas imagens frequentemente figurando um desbunde vazio do que já deveria ter acabado ou uma espécie de melancolia “pós-festa” (uma das primeiras imagens do filme é a de uma mesa repleta de garrafas de cerveja e vinho vazias da festa da noite anterior; notável também a visão noturna de um segurança: um carro, de madrugada, para no meio da rua e dele desce uma jovem vestida formalmente, como se tivesse vindo de uma festa de formatura típica da classe média brasileira, para vomitar).

No filme, as ruínas que Sofia e João visitam são, ao mesmo tempo, o Recife que está sendo esquecido pela especulação imobiliária selvagem da ordem hegemônica que triunfa e, *ao mesmo tempo*, os escombros que devem ser reexaminados justamente porque essa ordem não faz mais sentido e, mesmo de modo atrasado, acabou. *O som ao redor* oscila entre as forças contrárias que levam a estes dois caminhos diferentes, sem apresentar um final onde um deles é o vencedor: os escombros do triunfo dessa ordem e de seus arranha-céus que ignoram a memória são também os escombros da destruição dessa ordem portadora de um conflito de classes insuportável. O interesse do filme é menos dizer *qual* desses caminhos vai realmente vencer (embora perceptivelmente se posicione a favor de um deles), mas conjurar cinematograficamente a *tensão* que perpassa a luta atroz entre os dois.

O filme começa e termina com dois tipos de imagens diferentes do passado. No início, logo após os créditos, antes mesmo do primeiro plano do filme, algumas fotos vão (juntamente com uma trilha que lembra a tensão do *western*) definir essencialmente o tom e a atmosfera das imagens que virão: trata-se de fotografias antigas, em preto-e-branco, de grandes propriedades onde trabalhadores são explorados, onde os negros são excluídos mesmo após o fim da escravatura, onde senhores riem e gozam ao mesmo tempo em que rostos anônimos deixam registradas as fissuras de um conflito arcaico e que está prestes a atingir seus limites e levar a uma fissura violenta. Não se trata destas fotografias serem o fantasma que se esconde nas demais “imagens em movimento” do longa – o próprio filme é que é um fantasma daquelas imagens primeiras, uma emanção que tenta o tempo inteiro voltar para a morte, a escuridão e o *fim* que já estão presentes nelas desde o início. O ápice disso: o pesadelo terrível e sombrio que a filha de Bia tem perto do fim.

Mas, o que viria após esse fim tão pressentido de uma ordem que não mais se suporta, após as luzes se apagarem tardiamente porque a festa passou da hora de acabar? A resposta de *O som ao redor* não se interessa em “representar” um futuro possível, como uma ficção científica tradicional, mas em apresentar uma *imagem* de futuro, onde se presente fragilmente a verdade de um futuro, imagem que, paradoxalmente é o segundo tipo de imagem do passado, que surge perto do fim do longa. Numa sequência, Anco (Lula Terra), tio de João – desde o início do filme um nostálgico incurável que não cessa de lembrar os tempos em que era jovem – sai de sua casa e olha para a rua. O espectador, que se encontra no ápice da tensão que o filme costurou paulatinamente (a luta de classes quase conseguindo lançar destrutivamente no abismo escuro a ordem que a engendrou), se surpreende com o contra-campo que é exibido: a imagem da rua tal qual ela era na década de 70, juventude de Anco. Quando as coisas estão próximas do fim, uma imagem do passado relampeja nos escombros

sombrios que acompanham a destruição. A melancólica lição da modernidade, porém, é que esse (ou qualquer) passado não pode retornar ou se repetir, jamais. No entanto, é essa imagem congelada do passado, essa espacialização do tempo característica das crises e nostalgias mais agudas, que anuncia, talvez a verdade ainda pouco discernível de um mundo novo que se vislumbra: uma espécie de saudade pelo que ainda não aconteceu, como quando Henri Bergson (2010) afirma que o futuro já está necessariamente no que já passou, embora tenhamos ainda dificuldade em percebê-lo, ou como quando, para Walter Benjamin, uma obra de arte interfere no correr habitual do tempo para apresentar um *autêntico* progresso (diferente do “progresso” tal qual a teleologia capitalista o pensa):

Em toda obra de arte autêntica existe o lugar onde aquele que para lá se transporta sente uma brisa fresca como o vento de um dia que amanhece. Daí resulta que a arte, que se considerava frequentemente como refratária a qualquer relação com o progresso, pode servir à verdadeira determinação desse progresso. O progresso não se situa na continuidade do decurso do tempo e sim em suas interferências (BENJAMIN apud TIEDEMANN, 2009, p. 31).

O som ao redor transforma a cidade do Recife e seu desenho urbano completamente determinado pela estratificação de classes nesse *locus* por excelência onde, se por um lado tudo está próximo do fim e da destruição, onde o tempo para em escombros e despojos, por outro (ou exatamente por isso), é possível sentir a brisa fresca de mundos outros, que podem vir. O filme oscila entre esses dois polos: a escuridão do fim e a brisa de um futuro que pode acompanhá-lo. Essa brisa esperançosa vem sempre, na verdade, de alguma região esquecida do passado.



Figura 8 - *O som ao redor*. 2012. Dir.: Kleber Mendonça Filho

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

D'ALFONSO, Maddalena. *Giorgio De Chirico: o sentimento da arquitetura*. São Paulo: MASP, 2012.

MARSHALL, Richard D. *Ed Ruscha*. New York: Phaidon, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: 34, 2005.

_____. *Mallarmé: the politics of the siren*. New York: Continuum, 2011.

TIEDEMANN, Rolf. "Introdução à Edição Alemã". In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

Audiovisual e memória: refletindo sobre algumas imagens-tempo contemporâneas

Nina Velasco e Cruz

Introdução

Há alguns anos vários autores (HUYSSSEN, 2000; SARLO, 2007) vêm identificando na sociedade contemporânea um fenômeno cultural caracterizado por uma obsessão pelo tema da memória, chamado por alguns de “cultura da memória”. Dois processos concomitantes caracterizam esse movimento: por um lado uma sensação de amnésia generalizada, promovida pela aceleração das informações dos meios de comunicação, por outro uma intensificação no consumo de tudo que possui a marca de um passado nostálgico, como atestam as modas *vintage* e *re-trô*, a restauração de centros históricos, o sucesso do gênero bibliográfico, além das estratégias de compartilhamento de afetos criadas com as ferramentas digitais (*blogs, youtube, flickr, instagram, etc*). O cinema não escapa desse fenômeno, seja através do uso do tema da memória para a construção de roteiros ficcionais, seja através do já citado aumento da produção de filmes documentais, especialmente com temática subjetiva memorialística. No Brasil, podemos citar os filmes *Passaporte Húngaro* (2001), *33* (2003) e *Santiago* (2007) como exemplos dessa tendência. No campo da arte contemporânea esse processo também aparece com veemência, como evidenciam trabalhos de diversos artistas que tem como principal preocupação a temática da memória. Podemos citar, apenas a título de exemplo, Christian Boltanski, Rosângela Rennó e Roman Opalka.

O advento do digital reanima a discussão sobre a mediação da memória, quando muito se discute sobre o papel que a digitalização cumpre como local de armazenamento da memória.

Se a fotografia e o cinema se consolidaram como práticas sociais associadas à busca de um suporte para a memória imagética subjetiva e coletiva, o digital promete ser a plataforma conciliadora de toda informação produzida pela humanidade, uma grande biblioteca de babel onde imagens, textos e sons seriam arquivados e resgatados. No entanto, questões intrínsecas às mídias analógicas, como o processo de seleção, edição, falsificação e apagamento aparecem fortalecidas na característica maleável da informação digital.

O velho antagonismo entre o subjetivo e o coletivo, a memória “verdadeira” que se encontraria apenas na mente em oposição à “falsidade” inerente a todo discurso produzido como história coletiva, reaparece com outras cores, animado pela virtualidade da informação digital. O conceito de memória mediada pode ser útil para colocar a discussão em outro patamar. “Memórias mediadas são atividades e objetos que produzimos e dos quais nos servimos, através das tecnologias midiáticas, para criar e recriar um sentido de passado, presente e futuro de nós mesmos em relação aos outros” (DIJCK, 2007, p. 21, tradução nossa). Jose Van Dijck (2007) não distingue, tampouco, a memória ‘verdadeira’ ou mental da memória ‘falsa’ e distorcida pela tecnologia. Esse conceito tenta dar conta da indistinção entre uma e outra, na medida em que não apenas os meios e suportes que usamos como registro de memória transformam o evento passado, como esses mesmos meios são fruto de uma determinada lógica cultural. O cinema, a fotografia, o vídeo e a rede digital são tecnologias que ao mesmo tempo mediam nossa relação com o passado como também condensam determinadas concepções de memória historicamente localizadas e socialmente construídas.

Audiovisual e memória: alguns exemplos contemporâneos

Pretendo me deter aqui em três trabalhos audiovisuais contemporâneos que se colocam na fronteira entre Arte e Cinema e que problematizam a relação entre imagem em movimento e memória na era digital, cada um à sua maneira. O aporte teórico que utilizarei para pensar essas experimentações será a reflexão feita por Damian Sutton (2009) no livro *Photography, Cinema, Memory: the crystal image of time*. Sua abordagem me parece interessante justamente por perceber que, para além de uma simples análise teórica do cinema, a filosofia deleuziana da imagem-movimento e da imagem-tempo se constitui como uma conceituação de como organizamos nossas vidas e percepções.

Em *Tourist of Memory* (2010), a cineasta canadense Penny McCann reúne seqüências produzidas em três suportes diferentes (super-8, 16mm e vídeo) intercalando imagens de moinhos de vento, das Cataratas do Niágara vistas através de uma janela molhada, de uma tempestade de neve em Ottawa e da casa onde passou sua infância. Parte do projeto *In Between (Remembering and Forgetting)*, composto de nove peças audiovisuais em torno da questão da memória, *Tourist of Memory* nos remete ao repertório imagético da artista, às suas vivências pessoais. O uso de diferentes suportes, alguns considerados obsoletos, produz um efeito heterogêneo que torna incerta a origem temporal das imagens. Não estamos certos se nos encontramos diante de imagens de arquivo, de imagens recentes que simulam imagens passadas ou de uma mistura de imagens produzidas em diferentes espaços e tempos.

Em *Imagem-Tempo*, Deleuze identifica certos cinemas que não se calcam no sistema sensório-motor para representar o tempo e que, ao invés disso, o representam diretamente através de uma ruptura com esse esquema. O princípio organizacional não é cronológico, revelando o tempo entendido como uma transfor-

mação, uma pura causalidade que Bergson chamou de duração. Podemos associar as imagens apresentadas por McCann a esse tempo não-cronológico da duração. A sequências que compõem o trabalho possuem em comum o movimento circular, produzindo um efeito de eterno retorno. Esse efeito é intensificado pelo que é retratado: a circularidade do fluxo das águas nas cataratas, da neve que cai sem parar, os moinhos de vento que pontuam todo trabalho e das folhas que balançam na paisagem rural da cidade natal da artista. É o tempo da duração que é percebido, não o do acontecimento.



