

À FLOR DA PELE

ESCRITA E MEMÓRIA NOS FILMES *AMNÉSIA* E *O LIVRO DE CABECEIRA*

Leila Cristina Barros¹

RESUMO:

Os filmes O livro de cabeça, de Peter Greenaway, e Amnésia, de Christopher Nolan, são inspirados em textos literários, embora rompam com a noção tradicional de adaptação. Partem, respectivamente, do livro homônimo de Sei Shonagon e do conto Memento Mori, de Jonathan Nolan. O primeiro filme é artístico e metafórico, faz inúmeras referências literárias e plásticas; o segundo, um suspense tipicamente hollywoodiano não fosse sua estrutura às avessas (os acontecimentos são exibidos do final para o começo). Apesar dessas divergências, no entanto, estes filmes mantêm forte relação um com o outro; o que se pretende é compará-los, mostrando algumas convergências, especialmente como são tratadas as questões da memória e da escrita no corpo e na forma como dialogam com várias artes: fotografia, artes plásticas, literatura, dentre outras.

PALAVRAS-CHAVE: cinema, memória, escrita, corpo, estudos interartes

Havia, então, nessas velhas histórias que a memória reinventa, duas crianças. Um menino, uma menina: João e Maria. E havia o caminho de ida percorrido e o caminho de volta perdido. Pegadas que se apagam no chão da areia, gravetos ou migalhas que os pássaros fazem desaparecer: rastros que se perdem, marcas que se colocam no lugar do que se perdeu. (Lúcia Castello Branco)

Some memories are best forgotten. (Do filme *Amnésia*)

1 No terreno das artes

Os filmes *O Livro de Cabeceira* (*The pillow book*), de Peter Greenaway, e *Amnésia* (*Memento*), de Christopher Nolan, mantêm fortes relações entre si, apesar das evidentes diferenças: o primeiro é artístico, contém inúmeras referências literárias, plásticas, musicais, citações e metáforas; já o segundo, um suspense que seria tipicamente hollywoodiano, não fosse a estrutura às avessas (os acontecimentos são exibidos em ordem inversa, do final para o começo). Ambos são inspirados em textos literários e podem elucidar aspectos a respeito da ruptura com a noção tradicional de gênero e adaptação, e com o velho conceito de fidelidade: segundo seu diretor, *O Livro de Cabeceira* é uma “homenagem” a Sei Shonagon e não uma adaptação do livro homônimo dessa escritora japonesa do século X; *Amnésia*, apesar de basear-se em conto de Jonathan Nolan, irmão do diretor, também não é considerado adaptação. O que se pretende, no entanto, é traçar um paralelo entre os filmes, focando outras convergências, especialmente a maneira como aparece, em ambos, a escrita sobre o corpo como um modo de rememoração, conforme leitura aqui proposta.

A inspiração em textos literários e a relação com outras mídias – bem como o efeito de variadas mídias, linguagens e intertextos – fazem desse filmes objeto de interesse para os estudos de *intermidialidade*, termo adotado aqui no sentido de “inter-relação entre mídias diferentes” e de “transposição intermidial (ou intersemiótica)”. Mesmo que não adaptem o texto literário de forma

¹ Doutoranda em Literatura Comparada na Faculdade de Letras da UFMG. E-mail para contato: leilacbarros@gmail.com. Versão inicial deste texto foi apresentada na FALE/UFMG, no primeiro semestre de 2005, como trabalho de conclusão do “Seminário de Literatura e Outras Artes: Literatura e Tradução no Cinema de Peter Greenaway”, ministrado pela prof. Dra. Maria Esther Maciel Borges.

convencional, tais filmes são exemplos da relação **transmidial**, ou seja, “a transposição de um texto em texto auto-suficiente num sistema sógnico diferente” (CLÜVER, 1997, p. 46).

Há ainda outros termos cuja diferenciação Claus Clüver recomenda: entre textos **multimídias** e textos **mixmídias** e, ainda mais importante, entre estes dois tipos e os textos **intermídias**. Tal distinção é considerada necessária menos por razões classificatórias do que para a análise da interação dos diferentes sistemas sógnicos e das mídias dentro desses textos. Assim, os textos **multimídias** são combinações de textos compostos em mídias distintas, que podem ser separados sem perderem sua coerência; já os textos **mixmídias** contêm signos complexos em mídias diferentes “que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto”. Por outro lado, os textos **intersemióticos** ou **intermídias** recorrem a dois ou mais sistemas sógnicos e/ou mídias “de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis”² (CLÜVER, 2001, p. 341). Interessa-me aqui a interação dessas mídias num texto multimídia, como é o caso de um filme. Tanto *O livro de cabeça* como *Amnésia* possuem aspectos dos textos multimídias, já que combinam diferentes textos – musicais, verbais e visuais – separáveis e coerentes fora daquele contexto.

Em *O livro de cabeça*, especialmente, há interação de várias mídias: a fotografia, a música, as artes plásticas. E há ainda intertextos imagéticos, literários e musicais, como a citação de títulos de livros sobre artes, da música em francês com legendas na tela, das listas de Sei Shonagon, sendo que também “questões de intertextualidade podem fazer de textos literários objetos propícios a estudos interartes – o que não vale apenas para textos literários ou simplesmente verbais” (CLÜVER, 1997, p. 40). Mas o grande destaque do filme de Greenaway é a Literatura, embora o cineasta afaste-se da idéia de adaptar linearmente um texto literário. O filme evidencia o processo de escrita, apresentando: personagens escritores, editores, calígrafos; a escrita na tela cinematográfica; a pele humana como papel; a confecção do livro; a citação de Sei Shonagon. E também sugere a reflexão sobre a importância da literatura, ou o preconceito contra ela, além de questões de cunho poético: “Onde fica o livro antes de nascer? Quem são os pais do livro? Ele precisa de um pai e de uma mãe? Um livro pode nascer dentro do outro? Onde está o pai dos livros? Quantos anos deve ter um livro para dar à luz?”.

De toda essa riqueza de mídias, no entanto, destacarei o papel da fotografia, que tem relação direta com a questão da memória, aqui abordada. Além disso, podemos pensar no termo *mídia* num sentido mais comum de “meio”, “suporte”; assim, os corpos funcionam, nos dois filmes, como suportes para a escrita ficcional; e a fotografia, como registro dessa escrita, em *O livro de cabeça*, e como suplemento da memória deficiente, em *Amnésia*.

2 Tempo e memória

Em *O livro de cabeça*, uma garotinha japonesa tem mensagens de aniversário escritas no rosto, pelo pai calígrafo, cena que se repete a cada ano. Já crescida, a jovem Nagiko tenta manter a memória do pai morto, buscando alguém que escreva em seu corpo, como fazia aquele. O filme repete reiteradamente a oração proferida pelo pai, sobre a criação do primeiro homem: “*When God made the first clay model of a human being, he painted the eyes, the lips, and the sex. And then He painted in each person's name lest the person should ever forget it. If God approved of His creation, he breathed the painted clay-model into life by signing His own name.*”³

Em *Amnésia*, Leonard Shelby, ou simplesmente Lenny, tenta descobrir o assassino de sua esposa Catherine, impulsionado pelo desejo de vingança; porém, sua “condição” (a perda da memória recente, resultado de uma pancada na cabeça durante o embate com o assassino) impede-o

² Por sugestão do autor, mudei os termos da tradução portuguesa para outros mais apropriados ao português brasileiro.