Figura 9: Imagem inicial de *Tourist of memory*, de Penny McCann.

A instalação *O tempo não recuperado* de Lucas Bambozzi, criada em 2008, apresenta uma narrativa não-linear e interativa inspirada no último capítulo do livro *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust. Bambozzi partiu de uma série de imagens de seu acervo pessoal produzidas obsessivamente durante 15 anos em diversos suportes e com propósitos variados. Ao se deparar com

o material que tinha em mãos, o artista percebeu que uma narrativa seqüencial e linear não faria sentido e que as coleções de seqüências visuais demandavam uma estrutura específica, não apenas de montagem, mas também na forma de acesso. O projeto foi produzido em dois formatos: um DVD desenvolvido com um programa de elaboração de narrativas não-lineares e uma videoinstalação composta por cinco projetores de vídeo concebida para espaços de exibição de arte.



Figura 10: rame do DVD O Tempo Não Recuperado: abaixo, na imagem, três opções de navegação pelas imagens.

As sequências, nas palavras de Bambozzi: “constituem registros fragmentados de uma memória fugidia e dispersa e compõem no conjunto um retrato extensivo e aberto do autor ao longo do tempo”. Na pesquisa por um software de edição não-linear, Lucas encontrou o Korsakow-system, criado em Berlim por um estudante de narrativas interativas para estruturar depoimentos sobre o consumo de bebida alcóolica. O nome do sistema foi inspirado em uma síndrome que alguns alcóolotras desenvolvem que afeta a memória e que é compensada pelo talento de contar histórias. Como em outros softwares de organização de banco de

dados, no Korsakow basta atribuir a cada sequência uma série de palavras-chave que funcionarão como os reais atratores entre os planos. O modo padrão do algoritmo de edição era simples e apenas oferecia ao usuário/espectador três opções de novas seqüências. Isso basta para nos levar a um labirinto bastante complexo de situações subjetivas, convidando-nos a compor possíveis retratos de forma aberta, não concluída. Para a versão de *O Tempo Não Recuperado* na forma de instalação o dispositivo de 'interação' adotado foi ainda mais simples. O usuário/espectador simplesmente se dirigiria à projeção que mais lhe atraísse, independentemente do canal de áudio em utilização (através de fones de ouvido) experimentando e combinando formas distintas de fruição do trabalho através do deslocamento físico de seu corpo ou de seu olhar.



Figura 11: Instalação interativa “O tempo não recuperado” (Bambozzi, 2008)

O trabalho de Bambozzi nos propicia a experiência da imagem-contração descrita por Deleuze, a partir de Bergson. Para Bergson, uma das etapas do processo de acesso à memória seria a contração: primeiramente nós nos colocamos no passado em geral, depois em regiões do passado. Esse passado continua a existir virtualmente com o presente que o rememora. Deleuze chama a imagem que se constitui nesse movimento da memória de imagem-contração. Para Sutton (2009), esse tipo de imagem se relaciona diretamente com o processo de criação de nossas identidades:

Assim, temos três elementos que produzem tempo para a nossa identidade: a duração como mudança contínua, a memória como consciência da duração (imagem da duração) e do tempo, e o sentido de passado, presente e futuro a partir dos quais nossa consciência é criada. Eles estão em constante movimento e interação, apesar de dependermos totalmente do tempo como algo confiável e de nossas identidades como construções imutáveis. (SUTTON, 2009, p. 36)

O processo de edição de *O Tempo não recuperado* remontaria, assim, a maneira como o artista constrói sua própria identidade na relação com seu arquivo imagético. Em um primeiro momento, Bambozzi se depara com as centenas de fitas que representam as imagens desse passado em geral; em um segundo momento, cria as seqüências e as palavras-chave que ajudarão a conectá-las entre si, sem se preocupar em seguir uma cronologia ou em ser fiel ao sentimento que as originaram, atualizando-as no presente. O mesmo acontece com o espectador/ usuário que produz uma imagem-contração a cada nova montagem dessas imagens, criando novos sentidos a partir do tempo presente da fruição.

Outra maneira de entender a contração é através da experiência do caos do presente - o paradoxo do passado e do futuro que ela representa. Nossa memória está sempre focada em nos localizar no presente, rememorando todo passado relevante e pre-

vendo todos os possíveis futuros. “Nós nos encontramos em um movimento no qual o “presente” que dura divide cada instante em duas direções, uma orientada e dilatada em direção ao passado e outra contraída em direção ao futuro” (DELEUZE, 1999, p. 52).

O último trabalho que será analisado é representativo da dupla face do presente caótico que só existe enquanto um passado dilatado e um futuro contraído. Na busca de condensar o tempo presente em uma representação audiovisual, a artista Claire Savoie se propõe a produzir uma espécie de diário poético no *Projeto Aujourd'hui* (2006 - em andamento). Em centenas de vídeos de duração variável, mas que raramente ultrapassa um minuto, a artista nos introduz ao seu cotidiano, suas leituras, seus pensamentos, suas angústias e sentimentos. O projeto já foi exposto de diversas maneiras, seja em monitores individuais em que o espectador/usuário navega livremente pelos vídeos através de uma interface interativa que os dispõe em uma linha do tempo (o *video clic*), seja em edições não lineares de vídeos selecionados pela artista ou pela curadoria, ou ainda através da página da artista na plataforma do *youtube*.



Figura 12: Imagem capturada do vídeo 14.09.2011, de Claire Savoie disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=GHy8nKnKoS8&list=UU1Oc88EUuB-4-7n8qoZrQpw&index=10&feature=plcp>

O trabalho é composto por uma série de vídeos produzidos diariamente desde 2006 pela artista. Através do uso de intertítulos (sempre apresentando a data e a hora que a imagem foi produzida, mas também criando frases e diálogos que ampliam os sentidos das imagens), os vídeos criam poemas audiovisuais em que as palavras, as imagens e os sons interagem na criação de novos sentidos. No vídeo de 14 de setembro de 2011, por exemplo, vemos um cacho de uva segurado pelo cabo por uma mão em primeiro plano. A legenda inferior indica apenas a data e a hora da gravação (14.09.2011, 10:44), enquanto na parte superior da tela aparecem os seguintes versos: “Nomear suas resistências/ desconfiar de si mesmo” e se ouve, simultaneamente, uma voz feminina dizendo “por que essa tristeza?/ Por que?”. Nessa peça, não fosse a legenda com a datação, a questão temporal seria praticamente inexistente. Na maioria dos vídeos do projeto, no entanto, o tempo, sua duração e a tentativa de capturá-lo será o centro mesmo da poética criada pela artista. No vídeo intitulado “2011.07.31” por exemplo, a imagem que ocupa o centro da tela é uma mesa com um notebook, uma chaleira de porcelana e uma caneca cheia de chá. A cadeira está diante da mesa vazia. Da parte superior da tela desce a legenda: “31.07.2011 12:52” e da parte inferior sobe outra legenda: “31.07.2011 12:51”. Quando esses números se encontram no centro da tela, ouvimos uma voz feminina dizer: “febril”. O vídeo acaba exatamente no momento em que as legendas desaparecem no topo e na base da tela. A ausência de movimento na imagem reforça a sensação da passagem do tempo, já que nada mais resta além dele. Essa característica da imagem fixa no cinema é analisada por Deleuze, quando ele discorre sobre a natureza morta no cinema de Ozu:

A natureza morta é tempo, já que tudo que muda está no tempo, mas o próprio tempo não muda, não poderia mudar senão num outro tempo, ao infinito. No momento em que a imagem cinematográfica confronta-se mais estreitamente com a fotografia, também se distingue radicalmente dela. (DELEUZE, 1990, p. 27-28)

Todos os vídeos do projeto possuem uma semelhança formal grande, no entanto, as temáticas abordadas oscilam entre o muito íntimo, o impessoal e o político. Em diversos momentos acompanhamos um pouco do cotidiano da artista (vemos sua cama desfeita, participamos de suas angústias pessoais, vemos o pote de cereal sendo preparado para o café da manhã da artista, compartilhamos suas leituras, conhecemos seu cachorro, etc). Em outros, a artista faz referência a acontecimentos políticos a partir de seu ponto de vista (alguns exemplos são vídeos que se referem a premiação de Obama com o nobel da paz; o falecimento do social democrata canadense Jack Layton; a presença americana no Iraque; a greve estudantil em Quebec, etc). Esse trabalho parece representar bem uma das facetas da cultura da memória contemporânea: o compartilhamento de afetos e do cotidiano subjetivo em redes sociais, como os blogs ou usuários do *Flickr* que se propõem desafios semelhantes.



Figura 13: Versão de instalação interativa do projeto Aujourd'hui (Claire Savoie, 2006-)

Na plataforma do *Flickr*, por exemplo, há nada menos do que 5.119 grupos intitulados *365 days*, em que os usuários se comprometem a desenvolver projetos fotográficos que se constituem da criação e compartilhamento de uma imagem por dia ao longo de um ano, com uma temática específica. Há grupos que se propõem a produzir uma foto de seu jardim por dia, um auto-retrato por dia, uma foto de objeto por dia, uma foto de meias por dia, entre outras centenas de temáticas banais. Há até mesmo um grupo que se intitula “365 Categories” discriminando 365 temáticas possíveis para o projeto *365 days*. O fenômeno da proliferação de imagens banais no *Flickr* foi analisado por Murray (2008), que identifica o surgimento de uma “estética do cotidiano” que se fundamenta no deslocamento da relação da fotografia com a memória. Para a autora, essas práticas dão margem a identificar uma nova relação da fotografia com a memória, já que o que está em jogo não é a permanência e a fixidez dos momentos relevantes, mas sim a efemeridade e a transitoriedade da imagem digital. Murray identifica alguns motivos para tal mudança: a diminuição no custo da fotografia, que proporciona uma maior liberdade para os momentos considerados “fotografáveis”; a imediatez de fruição dessas imagens; a consciência da possibilidade de alteração das imagens e uma conseqüente desconfiança em seu poder de testemunho; entre outros.

Podemos associar a tentativa de conter o tempo no instante ao conceito deleuziano de “instante qualquer”. Em qualquer instante dado, a percepção contém o acontecimento se insere para criar o presente, que absorve e contrai o passado e o futuro. Deleuze insiste que esse presente é randômico e que o tempo não-cronológico (se em algum momento é subdividido) é a apenas um tempo criado por presentes que se sobrepõem e se entrecruzam. O presente é, então, limitado pelo sentido do agora, mas é infinito já que o agora não pode ser extraído do todo da duração como um elemento discreto: quando é que o agora acaba?