³ “Quando Deus fez o primeiro modelo em barro do ser humano, Ele pintou os olhos, os lábios e o sexo. Ele depois pintou o nome de cada pessoa, para o caso de o dono vir a esquecer. Quando aprovou Sua criação, deu o sopro de vida ao modelo de barro, assinando Seu nome.” (Tradução de Anderson F. F. Higino). Original em inglês disponível no site oficial do cineasta: <http://www.petergreenaway.co.uk/pillowbook.htm>. Acesso em 25 Nov 2005.

de memorizar os fatos referentes ao caso da esposa, dificultando sua investigação. No caminho, depara-se com pessoas que supostamente querem ajudá-lo, mas agem em benefício próprio, cada qual tentando tirar proveito da situação: Teddy diz ser um detetive encarregado do caso e tenta ajudá-lo informalmente; Natalie é a namorada do traficante Jimmy Grantz, ambos envolvidos com a história do protagonista. Leonard repete, ao longo de sua missão, o drama vivido por um tal Sammy Jankis (que também teria tido um problema de memória como o seu) e a esposa.

O tempo é um aspecto fundamental em ambos os filmes, sendo recorrente o uso de *flash-backs* e imagens em preto e branco, intercaladas por cenas coloridas, a fim de caracterizar a desconstrução temporal. Reunindo passado e presente, Peter Greenaway retrata, em algumas das cenas em preto e branco, o passado da protagonista Nagiko quando criança, em companhia dos pais e da tia; há também pequenas janelas dentro da tela maior indicando, simultaneamente, diferentes seqüências temporais. Em *O Livro de Cabeceira*, o mais importante não é a história em si, já que, segundo o diretor, “o cinema não é o melhor veículo para contar histórias”, tendo relação com outros aspectos que não a narração (GREENAWAY, 2001, p. 9).

Se, em *O Livro de Cabeceira*, a história não é o elemento fundamental; em *Amnésia*, a forma como ela é contada é complexa e somente podemos remontá-la – e, ainda assim, de modo impreciso – se assistirmos ao filme várias vezes, conforme expectativa do próprio diretor. Em entrevista, Nolan (2002) destaca sua meticulosidade e precisão e seu interesse em fazer filmes que possam ser vistos mais de uma vez, mencionando o alto grau de sofisticação de *Amnésia*, já que trabalhou três anos no filme e colocou lá elementos que não serão absorvidos em apenas uma sessão.

Tal meticulosidade produz uma história intrigante e um labiríntico quebra-cabeça. O recurso das cenas em preto e branco, explorado por Greenaway, também serve a Nolan para diferenciar os tempos da narrativa, que se confundem aos olhos do espectador: tais cenas são intercaladas com outras em cores e dizem respeito aos momentos em que o protagonista, num quarto de hotel, antes de matar o traficante, faz tatuagens e conta a alguém sua história, por telefone. Quase no final do filme, as imagens coloridas (que mostram os acontecimentos de trás para frente) “encontram” as imagens em preto e branco (que obedecem a uma seqüência temporal). Na última cena em preto e branco, Leonard sai do quarto para encontrar o policial Teddy no saguão, tira uma fotografia dele e recebe um endereço; na seqüência, dirige-se à casa abandonada em que irá encontrar e matar Jimmy. A última cena em preto e branco vai, então, colorindo-se aos poucos e dando lugar à última cena do filme, na verdade, a primeira da história, pois é aí que começa a trama⁴...

Tanto em *O Livro de Cabeceira* quanto em *Amnésia*, há uma descontinuidade da narrativa, em função da descontinuidade temporal, tendo o tempo relação direta com outro elemento comum aos dois filmes: a rememoração. Há, em ambos, um embaralhamento da referência temporal, ligado à questão da memória, elemento que desperta o interesse de Greenaway, para quem não somos nada sem ela e, exatamente por isso, ele teria construído “uma narrativa de duas pistas: do presente e do passado” (GREENAWAY, 2001, p. 11). Tanto Nagiko quanto Leonard, na tentativa de resgate ou manutenção do passado, vivem uma busca incessante de vingança: ele, da esposa assassinada; ela, do pai morto e, posteriormente, também do amante cujo corpo foi profanado. Também em *Amnésia* aparecem *flash-backs* – se é que se aplica, de fato, o termo – porém, o tempo é mais descontínuo ainda, apesar de Nolan (2002) afirmar que seu filme é “extremamente linear”, não se podendo mover uma única cena. Segundo o diretor, a montagem inclusive teria sido um difícil processo, porque, caso se perdesse alguma cena, seria perdido o *link* das coisas, já que tudo é conectado cena a cena, “muito mais do que em um filme convencional”.