Considerações finais

O presente artigo procurou fazer um breve panorama das diferentes maneiras em que o audiovisual produz imagens-tempo na contemporaneidade. É importante ressaltar que o uso do termo “audiovisual” no lugar de “cinema” é proposital, posto que as experiências aqui citadas não se identifiquem com o cinema tradicional e poderiam ser mais bem caracterizadas pelo conceito de “transcinema” (MACIEL, 2009). A autora usa esse termo para definir “formas híbridas entre a experiência das artes visuais e do cinema na criação de um espaço para o envolvimento sensorial do espectador” (MACIEL, 2009, p. 17). Nesse sentido, a escolha dos trabalhos de Penny McCann, Lucas Bambozzi e Claire Savoie foi determinada pelo desejo de colocar em primeiro plano a potencialidade das experiências do “transcinema” de produzir efeitos estéticos complexos ao acionar de maneira sensível a relação entre imagem, tempo e memória.

Referências Bibliográficas:

AUMONT, J. **O olho interminável: cinema e pintura.** São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

DELEUZE, G. **Imagem-Tempo.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

_____. **Bergsionismo.** São Paulo: Ed. 34, 1999.

DIJCK, Jose van. **Mediated Memories.** Standford: Stanford University Press, 2007.

HUYSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória:** arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MACIEL, K (org). **Transcineamas.** Rio de Janeiro: Ed. Contracapa, 2009.

MURRAY, S. Digital Images, Photo-Sharing, and Our Shifting Notions of Everyday Aesthetics. IN: **Journal of Visual Culture**, v. 7, 2008, p. 147- 163.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado:** cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SUTTON, D. **Photography, Cinema, memory: the crystal image of time.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

Robô madeleine: Metrópolis e suas simulações

Isabel Marinho do Rêgo

Introdução

Este artigo analisa como a personagem robô criada no romance *Metrópolis* de 1925 foi retomada em outras obras. A partir do conceito de Kilbourn (2010) de imagem *madeleine* e da teoria sobre simulação desenvolvida por Baudrillard (1981, 1990) será analisado o modo como a personagem foi alienada de seus conceitos para circular de forma viral.

Diversas obras foram criadas a partir de elementos de *Metrópolis*, romance escrito em 1925 por Thea von Harbou. A narrativa foi adaptada para os cinemas com roteiro da própria autora e dirigido por Fritz Lang em 1927, no filme mudo *Metrópolis*; No Japão, em 1949, Osamu Tezuka finalizou o mangá *Metrópolis*, obra que inspirou Rintaro a dirigir o anime homônimo em 2001. No videoclipe da música *Radio Ga Ga* do Queen, dirigido por David Mallet em 1984, há cenas do filme de Lang e a robô transforma-se em Fred Mercury numa sequência semelhante ao filme mudo em que a robô toma formas de mulher. No videoclipe dirigido por David Fincher em 1989 para a música *Express yourself*, Madonna dança no cenário de *Metrópolis* e ao final imprime a frase: “Sem o coração, não pode haver entendimento entre a mão e a mente” inspirada na frase que compõe o romance e filme alemães “Entre o músculo e o cérebro deve mediar o coração” (HARBOU, 1925). A DC Comics lançou em 1989 uma *Comic Novel* em que o Super-Homem habita *Metrópolis*. Outro videoclipe que apresenta semelhanças com *Metrópolis* é *Not myself tonight*, de Christina Aguilera, lançado em 2010. Janelle Monae representa a personagem robô nas capas de dois álbuns: *The Archandroid* (2010) e *Me-*

tropolis (2007). Lady Gaga foi fotografada por David LaChapelle em 2009, em um cenário que remete à cidade do filme mudo. Por fim, Beyoncé, para citar mais um exemplo, inspirada em Kylie Minogue, inicia a performance de sua música *Get me bodied* no Black Entertainment Television Awards 2007 com o figurino da robô semelhante à do filme mudo de 1927.

As obras inspiradas em *Metrópolis* citadas modificaram grande parte de seus personagens e enredos, o que identificamos de comum entre elas é a referência à personagem robô.

Segundo a escritora alemã o seu romance “(...) não é de hoje nem do futuro. Não fala de um lugar, não serve a nenhuma causa, partido ou classe. Tem uma moral que se desprende de uma verdade fundamental: entre o cérebro e o músculo deve mediar o coração” (HARBOU, p.10, [1925]). A personagem robô simboliza a tensão entre o racionalismo e a emotividade ao concentrar em um só corpo tecnologia avançada e sentimentos humanos.

A ficção científica introduz um distanciamento na apreensão do real e se torna, paradoxalmente, um caminho para dimensões da realidade pouco acessadas pela vivência direta. O papel das tecnologias no cotidiano dos humanos é um questão que, abordada diegeticamente oferece outras perspectivas de reflexão da própria realidade. O filme de Lang (1927) corrobora com a afirmação de Kilbourn de que “paradoxalmente, enquanto a representação cinematográfica é habilitada pela tecnologia, é a própria tecnologia que torna-se o problema em questões negociadas de visões utópicas e distópicas do futuro” (p.147, 2010).

Mais humanos que humanos: máquinas

Kilbourn (2010) cita a cena de *Blade Runner* em que o Replicante dá mais vida ao herói humano responsável por exterminá-lo, problematizando a crise da identidade humana na situação em que um Replicante demonstra sensibilidade frente à vida humana, o filme traz ainda a frase emblemática, dita pelo dono da

companhia que constrói os Replicantes de que eles são mais humanos que os humanos.

Para Baudrillard (1990) a criação ou mesmo idealização de máquinas inteligentes demonstra a descrença dos humanos na própria inteligência, ou preferência por desfazer-se de sua própria originalidade e genialidade para sentir prazer através das máquinas. De forma análoga, na representação de máquinas emotivas e no desejo dos cientistas em as tornar reais, identificamos a descrença humana na própria capacidade de sentir. Tal característica, quando projetada em sistemas racionais e calculados é delegada às máquinas desresponsabilizando os humanos. É comum observar cientistas nostálgicos do futuro em que máquinas sentirão e demonstrarão emoções, transferindo a questão das emoções do campo afetivo para o técnico-científico, processo descrito por Baudrillard: “Porque as máquinas oferecem o espetáculo das ideias, e os homens, ao manipulá-las, entregam-se mais ao espetáculo das ideias do que às próprias ideias” (p.59, 1990).

O filme de Lang difundiu a narrativa idealizada por Harbou e trouxe uma dimensão visual para a descrição literária. A questão da racionalidade versus emotividade humanas e projeção desse conflito no desenvolvimento tecnológico foi abordada em forma de expressão visual e estabeleceu um marco para o gênero da ficção científica.

Kilbourn (2010) invocou o que Elizabeth Ezra e Terry Rowden chamaram de alfabetização cinemática, para defender a traduzibilidade transcultural do cinema. Segundo ele, já que o capitalismo tem catalisado a expansão de uma cultura popular que mina o isolamento nacional ou cultural, o cinema viabiliza as identidades coletivas compartilhadas na forma de metáforas que fortalecem noções consensuais de realidade.

A *Metrópolis* de Lang circulou e despertou interesse de diferentes “comunidades discursivas”, no sentido da expressão utili-

zada por Linda Hutcheon: grupos e sociedades cujas identidades e existência não dividem realidades geográficas nem temporais em comum (KILBOURN, 2010). Isso pode ser observado na quantidade de obras que surgem em diferentes nações ao longo desse quase um século de lançamento da *Metrópolis* de Lang, e continuam fazendo referência, citando ou inspirando-se em imagens do filme mudo.

Considerar o princípio do cinema como “língua franca” é uma possível explicação para essa maior repercussão da obra em sua versão cinematográfica. Para Kilbourn (2010) língua franca é qualquer linguagem servindo como meio entre diferentes nações que possuem línguas diferentes, um sistema de comunicação fornecendo entendimento mútuo. O cinema na concepção dele, possui essa capacidade de universalizar ideias de modo a reforçar a identidade coletiva quase universal, como aquela da nação. De fato foi a obra cinematográfica que alcançou maior repercussão geográfica e temporal em comparação com o romance *Metrópolis* que a precedeu.

Ainda considerando o cinema como uma linguagem, suas imagens funcionam como memórias prótese, que segundo Kilbourn (2010) não são mais privadas ou públicas do que as palavras com as quais nos comunicamos. De fato, elas também são signos usados com fins de comunicar, diversas obras recorrem às imagens difundidas pelo filme de Lang como formas reconhecidas para transmitir sensações ou despertar interesse como uma forma de apelo à memória.

Kracauer (1974) acentua a importância da popularidade dos temas narrativos e pictóricos em um filme, para o autor, a reiteração persistente desses motivos os caracteriza como projeções externas de anseios íntimos. Algumas das diferentes versões de *Metrópolis* partilham temas impressos no universo ficcional original e demonstram inquietações sociais. A analogia da relação dos humanos entre si e as máquinas envolvendo racionalidade,

emoções e ações é abordada a partir da analogia com o corpo humano: “entre o cérebro e o músculo deve mediar o coração”. Cada obra reconstrói esses conceitos de forma diferente, de acordo com a experiência de cada criador e adaptando-se ao suporte narrativo. Mas a reiteração de determinadas imagens, mais do que as ideias iniciais geradoras, resulta de outras dinâmicas além de anseios íntimos ou sociais.

A pregnância da imagem na sociedade contemporânea ajuda a entender como as cenas da personagem robô na *Metrópolis* de Lang foram referência para diversas obras ao longo de quase um século. Para Kilbourn (2010), a pós-modernidade compõe a singularidade do objeto-fetichismo aurático privilegiando a imagem sobre todos os outros objetos como última forma mercantil. Segundo Paul Burgoyne (apud KILBOURN), o principal efeito da mídia de massa é o registro de memórias na forma de imagens.

Baudrillard descreve como a imagem é capaz de se tornar uma mercadoria com circulação eficiente, o autor considera a estetização como precedente à mercantilização:

Diz-se que o grande empreendimento do Ocidente é a mercantilização do mundo, de tudo entregar ao destino da mercadoria. Parece, porém, que foi a estetização do mundo, sua encenação cosmopolita, sua transformação em imagens, sua organização semiológica. Estamos assistindo, além de ao materialismo mercantil, a uma semiurgia de cada coisa através da publicidade, da mídia, das imagens. Até o mais marginal, o mais banal, o mais obscuro estetiza-se, culturaliza-se, “musealiza-se”. Tudo é dito, tudo se exprime, tudo toma força ou modo de signo. O sistema funciona não tanto pela mais-valia da mercadoria mas pela mais-valia estética do signo (BAUDRILLARD, p.23, 1990).

Esse valor estético como precedente do valor mercantil soa familiar ao se observar o caminho percorrido pela personagem robô ao longo das últimas décadas a bordo de diferentes supor-

tes de arte e mídia. Os humanos delegam às máquinas sua capacidade emotiva e entregam-se ao tecnicismo necessário para o desenvolvimento delas, tal ideia foi abordada esteticamente em narrativas, que sucessivamente “diluídas” em outras obras guardam uma leve referência à ideia inicial, carregam uma referência à memória estética que tornou-se uma mercadoria eficiente.

Imagem *madeleine*

No romance, *No caminho de Swann*, Proust devaneia por lembranças que acompanham o despertar e adormecer de sensações e memórias, viajando do passado, aos sonhos até o presente, em “evocações turbilhonares e confusas” como descreve o autor (2003, p.12).

O termo *madeleine*¹ foi utilizado por Kilbourn com o sentido de disparador sensorial da memória involuntária, numa referência a Proust:

[...] levei à boca uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço da *madeleine*. (...) Inadivira-me um prazer delicioso, isolado, sem a noção de sua causa. Será que vai chegar até a superfície de minha clara consciência, essa lembrança, o instante antigo que a atração de um instante idêntico veio de tão longe solicitar, comover, erguer do fundo de mim? Não sei. Agora não sinto mais nada, parou, desceu de novo talvez; quem sabe se nunca mais voltará de sua noite? [...] E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedacinho de *madeleine* que minha tia Léonie me dava aos domingos pela manhã em Combray. [...] A vista do pequeno biscoito não me recordara coisa alguma antes que o tivesse provado; talvez porque, tendo-o visto desde então, sem comer, nas prateleiras das confeitarias, sua imagem havia deixado aqueles dias de Combray para se ligar a outros mais recentes; talvez porque, dessas lembranças abandonadas há tanto fora da memória, nada sobrevivesse, tudo se houvesse desagregado; as formas

1 Foi mantido o termo *madeleine* em francês, como o fez Kilbourn, para acentuar sua origem na gastronomia francesa “*petit madeleine*”: bolinhos em formato de conchas do mar.

e também a da pequena conchinha de confeitaria, tão gordamente sensual sob as suas estrias severas e devotas tinham sido abolidas, ou, atormentadas, haviam perdido a força de expansão que lhes teria permitido alcançar a consciência. (PROUST, [1913], p.27).

Partindo do pressuposto do cinema como metáfora eficaz e constitutiva da memória (ao lado da fotografia) Kilbourn alia os atributos de memória *madeleine* à imagem. A imagem *madeleine* para o autor, apresenta essa característica de disparar processos relacionados à memória, carregando em si uma significância metafórica, numa referência à catexia descrita por Freud em que o valor inerente em algo é deslocado para, ou em outra coisa que não possui realmente aquele valor. Ele associa a imagem *madeleine* como elemento narrativo ao “(...) fetiche Freudiano e o processo de catexia por um lado; e com o fetiche mercantil como ‘hieróglifo social’ no coração da relação de troca por outro lado” (KILBOURN, 2010, p.62).

O termo *madeleine* é emblemático no romance de Proust (2003) na medida em que é um bolo com nome próprio feminino, num formato de animal marinho incitando uma lembrança da infância, diversos elementos que normalmente não teriam ligação, mas se tornaram conectados numa rede de significações. O conceito de simulacro desenvolvido por Baudrillard ajuda a relacionar esse tipo de imagem às obras selecionadas neste artigo, pois a imagem da personagem robô suscita ideias que não estão diretamente ligadas ao seu vetor, sua primeira aparição.

A imagem-madeleine, metonimizando a imagem fílmica por si, é uma forma mercadológica por excelência para Kilbourn. Da mesma forma, a mulher robô, imagem cristalizada do filme mudo *Metrópolis* serviu de referência para diversas obras que a sucederam, como uma espécie de memória coletiva, resultante de compartilhamentos, negociações e provocações entre indivíduos em diferentes épocas e contextos.

Kilbourn acentua o caráter mediado de lembrar, pois os objetos para os quais a memória poderia tradicionalmente contar unindo-se, uma vez mercantilizados, “paradoxalmente suprimem a memória de seu próprio processo, dessa forma a relação íntima dos objetos para a lembrança é subvertido, traído pelo que foi aqui rotulado de imagem *madeleine*” (KILBOURN, p.145, 2010).

A ideia da imagem *madeleine* para Kilbourn (2010) está alinhada com a “memória involuntária” de Proust, que diferente da noção de repressão de Freud, é capaz de lançar seu conteúdo a um alcance consciente (e prazeroso) via a interseção do fator precipitação que é a imagem.

Baudrillard (1981) afirma que os iconoclastas foram os espíritos mais modernos, mais aventureiros, porque talvez já soubessem que as imagens divinas não representavam nada, eram um jogo puro, não havia de fato nada por trás delas. Ele atualiza essa ideia descrevendo a sociedade atual como igualmente iconoclasta, “(...) somos criaturas ávidas de imagens, embora iconoclastas: dos que fabricam imagens em profusão nas quais não há nada pra ser visto, imagens sem vestígios” (1990, p.24).

Simulacro

Na esteira de Walter Benjamin, Kilbourn afirma que reprodutibilidade e mercantilização artística destroem a relação indexical com a origem, com um tempo e lugar específicos para a mão do escritor ou artista.

Baudrillard (1990) percorre o caminho que o valor fez até chegar na era atual dos simulacros, o quarto estágio do valor, precedido pelo estágio natural (valor relativo ao uso natural do mundo), mercantil (lógica da mercadoria) e estrutural (valor referindo-se a modelos). O quarto estágio do valor é o fractal ou viral, já não há referência, o valor é irradiado em todas as direções por pura contiguidade. Numa analogia ao conto de Borges,

em que o mapa feito em tamanho natural começa a confundir-se com o próprio reino, Baudrillard (1981) demonstra como o duplo acaba por confundir-se ao real ao envelhecer, como o mapa que passa a preceder os territórios.

É o clipe de *Express yourself* que inspira a cena em que Christina Aguilera dança num cenário muito parecido com uma cena do filme de Lang, visualmente mais parecida até do que o clipe de Madonna, mas o conflito racionalidade versus emoção, a ideia original do romance e filme *Metrópolis* se faz presente de forma confusa no clipe de Madonna e inexistente em Aguilera.



Figura 14: Na primeira coluna Cristhina Aguilera, na segunda Madonna e na terceira a personagem robô do filme de Fritz Lang

Esse exemplo ilustra a hiper-realidade descrita por Baudrillard (1981) em que o real é produzido a partir de células miniaturizadas, matrizes, memórias e modelos de comando o que possibilita sua reprodução infinita, essa repetição prescinde de racionalidade já que não se compara com instâncias ideais nem negativas, sendo apenas operacional.

Para Baudrillard (1990), o milagre está nas imagens que são como ícones, elas oferecem a possibilidade de continuar a crer na arte, evitando a questão de sua existência. Os simulacros já não

fazem parte do modelo de representação usado para analisar as obras de arte, o empenho ocidental estava na aposta da representação: que um signo pudesse remeter para a profundidade do sentido, que um signo pudesse trocar-se por sentido e que alguma coisa servisse de caução a esta troca. “Mas se o próprio Deus pode ser simulado, isto é, reduzir-se aos signos que o provam? Então todo o sistema perde a força da gravidade, ele próprio não é mais que um gigantesco simulacro – não irreal, mas simulacro” (BAUDRILLARD, 1981, p14). É um sistema em que não há representação nem troca pelo real pois as referências não estão mais presentes.

Outro exemplo de imagem *madeleine* em diálogo com a ideia de simulacro de Baudrillard vem do mangá *Metrópolis*, segundo seu criador:

O tema dos homens-máquina veio do grande filme alemão da pré-Guerra, *Metrópolis* (de Fritz Lang), mais especificamente da ideia da garota-robô. E olha que eu não assisti ao filme, nem ao menos sei seu roteiro. Apenas vi durante a Guerra, na Kinema Jumbou (revista especializada em cinema estrangeiro) ou em algum lugar, uma cena estática onde a tal garota-robô é criada. Apenas usei essa pequena memória como ideia. A sonoridade do nome *Metrópolis* me agradou muito, mas não há nenhuma ligação com o filme, realmente (TEZUKA, [1949], p.165).

Mais distante ainda do romance de von Harbou, em referencialidade, deveria estar o anime *Metrópolis*, pois o diretor inspirou-se no mangá de Tezuka para delinear sua obra, transpondo vários personagens do mangá para seu filme além da personagem robô, que também é o centro de conflito da trama. A problematização feita por essas obras japonesas (mangá e anime) também são complexas, as narrativas apresentam grande valor estético e abordam conceitos relacionados à importância da ciência, tecnologia e emoções. Esse exemplo parece confirmar a ironia de Bau-

drillard, “(...) quando as coisas se libertam de sua ideia, conceito, essência, referência, valor, finalidade, entram numa auto-reprodução ao infinito. Funcionam melhor ainda” (p.12, 1990).

Na turnê *Fever* de 2002, Kylie Minogue inicia seu show vestida de robô, o figurino se abre para que ela saia cantando *Come into my world*. Beyoncé utilizou recurso semelhante cinco anos depois, com o figurino de robô, mais parecido com a personagem do filme de Lang do que aquele usado por Kylie, ela chega ao palco e antes de começar a cantar seu figurino se abre de forma semelhante ao de Kylie.

Simulação se opõe à representação na concepção de Baudrillard (1981), representação parte do princípio de equivalência do signo e do real (mesmo se esta equivalência é utópica, é um axioma fundamental). A simulação, ao contrário da utopia (do princípio de equivalência), parte *da negação radical do signo como valor*, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência. Enquanto a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro.



Figura 15: Personagem robô *Metrópolis* (1927); Kyle Mingue (2002) e Beyoncé (2007).

No videoclipe do Queen há sequências do próprio filme de Lang em meio às sequências com a banda e personagens. A letra da música é um elogio ao rádio, demonstra o desejo de que esse meio não desapareça no futuro, as sequências de *Metrópolis* (1927) parecem invocar um futuro em que talvez o rádio não esteja presente, numa lógica bem diferente do contexto em que elas aparecem no filme de Lang.



Figura 16: Duas imagens do Clipe Radio Ga Ga, Queen. Sendo a primeira retirada do filme de Lang.

No videoclipe *Paparazzi*, Lady Gaga levanta-se de uma cadeira de rodas com um figurino que remete à personagem robô do filme mudo, no contexto do videoclipe ela é uma celebridade que sofre uma tentativa de assassinato. David LaChapelle fotografou Lady Gaga com o figurino utilizado na gravação do videoclipe, trazendo a personagem de volta ao contexto original de *Metrópolis*.