Remontar a trama de *Amnésia*, ao contrário do que ocorre em *O Livro de Cabeceira*, é tarefa mais árdua, pois, no filme de Nolan, a montagem torna complexa a história, um quebra-cabeça que

⁴ Não é fácil verbalizar esta estratégia do diretor, assim como não é fácil identificá-la de imediato, e produzir um sentido inequívoco para a trama. Para que fique claro para o leitor, conto com o seu prévio conhecimento do filme. Nos “extras” do DVD há uma opção intitulada “Amnésia?”, com os dizeres: “Se você sofre de amnésia, veja o filme nesta seqüência”. É um recurso interessante que ajuda a clarificar alguns pontos obscuros; nesta montagem alternativa, a ordem é cronológica, numa seqüência mais compreensível.

cabe ao espectador remontar. A figura do *puzzle* aparece até mesmo, e simbolicamente, no piso do banheiro onde Catherine é assassinada: quando Leonard é agredido e cai, o sangue escorre pelo ralo e a câmera apresenta um *close* do chão, composto de pequenas pedras formando um mosaico. É também simbólico que, na casa abandonada, o piso esteja desfalcado de alguns azulejos, assim como no arquivo de Leonard faltam páginas. Nolan lança, ao longo da narrativa, elementos que embaralham a trama, e fornece peças para compormos a história. Podemos crer, por exemplo, que havia algum tipo de envolvimento da esposa de Leonard com o traficante e que a casa abandonada, onde o protagonista mata Jimmy e Teddy, é sua antiga casa. Há várias simetrias que induzem a tais leituras: uma delas quando, na cena final, Leonard vai entrando pela porta enquanto surgem cenas em cor da esposa andando pela casa; na seqüência, Leonard fica diante de uma porta e surge a imagem da esposa também diante de uma porta, que parece ser a mesma; ambos estão de costas. Nestes trechos, em que o diretor intercala, nas cenas em preto e branco, brevíssimas imagens coloridas de Catherine, constrói-se a impressão de que, aos poucos, Leonard tem clarões de lembranças da esposa.

Em outra seqüência, quando Leonard está na iminência de matar o traficante e este lhe oferece dinheiro em troca da vida, aquele responde que não quer seu dinheiro. “O quê, então? O que quer de mim?”, pergunta Jimmy. “Minha vida de volta”, responde Leonard. Enquanto os dois têm este diálogo, aparece uma rápida cena colorida da mulher virando-se, sentada numa cadeira; a voz deles parece vinda de outro cômodo da mesma casa, como se estivessem num cômodo ao lado daquele onde está a mulher. Por outro lado, Natalie indica a Leonard uma casa abandonada “onde um amigo fazia grandes negócios”. Há outras simetrias: entre os nomes dos personagens (Lenny, Teddy, Sammy, Jimmy, todos construídos com consoante – vogal – consoante repetida – y no final); o John G. por quem Leonard tanto procura pode ser Teddy (John F. Gammell) ou Jimmy (James F. Grants). Os olhos também são importantes na história: Leonard diz não ser bom ao telefone e preferir olhar nos olhos das pessoas, pois, assim, consegue descobrir quem está mentindo, como na empresa de seguros em que supostamente trabalhava; e decerto não é por acaso que todos os personagens principais têm olhos azuis. Essas simetrias têm a função, a meu ver, de embaralhar ainda mais o quebra-cabeça que é o filme e desafiar o espectador a juntar as peças faltantes.