Janelle Monae foi outra cantora que se inspirou na personagem robô do filme mudo, como pode ser observado na semelhança entre seus álbuns e os cartazes do filme de Lang nas figuras a seguir.



FIGURA 17: Álbum de 2010 ao lado do cartaz do filme de Fritz Lang.

A cada reiteração da imagem, a obra fundadora, a *arké* parece distanciar-se, os conceitos são soterrados pela profusão de imagens puramente visuais alienadas de conceitos e origens, trazendo da obra alemã uma distante memória.

Considerações finais

A tensão central que guiou romance e livro alemães pode ser simbolizada na frase que encerra as duas obras “Entre o músculo e o cérebro deve mediar o coração”, a importância das emoções nas relações sociais e no desenvolvimento tecnológico é cristalizada pela personagem robô, construída para suprir a carência do seu criador, o cientista, e seu idealizador, o mestre da cidade. O filme de Lang alcançou, e continua atingindo grande repercussão, a imagem da mulher robô tornou-se vetor de uma memória coletiva, uma forma de imagem *madeleine*.

Outras obras se inspiraram nas versões alemãs, mas não partiram de seu enredo nem problemática central, foi a chamada imagem *madeleine*, imagem da mulher robô descolada de seu contexto, que permaneceu em grande parte dessas obras. Esse percurso demonstra as teorias defendidas por Kilbourn de cinema como língua franca e da imagem *madeleine*, em diálogo com as descrições do quarto estágio do valor de Baudrillard, a fase atual de irradiação viral dos valores, esses conceitos oferecem um viés de análise das obras tratadas neste artigo, uma forma de relacionar as imagens a partir de suas divergências, mas sem desconsiderar a linha mestre que guia todas elas, a imagem *madeleine*.

A circulação de determinada lembrança como forma de imagem acaba por minar a memória, como reforça Kilbourn (2010) ao propor que memórias prótese exteriorizadas na forma de signos tornam-se irredutivelmente sociais em sua função, e precisamente pela natureza mercantilizada de certas imagens, elas podem conduzir para um curto-circuito da memória.

A personagem criada no romance de 1925 foi sendo recriada até se perder por completo, a memória inicial já não se faz presente, como um simulacro (Baudrillard, 1990), em que a essência se diluiu em doses homeopáticas até desaparecer e não deixar senão um vestígio indistinto como na memória da água.

Não há “presença significativa, independente do material significante”, um Logos persistente não se faz presente apesar da origem ser a mesma. Nas citações de *Metrópolis*, a mesma imagem madeleine significa diferente em cada obra. Na história do Super-homem habitando *Metrópolis*, além do nome da cidade, a ligação com a obra original se dá com a imagem *madeleine*, a personagem Louis Lane é uma mulher robô, alguns quadrinhos mostram uma simulação das cenas do filme de Lang, mas o tema central, como na maioria das narrativas do Super-homem, gira em torno de seu conflito entre ser humano e super-herói.

Para Kilbourn “Na modernidade tardia, a imagem simulacro – a representação sem referentes – é a mercadoria por excelência” (KILBOURN, p.166, 2010). O autor trata da imagem *madeleine* numa referência à crise de memória, essa ideia diverge um pouco da concepção de Baudrillard: “(...) não se trata de crise uma vez que ela é questão de causalidade, desequilíbrio entre causas e efeitos (...) o que acontece agora são causas que se apagam e se tornam ilegíveis, deixando lugar para a intensificação dos processos no vácuo” (p.38, 1990). A causa desse estado de coisas atual, fractal como descreve Baudrillard, não pode ser apontada simplesmente como sendo o processo de mercantilização, esse fator existe e influencia o modo de circulação das imagens, mas outras dimensões estão envolvidas na forma como a sociedade lida atualmente com suas formas de circulação de valores, como a estetização, pregnância da imagem e valorização dos signos e modelos (o que Baudrillard chama de mais-valia estética do signo).

Da mesma forma, o modo como o romance de von Harbou se desdobrou até os dias atuais seguiu essa lógica mercantil, bem como contou com a influência do cinema na construção de uma memória coletiva, dada a centralidade e importância da imagem como forma de difusão e transformação da emblemática personagem robô em imagem *madeleine*.

Referências Bibliográficas

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulações**. Lisboa: Relógio d'água, 1981.

_____. **A transparência do mal: ensaio sobre fenômenos extremos**. Campinas: Papyrus, 1990.

HARBOU, von Thea. **Metropolis**. Barcelona: Martínez Roca, 1977 [1925].

KILBOURN, Russel. **Cinema, memory, modernity: the representation of memory from the art film to transnational cinema**. New York: Routledge, 2010.

KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler: a psychological history of the german film**. New Jersey: Princeton University, 1974 [1946].

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. São Paulo: Página Viva, 2003 [1913].

TEZUKA, Osamu. **Metrópolis**. São Paulo: New Pop, 2010 [1949].

As aporias do esquecimento no cinema contemporâneo

Marcelo Costa

Introdução

Considerando a relevante discussão em torno da memória e do esquecimento nos campos da filosofia, da história e da estética, o presente artigo tem como objetivo arrazoar as implicações éticas decorrentes de uma perspectiva que reposiciona o olvido como um elemento constituinte da memória; e não seu antagonista. Para tanto, além de uma discussão teórica a respeito do esquecimento, o trabalho se vale de exemplos da cinematografia contemporânea, na sua maioria, para tornar mais visíveis os contornos e as silhuetas das questões aqui levantadas.

Num primeiro momento, denominado o esquecimento às almas dos mortos, a idéia é estabelecer os pilares metafóricos de uma concepção de esquecimento e o seu alcance, a partir da mitologia grega e de releituras da cultura ocidental, até sua representação contemporânea no filme *Depois da Vida* (Japão, 1999), de Hirokazu Kore-eda. Uma vez instituído o paradigma passamos para o momento seguinte, voltado para uma filosofia da ação, propondo um diálogo entre o filme finlandês *O Homem sem passado* (Finlândia, Alemanha, França, 2002), de Aki Kaurismaki e as reflexões de Nietzsche¹ sobre o esquecimento como uma alternativa contra a tendência historicizante, restritiva e debilitante da Modernidade.

É dessa discussão, e da dissolução das fronteiras que separam memória individual e coletiva, que surgem os temas discutidos na terceira e última parte ou (contra)veneno da memória. Valendo-se da concepção de seletividade da memória, proposta por

1 Em todas as citações a Nietzsche e a Todorov foram utilizadas traduções nossas.

Todorov e adotada no primeiro momento, passamos a analisar os riscos de uma construção discursiva e ideológica da memória e a necessidade do esquecimento como uma libertação para traumas coletivos ou individuais - como os representados nos filmes coreanos *Mother* (Coréia do Sul, 2009), de Joon-ho Bong e *Poesia* (Coréia do Sul, 2010) de Lee Chang Dong.

O esquecimento às almas dos mortos

Na mitologia grega, Lete é um dos rios do Hades, de cuja água aqueles que bebessem experimentaríamos o completo esquecimento. No caso dos gregos, esse esquecimento estaria relacionado, sobretudo, ao apagamento das vidas passadas, visto que o Rio Lete integraria a última etapa de um processo de purificação da vida terrena que antecederia a reencarnação. O Lete pode ser assim considerado “um rio do submundo, que confere esquecimento às almas dos mortos”, como observa Harald Weinrich. Essa representação do olvido através das águas correntes de um rio também parece dotada de uma simbologia, visto que nesse campo de imagens ele encontra-se “inteiramente mergulhado no elemento líquido das águas. [...] Em seu macio fluir desfazem-se os contornos duros da lembrança da realidade, e assim são liquidados”. (WEINRICH, 2001, p.24)

A idéia parece ter despertado certo fascínio na cultura ocidental, tornando-se recorrente em obras filosóficas, históricas, mitológicas e literárias - como bem demonstra o livro *Lete: Arte e crítica do esquecimento*, do lingüista alemão². É com um significado semelhante, embora provido de uma moral eminentemente cristã, que o Rio Lete(s) reaparece, a título de exemplo, na *Divina Comédia*. As águas límpidas do rio desempenham um efeito purificador ao apagarem os vestígios dos pecados cometidos por aqueles que

2 Harald Weinrich concebe um ensaio sobre a história cultural do esquecimento. Seja na tentativa de impedi-lo ou superá-lo, ou mesmo no seu reconhecimento como uma faculdade renovadora, o olvido é o objeto de discussão a partir de autores cânones da cultura ocidental européia, como Virgílio, Platão, Dante, Rabelais, Montaigne, Cervantes, Nietzsche, Freud e Paul Valéry.

sofrem as provações redentoras do purgatório e bebem de sua água a fim de alcançarem o paraíso. A origem divina, ou de uma fonte eterna e invariável, dos rios Letes e Eunoé, contrasta com a dos rios terrenos – oriundos das chuvas – numa pequena demonstração do que nos reservava o Paraíso Terrestre, isento de causas naturais, e destruído pelo pecado original de Eva.

A água que vês não surge de nascente
que restaure vapor que o frio converta,
como rio que em seu curso apouque e aumente,

mas nasce de uma fonte firme e certa
que, quanto a graça de Deus lhe fornece,
tanto verte, pra dois lados aberta.

Para esta parte, co' a virtude desce
que cancela a memória do pecado,
noutra a das boas ações restabelece.

Este é o Letes, e do outro lado
chama-se Eunoé, mas nada vale
antes de um e outro ser provado.

(ALIGHIERI, 1998, p.187)

Como referido nos versos finais mencionados, embora pareçam antagônicos, o Letes e o Eunoé, são, na verdade, etapas de um mesmo processo e “nada vale antes de um e outro ser provado”. Enquanto o Letes exorciza os pecados e purifica a alma da vida terrena, o Eunoé responde por conservar as lembranças das boas ações praticadas em vida. Pensados em conjunto, os dois rios funcionam como uma metáfora do caráter seletivo desempenhado pela memória. Normalmente entendida apenas em seu poder de conservação, “a memória não se opõe em absoluto ao esquecimento”; na realidade, ela “é em todo momento e necessariamente, uma interação de ambos”, como um pêndulo que oscila entre a claridade e a escuridão, ou um espiral que esco-

lhe o que deixar em evidência em primeiro plano. Afinal, como bem define Todorov, “a memória é forçosamente uma seleção: alguns traços do evento serão conservados, outros imediata ou progressivamente marginalizados, e logo esquecidos”. (TODO-ROV, 2000, p.15-6)

Essa idéia reaparece de forma muito original no filme *Depois da Vida*, de Hirokazu Kore-eda. Numa espécie de departamento (ou purgatório), para onde as pessoas são encaminhadas após a morte, os recém chegados são informados de sua difícil missão: em três dias eles terão que escolher uma única lembrança em vida, em detrimento de todas as outras que lhes serão definitivamente apagadas da memória em sua passagem para a vida eterna (ou o paraíso). Durante a árdua tarefa, para cada pessoa é designada uma espécie de acompanhante, responsável por conduzir o processo de escolha – mais à frente somos informados de que os acompanhantes, na verdade, são pessoas que ainda não conseguiram definir com qual lembrança conviver eternamente.

Através desse argumento, o filme japonês ressalta as inquietações e os conflitos decorrentes de um apagamento dos traços da memória, como o desaparecimento das inscrições feitas na areia onde o vento sopra e o mar a alcança, ou a tabula rasa que se renova a cada nova camada de cera. Afinal, o que devemos lembrar? O que devemos esquecer? A questão de fundo existencial é apresentada através de personagens diversos, cujos diferentes posicionamentos diante da escolha revelam a sinuosidade da lembrança e do esquecimento num mesmo espiral em que cada um pesa quanto doloroso é lembrar ou esquecer.

Nesse sentido, a relação entre esquecimento e lembrança como componentes da memória assume um papel semelhante ao das águas dos rios Letes e Eunoé na *Divina Comédia* - embora desprovido da simbologia da água e da moral cristã da épica de Dante. A idéia de esquecimento, portanto, assume também aqui o significado de algo renovador, ao passo que reforça sua condi-

ção formadora do caráter seletivo da memória: é preciso esquecer para poder preservar uma lembrança eternamente. Sob essa ótica, o esquecimento deixa de ser o anverso da memória para tornar-se uma condição de sua existência. Essa mudança sutil de perspectiva, inclusive, norteará a nossa discussão mais adiante.

Entretanto, é sabido que nem sempre essa concepção do esquecimento como elemento constituinte da memória foi (e é) aceita parcimoniosamente. Pelo contrário; normalmente relegado ao posto de antagonista da memória, ele dificilmente está associado a um processo renovador ou redentor, como nos exemplos citados. As próprias águas do Rio Letes assumem outra conotação bem diversa do parnaso em releituras do mito.³ Além disso, *Letes* é também na mitologia grega uma divindade feminina – oriunda da linhagem da noite (em grego *Nyx*, e em latim *Nox*) e filha da Discórdia (em grego *Eris*, e *Discórdia* em latim) - que se contrapõe à figura de Mnemosyne, deusa da memória e mãe das musas. (WEINRICH, 2001, p.24) As próprias teogonia e genealogia da deusa *Letes* são um indicio das inúmeras metáforas e associações que se estabelecem com a escuridão, as trevas e mesmo com a desarmonia – numa clara alusão à corrente que enxerga o esquecimento como algo tenebroso, uma falha ou um erro.

A partir dessa contraposição dos gregos torna-se mais fácil compreender o porquê do pensamento filosófico ocidental ter associado a verdade (*alethea*) ao não-esquecimento, ou à capacidade de lembrança – associação que só viria a ser questionada com mais ímpeto séculos depois. Mas, a simples oposição entre memória e esquecimento introduz uma longa tradição de discussão filosófica e epistemológica sobre o jogo de ocultamento e revelação: como uma luz vacilante que pendula entre a claridade que lhe cega e a escuridão que lhe faz ver.

3 Algumas religiões esotéricas da civilização grega apregoavam a existência de um outro rio, o Mnémósine, de cujas águas aqueles que bebessem seriam capazes de recordar de tudo e atingirem a onisciência. O Mnémósine seria, portanto, a antinonímia do Letes, em detrimento do qual as águas daquele deveria ser escolhidas no momento decisivo.

Elogio ao esquecimento

Dentro dessa perspectiva predominante, que o vê como o apagamento definitivo da memória, uma falha ou um lapso mnemônico, o esquecimento foi durante muitos anos o inimigo nº 1 do historiador no processo de (re)constituição historiográfica. Afinal, todo e qualquer processo de reconstituição e de pretensa preservação de uma época depende inevitavelmente da capacidade da memória e dos registros documentais do período em questão. Entretanto, é justamente quando se celebra mais fervorosamente uma tendência historiográfica da modernidade, que Nietzsche se coloca como um cultuador irrestrito do esquecimento. Para o filósofo, a tendência historicizante – decorrente de um culto excessivo à memória e aos traços indelévels da lembrança – é um pesado fardo que sobrecarrega os ombros dos indivíduos, impedindo-os de realizar suas necessidades mais básicas.

Logo no início da sua *Segunda consideração extemporânea ou intempestiva – Da Utilidade e da desvantagem da história para a vida* -, ele expõe o propósito de sua investida: demonstrar “porque a história como um supérfluo intelectual, caro e de luxo”, ou como um conhecimento que inibe a ação, deve “despertar o nosso ódio intenso, pela simples razão de que ainda faltam as necessidades mais básicas, e porque o supérfluo é inimigo da necessidade”. (NIETZSCHE, 1995, p.85) É justamente por se opor à faculdade de que tanto se orgulham os seus contemporâneos – leia-se a cultura histórica – que Nietzsche vai considerar o conteúdo de suas observações como extemporâneo ou “fora de moda”. Enquanto os intelectuais de sua época viam com euforia o processo historiográfico que se desenhava, ele diagnosticava “uma febre histórica debilitante”, fruto de uma sensibilidade histórica hipertrofiada da modernidade – e como tal, capaz de “causar o fim das pessoas tão facilmente como um vício excessivo.” (ibidem, p.86)

Embora se refira evidentemente à história enquanto ciência, e por dedução à memória coletiva, o elogio ao esquecimento pro-

posto por Nietzsche parte do caráter privado, individual, para atingir o *status* público ou coletivo. Nesse sentido, algo semelhante pode ser observado no filme de Kore-eda, uma vez que, ao relatar as memórias pessoais, ele permite entrever o arcabouço de episódios marcantes da história recente do Japão: as guerras – a 2ª Guerra Mundial e a Guerra da Coreia –, as catástrofes naturais (o terremoto), e traços de uma crescente influência da cultura americana (exemplificada na escolha irrefletida de adolescentes que elegem a Disney como a lembrança a resguardar). Dessa forma, o filme termina por reiterar, ainda que indiretamente, a importância dos relatos pessoais no processo de (re)constituição histórica, borrando as fronteiras entre memória individual e coletiva, como a chuva dissolve a marca da cal.

Para ilustrar o seu ponto de vista, Nietzsche lança mão de uma inusitada comparação entre o ser humano e um rebanho no pasto, numa confrontação entre a alegria do animal que esquece e o pesar do homem que lembra.

Observe o rebanho que pasta diante de você: ele não pode distinguir o ontem do hoje, salta, come, dorme, digere, pula um pouco mais, e continua assim da manhã à noite e dia a dia, amarrado pela rédea curta dos seus prazeres e desprazeres para o jogo do momento, e, portanto, não sofre melancolia nem tédio. (Ibidem, p.87)

Conquanto o homem tenha dificuldade em reconhecer essa vantagem animal, por acreditar cegamente na sua superioridade, no íntimo, ele também desejaria viver “sem aborrecimentos e sem dor.” O enaltecimento à faculdade do esquecimento proposto por essa filosofia parece, portanto, disposto a banhar com uma luz em flash o instante: presente, isolado, único, cuja duração acompanharia o flash; descolado de uma cadeia que o antecederia e o procederia, cadeia esta que permaneceria na escuridão como estilhaços sem utilidade, incapazes de se re-aglutinarem e tomarem

forma. Entretanto, o homem reconheceria sua incapacidade de emancipar-se completamente do passado, ou de saltar sem cabos de segurança e cordas de sustentação para fora da linha do tempo, ou da duração. Ou dito de forma mais metafórica: “Mais e mais, uma folha é solta do deslocamento do tempo, cai, distancia-se – e de repente voa de volta para o colo do ser humano. Então, o ser humano diz: ‘Eu me lembro’”. E por essa razão, continua Nietzsche, ele invejaria “o animal que imediatamente esquece e que vê como cada momento realmente morre, afunda de volta para a névoa e a noite, e é extinto para sempre”. (ibidem, p.88)

A própria ideia de um elogio ao esquecimento também se faz presente em *Depois da vida*. Enquanto alguns personagens padecem ou lamentam diante da possibilidade do apagamento das lembranças, outros fazem questão de ressaltar o seu valor – seja como uma forma de ver-se livre de um passado pesaroso, ou apenas como uma faculdade de renovação que leva ao impulso, à ação. No primeiro caso, um homem de meia idade revela o seu contentamento diante da oportunidade de apagar uma existência sofrida e regada por mágoas; no segundo, uma mulher reflete que se não lhes fosse possível esquecer a dor do parto, certamente elas não se submeteriam a uma nova gravidez, limitando a procriação da vida. É justamente a capacidade de esquecer que permite à mulher desejar novamente, mover-se no tempo, numa exaltação à uma filosofia da ação, que também encontra ressonância no pensamento de Martin Buber.

(...) se não existisse o esquecimento, o homem pensaria continuamente na própria morte, não construiria casas nem tomaria iniciativas. Por isso Deus colocou o esquecimento nos homens. Por isso um anjo fica encarregado de ensinar a criança a não se esquecer de nada e outro lhe bate na boca para que se esqueça do que aprendeu. (Buber apud ROSSI, p.38)

No entanto, considerando que *Depois da Vida* não segue a passagem dos indivíduos a eternidade, no fim das contas, não acompanhamos o bem-viver no esquecimento idealizado por Nietzsche – algo que podemos vislumbrar com relativa clareza no filme *O Homem sem passado*, de Aki Kaurismaki. O personagem sem nome, sem identidade e sem passado do filme finlandês – o ponto de partida do filme é a perda de memória desse homem após um espancamento – seria uma espécie de personificação de uma vida no esquecimento, regida pelas necessidades básicas de um indivíduo. Tal qual o rebanho no pasto, ou “uma criança, que ainda sem passado para negar, brinca em bem-aventurada cegueira entre as cercas do passado e do futuro”, o *homem sem passado* representaria o êxito de uma existência vivenciada ahistoricamente ou a visão de um paraíso perdido em detrimento do homem que carrega consigo o pesado fardo da história. (NIETZSCHE, 1995, p.88)

Essa diferença teria, para Nietzsche, implicações éticas fundamentais, visto que o animal que vive ahistoricamente, que “desaparece completamente no presente, como um número que não deixa rastro; [...] não sabe dissimular, nada esconde, e aparece em todos e cada momento como exatamente aquilo que é, e por isso não pode deixar de ser honesto”. Já o ser humano, por contraste, prende-se ao peso do baú de entulhos e quinquilharias que se acumulam com o passar dos anos e que fazendo-o “curvar-se mais, dificulta a sua marcha como uma carga invisível e obscura que ele pode pretender negar [...]” (ibidem, p.88).