3 Pincel e tinta, agulha e caneta... sobre a escrita nos corpos

O aspecto que talvez aponte, com maior evidência, para as semelhanças entre os filmes aqui abordados é a escrita nos corpos dos personagens. Em *O Livro de Cabeceira*, Nagiko tenta reproduzir, em seu corpo, as mensagens de aniversário que o pai escrevia quando ela era criança; não consegue e procura, então, alguém que o faça. A escrita tem o propósito de manter viva a tradição do pai, em nome de quem se escreve, e não casualmente há uma seqüência na qual o amante, Jerome, escreve sobre o corpo de Nagiko o pai-nosso em inglês e em latim. Mais tarde, Nagiko começa a registrar sua escrita, em ideogramas, na pele de “homens-livros” enviados ao editor de seu pai, como portadores de uma mensagem que, progressivamente, transparece como intenção de vingança⁵: após descobrir que o editor tem por amante o tradutor Jerome, ela se aproxima deste e passa a escrever no seu corpo e nos corpos de outros homens, fazendo desses corpos os livros nos quais registrará sua história.

No filme de Nolan, o protagonista escreve lembretes pelo corpo, recorrendo a lojas especializadas em tatuagem (há vários tipos de letras e certa preocupação artística) ou fazendo, ele próprio, as tatuagens (de modo rústico, com tinta de caneta). Uma dessas notas – escrita de forma espelhada, de trás para frente como o filme e sua vida, lembra que um tal John G. violentou e matou sua mulher. Os escritos de Leonard são notas definitivas, em memória da esposa, e têm a função de

⁵ A vingança de Nagiko deve-se ao fato de que o antigo editor de seu pai obrigava-o a prestar-lhe favores sexuais em troca da edição de seus livros. Nagiko atribui ao editor os crimes de extorsão, violação e humilhação infligidos ao pai e de profanação do corpo de Jerome, que foi retirado do túmulo para que a pele – escrita por Nagiko – virasse livro. Ela também suspeita de que o editor tenha provocado a ruína do marido que, insensível à arte, ela abandonou no Japão.

lembrá-lo de vingar a amada perdida no acidente e de mantê-la *in memoriam*⁶, bem como de re(construir) sua própria história. Para Leonard, entretanto, o resgate (ou manutenção) da memória recomeça a cada instante, pois, apesar de as notas serem definitivas, sua memória recente é efêmera, durando apenas cerca de quinze minutos. Ele não se lembra sequer de já ter vingado a esposa, um ano atrás, se acreditarmos na revelação final de Teddy. As notas no papel, provisórias, são mantidas somente até ele tornar a nota permanente, tendo o próprio corpo como suporte.

No artigo “Notas sobre o bloco mágico”, Freud sinaliza nossa necessidade de suplementos para garantirmos o bom funcionamento da memória:

Quando não confio em minha memória — os neuróticos, como sabemos, assim o fazem em grau notável, no entanto também as pessoas normais têm toda razão para fazê-lo — posso suplementar e garantir seu funcionamento tomando nota por escrito. Nesse caso, a superfície sobre a qual essa nota é preservada, a caderneta ou folha de papel, é como se fosse uma parte materializada de meu aparelho mnêmico que, sob outros aspectos, levo invisível dentro de mim (FREUD, [1997b], não paginado).

Leonard leva ao extremo tal desconfiança: faz do próprio corpo o suplemento da memória, a parte materializada de seu aparelho mnêmico, o repositório que guarda as pistas – muitas vezes inventadas – que ele persegue para achar o assassino da esposa. Ele deposita sua memória suplementar na pele, com o objetivo de lembrar sua missão: vingar a esposa. Ainda segundo Freud, o sujeito deve apenas guardar na mente o local onde foi depositada tal memória para, então, reproduzi-la “qualquer momento que desejar, “com a certeza de que terá permanecido inalterada e assim escapado às possíveis deformações a que poderia estar sujeita” na sua memória (FREUD, [1997b]). No caso de Leonard, porém, a sua memória suplementar, na pele, não permanece inalterada e nem escapa às “possíveis deformações”, pois o personagem inventa algumas dessas reminiscências; a pele transformada em papel serve de meio para que ele crie um texto ficcional em torno das muitas lacunas de sua história, a ponto de confundir o espectador.