O personagem do filme finlandês é um exemplo dessa existência que vivencia honestamente cada momento. Recém chegado a Helsinque, o personagem é encontrado e acolhido por uma pequena família que vive modestamente em um *container* à beira do rio. Logo, o sujeito desmemoriado vai retomar suas atividades básicas: alimentar-se de sopa de batatas com repolho, desenvolver novos laços de amizade com párias esquecidos do tecido social, encontrar um abrigo em um container vazio e (re)descobrir

o amor. Tudo isso vivenciado sem qualquer traço mnemônico, sem qualquer digital na argila, sem qualquer rastro ou vestígio do passado, numa constatação do quanto o apego ao passado, ou dito de outra forma, o gosto pela historicização, pode ser supérfluo, e como tal, inimigo da necessidade.

Nesse sentido, o “*homem sem passado*” seria o contraponto de Funes, o memorioso, o personagem que tudo lembra, do célebre conto homônimo de Jorge Luís Borges. Enquanto o personagem literário encarna uma releitura moderna de toda uma tradição de memorialistas que fizeram da *ars memoria*⁴, ou a arte da memória, o seu palácio, o personagem de Kaurismaki parece reivindicar o valor de uma *art obliuiousnis*; ou seja, a arte do esquecimento. Como se, numa inversão de valores, Lete, a divindade descendente da noite e da discórdia destituísse Mnemosyne do trono a ela concedida pela cultura ocidental. No conto de Borges, “Funes não apenas se recordava de cada folha de cada árvore de cada morro, mas ainda de cada uma das vezes que a tinha percebido ou imaginado”. (BORGES, 2007, p. 106-7) Sob essa ótica, Funes encarna a ideia de um ser humano disposto a experimentar as coisas de um modo completamente histórico, “como alguém forçado a ficar sem dormir, ou como um animal que deveria existir apenas por ruminação e ruminação sempre repetida”, na concepção nietzscheana. (NIETZSCHE, 1995, p.89)

Ao ver-se livre de tudo aquilo que é supérfluo – e aí deve-se incluir o passado -, o homem sem passado, por sua vez, encarna uma existência voltada basicamente para as “felicidades menores”: decorrentes de uma alegria espontânea, cotidiana, liberta do peso de um estado de espírito, ou ligada àquelas necessidades mais básicas do indivíduo. Paradoxalmente, essa felicidade puramente e ininterruptamente ligada ao presente, seria, para Nietzsche, incomparavelmente maior do que a “felicidade maior”: dependente de um episódio ou um espasmo; um desa-

4 Sobre *ars memoria* ver Yates, Francis. A arte da memória; e Rossi, Paolo. O que esquecemos sobre a memória. In: O passado, a memória, o esquecimento.

fogo, um estado de espírito radiante em meio à falta de alegria, à melancolia e às privações de uma existência centrada no passado ou na história. Ainda que em ambos os casos o esquecimento se fizesse presente como uma condição, já que “toda ação exige esquecimento, assim como a existência de todas as coisas orgânicas exige não apenas a luz, mas também a escuridão”. (ibidem, p.88) Não é a toa que, após ter sua “real” identidade descoberta e deparar-se com o passado do qual é incapaz de lembrar, o personagem do filme opta por viver presentemente e deixar que as folhas ressequidas que se desprenderam da árvore, já não lhe digam mais respeito.

A maneira como ele lida com a ausência de qualquer referência prévia, entretanto, contrasta sobremaneira com o caso clínico do *Marinheiro Perdido*, descrito por Oliver Sacks e referido por Rossi. Um homem “isolado num momento singular da existência, tendo ao redor um fosso ou uma lacuna de carência de memória; um homem sem passado (e sem futuro), bloqueado num instante sempre diverso e privado de sentido”. O instante aqui tem, portanto, o papel nada libertador de um calabouço, que não permite ver a oscilação entre a luz e as sombras. O que leva Sacks a concluir que aquele marinheiro “tinha sido reduzido a uma espécie de *vanilóquio humeano*,⁵ uma mera sucessão de impressões e acontecimentos sem relação entre si”. (sacks apud ROSSI, 2010, p.29) Por si só, a descrição de Sacks oferece um ponto de resistência ao elogio irrestrito de Nietzsche, como vetores que se anulam, e comprovam o quão complexa pode ser a relação do indivíduo com o esquecimento.

A partir da observação de Sacks, Rossi vai inferir que “o fosso da perda da memória pode reduzir a nossa vida de indivíduos a uma série de momentos que não têm mais nenhum sentido. Mas isso não vale só para os indivíduos [...], mas igualmente para a coletividade e grupos humanos”. (ROSSI, 2010, p.30) E é justa-

5 Em *O Tratado da natureza humana*, David Hume vincula a noção de identidade à memória.

mente quando passamos da dimensão do privado para o público, do individual para o coletivo, que a compreensão da memória como instância seletiva revela-se ainda mais considerável. Afinal, por trás do jogo constante de inscrições e apagamentos, ou na tuteia do pêndulo oscilante, se escondem motivações e interesses disfarçados sob o escrutínio de um discurso em que a memória – enquanto lembrança, reminiscência ligada à verdade - rivaliza com o esquecimento. Como se a luz não precisasse da escuridão pra se fazer ver.

(contra)veneno da história

Diante das experiências dos regimes totalitários no século XX, tornou-se ainda mais difícil desvencilhar o esquecimento da ideia de um apagamento que encobre a verdade no processo de reconstituição histórica. O fato é que, mesmo dentro de uma perspectiva de elogio ao esquecimento, parece indispensável ponderar o quanto o seu mau uso, ou dito de outro modo, o seu abuso, pode ser nocivo, como alerta Rossi.

O “apagar” não tem a ver só com a possibilidade de rever, a transitoriedade, o crescimento[...]. Apagar também tem a ver com esconder, ocultar, despistar, confundir os vestígios, afastar da verdade, destruir a verdade. Com frequência se pretendeu impedir que as idéias circulem e se afirmem, desejou-se (e se deseja) limitar, fazer calar, direcionar para o silêncio e para o olvido. (ibidem, p.32)

Foi assim na tentativa do 3º Reich de encobrir o holocausto ou no ocultamento da existência dos Gulags (campos de concentração soviéticos) no regime stalinista - a título de ilustração, já que os exemplos são inúmeros e não nos caberia aqui elencá-los por completo. Nesses casos, a memória individual dos sobreviventes e testemunhas é determinante, assim como a tentativa de poetizá-las para aumentar seu alcance, como uma faísca que acende

a tocha para iluminar os recôncavos mais escondidos⁶. Se as tentativas de apagamento não param, por outro lado, o esforço da memória, e da história, de tirá-los do limbo e inscrevê-los em páginas ainda em branco também não se esgotam. Mesmo em incursões artísticas mais recentes, ainda é possível desvendar episódios do passado que ainda não conseguiram o seu lugar ao sol, o que de certo modo reforça a ideia de uma memória seletiva. Esse parece ser o propósito de filmes como *Katyn* (Polônia, 2007) de Andrzej Wajda, do livro em quadrinhos *Notas sobre Gaza*, de Joe Sacco, ou ainda de inúmeros filmes, entre ficções e documentários, sobre episódios obscuros das ditaduras sul-americanas.

No filme polonês, Wajda recria o episódio em que soldados poloneses foram aprisionados e assassinados pelo exército soviético, a pedido dos nazistas, na Floresta de Katyn. O episódio ocorrido nos primórdios da 2ª Guerra Mundial sofreu durante anos a ação intensiva do partido comunista no intuito de encobrir e confundir a memória de um povo em busca da verdade. Já na HQ *Notas sobre Gaza*, Sacco se detém a sublinhar episódios esquecidos, como notas de rodapé que “acabaram relegadas a um espaço mínimo nas páginas da história”, ocorridos na Faixa de Gaza no ano de 1956. (SACCO, 2010, p.8) Na ocasião, duas incursões de tropas israelenses resultaram na morte de mais de 300 palestinos nas cidades de Khan Younis e Rafah, ao sul de Gaza, sem nenhuma baixa de soldados de Israel.

A simples contraposição entre memórias revisitadas e ruminadas insistentemente e os incontáveis episódios ou massacres que ainda não vieram à tona – e muitos deles jamais virão – são fósseis cristalizados numa camada profunda e inacessível do solo, de modo que leva-nos a mensurar o quão perigoso e ideológico podem ser os excessos da memória, seja na capacidade de apagar

6 A publicação de *Arquipélago Gulag*, o registro testemunhal de Jean Cayrol em *Noite e neblina*, de Alain Resnais, ou mesmo as imagens da “ficção científica” *Fahrenheit 51* - tanto a obra literária, de Ray Bradbury, quanto a versão cinematográfica de Francois Truffaut, - que nos remetem a um passado não tão distante em que livros eram queimados - são exemplos do quão importante pode ser a sobrevida da memória e das idéias através da lembrança

ou de relembrar reiteradas vezes o mesmo ocorrido. Além disso, considerando-se as tentativas de apagamento, resta-nos questionar se o que se coloca em seu lugar responde exclusivamente a um desejo pela verdade; e se uma vez posto, ele está a serviço do bem-estar ou ao dispor da angústia, do ressentimento e da vingança. Visto que “o que a memória põe em jogo é demasiado importante para deixar à mercê do entusiasmo ou da cólera”. (TODOROV, 2000, p.15)

É essa segunda questão que está no cerne do elogio ao esquecimento, proposto por Nietzsche, e que, apesar de sua aparência incondicional está muito mais ligado a uma lógica de compensação, em que o olvido pode ser encarado como um antídoto ou um contraveneno de um mal-estar despertado pela história, em decorrência da memória. Isso fica mais evidente quando ele lança mão do conceito de “poder de moldar”, ou segundo sua definição, “o poder de desenvolver a singularidade do próprio caráter, a forma de assimilar o que é passado, para curar feridas, recuperar o que foi perdido, para recriar as formas quebradas de si mesmo”. (NIETZSCHE, 1995, p.) Dito de outro modo: quanto maior o potencial de moldar, de receber impactos e continuar a marcha em prospecção inabalável, mais chances tem o indivíduo, um povo ou uma cultura de prosperar de forma espontânea; ou seja, em consonância com as necessidades básicas que se apresentam presentemente. Essa capacidade representaria, portanto, um ponto diferencial na maneira de se colocar diante da existência, visto que:

Há pessoas que possuem tão pouco desse poder, que sangram até a morte em uma única experiência, uma dor simples, mesmo a partir de uma injustiça leve, como a partir de um corte minúsculo. Por outro lado, existem aqueles que são tão poucos afetados pelos mais selvagens e devastadores desastres da vida, e até mesmo por suas próprias ações maliciosas, que, embora eles ainda estejam ocorrendo, [...] eles conseguem chegar a um nível aceitável de bem-estar e a uma espécie de consciência tranqüila. (ibidem, p.90)