Segundo Juan-David Nasio, quando aparece uma dor, atravessamos um limiar e passamos pela prova da singular separação “de um objeto que, deixando-nos súbita e definitivamente, nos transtorna e nos obriga a reconstruir-nos” (NASIO, 1997, p. 18). Com a dor de perder sua esposa, Leonard tenta, de fato, reconstruir-se, mas reconstruindo e inventando sua própria história, recortando dela o que lhe interessa manter e o que deseja recordar. Há algo, na sua tentativa de preservação da memória, de uma ficção memorialística tradicional, ou seja, de uma “concepção da memória como um processo que se volta para o passado, buscando dele extrair a matéria bruta a ser trazida, resgatada, para o presente”. Há uma expectativa do personagem de querer refazer “uma trajetória de retorno ao passado, buscando capturar ali o vivido e trazê-lo de maneira relativamente intacta ao presente narrativo” (CASTELLO BRANCO, 1997, p. 15).

Concebendo a memória como um trabalho de construção e os processos de rememoração das lembranças “quase como obras de ficção”, Freud fornece pistas para entendermos o gesto de Leonard de tentar guardar intacto seu passado, afirmando, para tanto, lembrar-se de tudo que lhe aconteceu antes do acidente. No entanto, o filme põe em dúvida mesmo essas memórias, tidas pelo personagem como inequívocas. Freud também alerta para o fato de que “não há nenhuma garantia quanto aos dados produzidos por nossa memória” (FREUD, [1997a], sem paginação). Paradoxalmente à tentativa de resgate do passado intacto, Leonard forja pistas para criar uma “realidade” após a morte da esposa, desejando também refazer o passado, ao que parece. Dessa forma, sua “obra” memorialística está mais próxima não da tradicional, mas de outra escrita que concebe esse gênero como invenção. Ao debruçar-se sobre o passado, Leonard também esboça um

⁶ A expressão *in memoriam* significa “lembrança de (uma pessoa morta)” e também “texto (livro, artigo) escrito com essa intenção” (HOUAISS, VILLAR, 2001). Tanto Leonard quanto Nagiko parecem querer escrever, em nome da esposa e em nome do pai, uma espécie de *in memoriam*.

gesto – futuro⁷ – de criação do que virá a ser. Essa dupla viagem do personagem – de passado e de futuro – encontra ressonância em certa noção de memória, descrita por Lúcia Castello Branco:

(...) o processo da memória não deve ser entendido apenas como preenchimento de lacunas, recomposição de uma imagem passada, como querem as tradicionais concepções acerca da memória e da linearidade do tempo, mas também enquanto a própria lacuna, enquanto decomposição, rasura da imagem. Considerar isso é admitir que o passado não se conserva inteiro, como um tesouro, nos receptáculos da memória, mas que se constrói a partir de faltas, de ausências; é admitir, portanto, que o gesto de se debruçar sobre o que *já* se foi implica um gesto de edificar o que *ainda não é*, o que virá a ser (CASTELLO BRANCO, 1997, p. 26).

De acordo com Freud, há dois procedimentos distintos para quem deseja fazer uso pleno da técnica (de anotar) com o fim de melhorar sua função mnêmica: o primeiro consiste em “escolher uma superfície para escrever, que preservará intacta qualquer nota efetuada sobre ela por uma duração indefinida de tempo — por exemplo, uma folha de papel sobre a qual posso escrever a tinta.” Esse método oferece duas desvantagens: primeiro, a capacidade receptiva dessa superfície se esgota, obrigando-nos a usar outra folha não escrita; a segunda é que esta nota definitiva pode deixar de nos interessar. O procedimento alternativo evitaria as desvantagens:

Se (...) escrevo com um pedaço de giz sobre uma lousa, tenho uma superfície receptiva que conserva sua capacidade receptiva por um tempo ilimitado e as notas sobre ela podem ser destruídas assim que deixam de me interessar sem qualquer necessidade de jogar fora a própria superfície de escrita. Aqui, a desvantagem é que não posso preservar um traço permanente. Desejando apor algumas notas novas à lousa, tenho de antes apagar as que a recobrem. Assim, uma capacidade receptiva tem de ser renovada ou a nota tem de ser destruída (FREUD, [1997b]).

Leonard e Nagiko usam tais procedimentos, cada qual a seu modo. Nagiko, por um lado, transforma os corpos dos seus amantes no papel sobre o qual ela registrará sua obra, conservada graças à fotografia e à transcrição feitas pelo editor, já que os escritos são efêmeros no corpo – imagens da tinta escoando pelo ralo da banheira ou pelo corpo sob a chuva mostram isso. As tatuagens no corpo de Leonard, ao contrário, são definitivas, o que produz um contraste com o teor de suas listas – os lembretes, de natureza efêmera, tornam-se permanentes no corpo: “Se você tem uma informação que é vital, a resposta pode ser escrever no corpo em vez de escrever no papel. É um modo permanente de tomar nota”, diz o personagem. As tatuagens na pele, os lembretes em papéis, o arquivo policial rasurado, bem como as fotografias tiradas na polaróide e acrescidas de legendas fazem o papel da sua deficiente memória. Teddy também funciona como uma espécie de suplemento da memória, mas Leonard prefere ignorá-lo, bem como a algum elemento de sua própria história e de sua personalidade indesejável de rememorar: “Você só se lamenta. Eu é que tenho de conviver com o que você fez. Sou eu que junto as partes.”, desabafa Teddy.

A suposta objetividade dos aparelhos usados por Leonard em auxílio de sua memória – como no caso das fotografias, tidas por ele como dados irrefutáveis – é curiosamente desmistificada pelo próprio filme. As fotografias são altamente subjetivas: Natalie aparece de perfil, ensombrecida, sem contornos definidos do rosto e quase irreconhecível; na fotografia de Leonard que teria sido tirada no momento em que ele matou o assassino da esposa, nada garante que ele matou mesmo alguém; já Teddy, ao ser fotografado, diz parecer “mais magro nas fotos”, ironizando esta suposta objetividade. As legendas nas fotografias, por outro lado, funcionam como extensão da ficção criada por Leonard no seu corpo: elas são escritas em momentos ambíguos, por influência de outros personagens e, algumas delas, rasuradas. Nem as fotografias são objetivas, como quer(?) o personagem, tampouco as legendas, forjamento de sua memória.

Ao contrário do que acontece com Nagiko, cujos escritos no corpo são apagados, o corpo de Leonard é uma superfície receptiva que mantém o escrito, serve como meio permanente para a ficção criada em torno de sua história e transforma-se no próprio memento do título, em vários

⁷ O próprio sobrenome do personagem remete-nos a um futuro: Shelby aproxima-se foneticamente de “shall be”, o verbo ser no futuro. Ele parece ser aquele que vive no passado mas que também lança um olhar em direção ao porvir.

sentidos. O título do filme *Amnésia*, no original, abarca uma interessante significação, perdida na tradução para a língua portuguesa. Memento vem do latim *memento*, substantivação do verbo *memínisse* (lembrar-se), em sua forma de segunda pessoa do plural do imperativo (HOUAISS, 2001). O grande drama do personagem é a necessidade de lembrar determinadas situações e esquecer outras, já que ele falseia alguns dos supostos “fatos”. Leonard insiste num incessante (e incansável) esforço de auto-condicionamento para lembrar o que lhe interessa; uma seqüência exemplar e expressiva é aquela em que ele ordena a si próprio que não esqueça a briga com Natalie, pois ela se aproveitará de sua condição de desmemoriado: “Fique concentrado. Ache uma caneta. Guarde isso na memória”.

Baseando-me nas acepções do termo memento, registradas no dicionário, parece-me que o corpo de Leonard é retratado de três formas. Memento pode ser: 1) “caderneta usada para apontamentos e notas de que se deseja lembrar; memorando, memorial”; nesse sentido, a caderneta de notas é o próprio corpo, que serve de livro para que nele o protagonista registre memórias, “fatos”, nomes de pessoas. Ou ainda, “folheto ou livrinho em que se acha resumido o essencial de uma matéria, um assunto; resumo, sumário”; seu corpo contém o resumo do caso da esposa. 2) “cada um desses apontamentos e notas” ou “marca ou nota que se usa para trazer alguma coisa à lembrança”; os lembretes gravados têm o papel de manter a lembrança do personagem. 3) “aquilo (por exemplo, um objeto) que recorda algo ou alguém; recordação, lembrança”; o corpo de Leonard é a lembrança viva da morte da esposa, é um grande objeto que permite reavivá-la e manter a necessidade de vingá-la, a materialização externa de sua memória.