O que está em jogo, portanto, não é apenas o apagamento completo e indiscriminado do passado, mas a maneira como nos relacionamos com ele, ou melhor, o modo pelo qual nos permitimos afetar ou não, privando-nos ou não do porvir. Inevitavelmente uma discussão dessa natureza recai sobre a questão do holocausto – tomado como uma espécie de modelo arquetípico de tragédia ou massacre em que a idéia inicial de um apagamento – “os cadáveres dos campos de concentração são exumados para queimá-los e dispersar logo as cinzas; as fotografias, que supostamente revelam a verdade, são habilmente manipuladas a fim de evitar memórias perturbadoras” (TODOROV, 2000, p. 12) – podem transformar-se numa “memória manipulada”, como sugere Ricœur, na esteira de Todorov. (RICŒUR, 2007, p.455) O fato é que “explorar aquele passado de sofrimento como uma fonte de poder e privilégios”. (Steele apud TODOROV, p.28)

Essa questão espinhosa reacende uma intensa discussão ética e ideológica sobre se a página do holocausto deveria ou não ser virada; discussão esta da qual não se furtou o historiador judeu e sobrevivente de Auschwitz, Yehuda Elkana, num polêmico artigo publicado num jornal israelita, no qual afirma:

A história e a memória coletiva são parte inseparável de toda cultura, mas o passado não é e não deve se tornar o elemento determinante do futuro de uma sociedade e de um povo [...]. Na crença difusa de que o mundo inteiro esteja contra nós, vejo uma trágica e paradoxal vitória de Hitler. Falando metaforicamente, duas nações emergiram das cinzas de Auschwitz: uma minoria que afirma “isso não deverá acontecer nunca mais”, e uma maioria aterrorizada e obcecada que afirma “isso não deverá acontecer *conosco* nunca mais”. [...] penso que temos de aprender a esquecer. [...] Chegou o momento de arrancar de nossas vidas a opressão da lembrança. (Elkana apud ROSSI, p.37)

A pequena nuance provocada pela palavra *conosco* remete justamente à diferença observada por Todorov para fundar uma crítica dos usos da memória baseada em duas maneiras distintas de lê-la: a maneira literal e a exemplar. A maneira literal seria aquela que reafirmaria a todo custo a singularidade e a subjetividade do episódio, posicionando-se como vítimas, identificando os algozes responsáveis por aquele sofrimento, reafirmando a natureza única e inesquecível dos traumas vivenciados e estabelecendo relações, de causa e consequência, em todos os momentos da existência, para justificar uma relação de continuidade entre o que fui e o que sou agora - quer um sujeito, uma cultura ou um povo. E, portanto, corresponderia à maioria “aterrorizada e obcecada” referida por Elkana. Já o modo exemplar parte do singular para uma generalização capaz de servir como modelo para compreender situações novas, com agentes diferentes, e estaria ligada, portanto, a uma relação de semelhança ao invés de continuidade.

É a partir dessa diferença de relação com o evento passado que leva Todorov a concluir que “o uso literal, que converte em insuperável o velho acontecimento, desemboca no fim das contas na submissão do presente ao passado”. Enquanto o uso exemplar permitiria “utilizar o passado com vistas ao presente, aproveitar as lições das injustiças sofridas para lutar contra as que se produzem hoje em dia, e separar-se do eu para ir de encontro ao outro.” Pensado dessa forma, pode-se inferir, então, que a “memória literal, sobretudo se levada ao extremo, é portadora de riscos, enquanto que a memória exemplar é potencialmente libertadora (TODOROV, 2000, p.31)

Talvez seja exatamente esse o maior mérito do texto final de Jean Cayrol, um sobrevivente do campo de Orianemburgo, no filme *Noite e Neblina*. Após exibir uma série de imagens impactantes e pouco difundidas sobre o horror do holocausto, o filme culmina com as imagens dos campos de concentração desativados e abandonados, onde “a grama fiel rebrotou”, e com a narração do texto de Cayrol, que embora alerte para a fragilidade da

memória, reafirma a necessidade de um olho atento para vigiar novos carrascos. “E há nós, que olhamos estas ruínas como se o velho monstro estivesse morto sob elas; [...] nós, que fingimos que isso pertenceu a um tempo, a um país... e que não olhamos em volta de nós e não ouvimos o grito que não cala”. Apesar do inevitável ressentimento, existe, acima de tudo, uma ética baseada na leitura exemplar da memória: os traumas vivenciados no passado devem estar a serviço do presente, ao invés de ficarem escravizados a um espaço-tempo específico.

Essa perspectiva, inclusive, encontra semelhanças no campo individual com o processo psicanalítico. Afinal, o sujeito que não consegue desligar-se de uma situação traumática passada está condenado a reprimir o presente e viver na melancolia. Dois filmes recentes coreanos parecem dar conta dessa idéia por caminhos diferentes: em ambos os casos o trauma deve-se à dificuldade em lidar com um sentimento de culpa insuportável. Em *Mother*, de Jon Ho-Boong, a mãe – protagonista do filme – não consegue conviver com a lembrança do crime brutal cometido para proteger a integridade do filho. A necessidade de esquecer o ocorrido é representada de modo poético através de um procedimento capaz de apagar voluntariamente uma lembrança dolorosa através da aplicação de agulhas.

Já em *Poesia*, de Lee Chang-dong, o esquecimento passa por um processo involuntário - a personagem é portadora do mal de Alzheimer -, mas também está no cerne de um dilema moral. À medida que descobre a doença, a mulher se inscreve num curso de poesia e passa a ver o valor das palavras que lhe falta. Em meio a isso, ela descobre que o seu neto, na companhia de amigos, estaria ligado ao trágico suicídio de uma menina da escola. Numa sequência muito particular, a senhora é encarregada, pelos pais dos meninos, a convencer a mãe da menina morta a aceitar uma quantia em dinheiro em troca do silêncio. Ao se deparar com a situação, diante da gentileza da mulher em luto, a senhora esquece o real motivo de sua visita, como se a memória

fosse “impedida” de lidar com a situação (RICCEUR, 2007, p.83). De algum modo, esses filmes parecem reforçar a idéia de que para seguir em frente, muita coisa há de ser deixada para trás.

Considerações Finais

Diante do que foi discutido, fica-nos a impressão de que: se por um lado, é impensável reconhecer-se enquanto identidade – quer de um indivíduo, de uma cultura ou de um povo - sem qualquer traço da memória; por outro, também é inviável cultivar e alimentar-se somente do passado, como numa ruminação repetida; sobretudo, quando se tem em vista o caráter seletivo da memória, e os riscos e manipulações assumidas por ela nesse processo de eleição e exclusão. É isso que nos revela o percurso teórico aqui traçado, assim como os exemplos utilizados de uma cinematografia que parece cada vez mais dar conta da necessidade do esquecimento no processo de constituição da memória. O que nos leva a concluir, como nos convida Nietzsche, que “*o a-histórico e o histórico são igualmente necessários para a saúde de um indivíduo, de um povo e de uma cultura*”. (NIETZSCHE, 1995, p.90)

É com essa consciência que, ao admitirmos a memória como a metáfora do pêndulo de luz vacilante que oscila, podemos afirmar: se a vida é um *dégradé* crepuscular, fruamos-lhe os tons; até onde a luz cega, até onde a escuridão faz ver.

Referências Bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia – Purgatório**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

BORGES, Jorge Luís. **Funes, o memorioso**. In: BORGES, J.L: **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **Unfashionable Observations - The Complete Works of Friedrich Nietzsche V.2**. Stanford University Press, California.

RICCEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das idéias**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SACCO, Joe. **Notas sobre Gaza**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memória**. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 2000.

WEINRICH, Harald. **Lete: arte e crítica do esquecimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

Autoras e Autores

André Antônio

É doutorando em Comunicação pela UFRJ e mestre em comunicação pela UFPE. Atualmente, ele pesquisa as relações entre tempo e imagem, sobretudo no cinema de Philippe Garrel.

E-mail: andrebarbosa3@gmail.com

Carlos André Carvalho

É graduado em Jornalismo pela PUC-PE, pós-graduado em História Contemporânea pela UFPE e em Administração com Ênfase em Marketing pela UFRPE, mestre em Teoria da Literatura pela UFPE e doutorando em Comunicação, também pela UFPE. Leciona na Universidade Salgado de Oliveira (Universo) e na Faculdade Joaquim Nabuco, no Recife; e na Faculdade Osman Lins, em Vitória de Santo Antão.

E-mail: carzandre@hotmail.com

Isabel Marinho

É doutoranda em Comunicação pela UFPE e mestre pela PU-CRS. Desenvolve pesquisa na área da estética cinematográfica e audiovisual com foco nos espaços narrativos.

E-mail: isabelmarinhorego@gmail.com

Chico Lacerda

É doutorando em Comunicação pela UFPE e especialista em Estudos Cinematográficos pela Universidade Católica de Pernambuco. Leciona as disciplinas de História do Cinema e Cinema *Queer*. Estuda o cinema *queer* brasileiro, como foco nas produções de curta-metragem.

E-mail: luiz.francisco.lacerda@gmail.com

Marcelo Costa

É doutorando em Comunicação pela UFPE. Integrante do grupo de estudos *Narrativas Contemporâneas*, teve sua dissertação de mestrado *O Espiral e o Quadrado: a Arte e a Ética do Tempo Perdido* aprovada para publicação em 2013. Atualmente estuda o belo na obra do cineasta russo Alexandr Sokurov.

E-mail: pichito10@gmail.com

Nina Velasco e Cruz

É Pós-doutora pela Universidade McGill e Professora Adjunta do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Atualmente, sua pesquisa discute a temporalidade na cultura visual contemporânea, tomando como ponto de partida a hibridação entre técnicas imagéticas de memória (fotografia, cinema e vídeo) a partir da plataforma digital que as abriga.

E-mail: ninavelascoc@gmail.com

Rodrigo Almeida

É doutorando em Comunicação pela UFPE e professor da Faculdade Joaquim Nabuco. Depois de desenvolver uma pesquisa sobre consumo, cinefilia e cibercultura, começou a estudar as relações, através do cinema, entre a estética e a teoria da história.

E-mail: allmeidaf@gmail.com

Sabrina Tenório Luna

É doutoranda em comunicação pela UFPE. Sua pesquisa tem como foco as relações entre memória e arquivo nos filmes de *found footage*.

E-mail: sabrinahh7@gmail.com

CINEMA E MEMÓRIA

1ª Edição

Produzido na

Editora
Universitária  UFPE