Há ainda mais duas acepções que aqui também se aplicam: pode ser um termo eclesiástico que significa “cada uma das duas preces do cânone da missa que começam por essa palavra e por meio das quais o sacerdote faz que sejam lembrados os vivos ou os mortos, em cuja intenção as preces são feitas”. Ao escrever as notas no corpo, Leonard pratica uma espécie de ritual religioso “em intenção” à esposa morta; antes de tornar seus lembretes definitivos, através da tatuagem, ele prepara “religiosamente” a pele: bilhetes em papéis colados nas pernas servem para lembrá-lo de que ele deve se depilar para receber o escrito. Ritual, aliás, análogo ao de Nagiko com seus “homens-livros”, em *O Livro de Cabeceira*: os corpos são cuidadosamente preparados e lavados com água e limão, para que fiquem macios e prontos para receber a tinta.

A outra acepção pertence à área da música e significa “composição ou cântico sobre texto da liturgia fúnebre”, sendo a liturgia “o conjunto dos elementos e práticas do culto religioso (missa, orações, cerimônias, sacramentos, objetos de culto etc.) instituídos por uma Igreja ou seita religiosa”. Também este sentido contém estreita relação com o filme de Nolan, já que Leonard cobre seu corpo de textos fúnebres e celebra, incansavelmente, espécie de culto à memória da esposa, usando objetos que pertenciam a ela – o urso, a escova, o relógio (!), o livro lido repetidas vezes – e queimando-os, numa cena simbólica de sua provável tentativa de encerrar o luto.

Antes do ritual de queima dos objetos, entretanto, o personagem pede a uma acompanhante que os espalhe pelo quarto, como se a ela pertencessem; ao acordar e se deparar com eles, ilude-se por brevíssimo instante, acreditando que sua esposa ainda está ali. Essa é uma tentativa de manter viva dentro de si a imagem da esposa, representando-a de alguma forma, o que condiz com o status do sujeito diante da perda do amado, segundo Nasio: frente ao transtorno dessa perda, “o eu se ergue: apela para todas as suas forças vivas – mesmo com o risco de esgotar-se – e as concentra em um único ponto, o da representação psíquica do amado perdido. A partir de então, o eu fica inteiramente ocupado em manter viva a imagem mental do desaparecido” (NASIO, 1997, p. 28).

Em outra cena, Leonard explica a sensação provocada pela doença (a perda da memória recente): é como se tivesse sempre acabado de acordar. Acordar e ver, ao seu lado, o objeto que foi da esposa mostra o quanto ele se nega a esquecê-la e como se ilude sobre a (im)possibilidade de fazê-la reviver, para encontrá-la novamente. São mínimos, no entanto, os instantes de alegria, já que há dor no seu gesto, “há dor a cada vez que a imagem do ser desaparecido é reanimada e, simultaneamente, eu me curvo à evidência do [seu] incontestável desaparecimento”. Quando ele

reconhece que a esposa não está ali, vêm os acessos de dor, “impulsos de um amor tenaz que não quer desaparecer” (NASIO, 1997, p. 64). Ainda segundo Nasio:

O que dói, não é perder o ser amado, mas continuar a amá-lo mais do que nunca, mesmo sabendo-o irremediavelmente perdido. Amor e saber se separam. O eu fica esquartejado entre um amor que faz o ser desaparecido reviver, e o saber de uma ausência incontestável. Essa falha entre a presença viva do outro em mim e sua ausência real é uma clivagem tão insuportável que muitas vezes tendemos a reduzi-la, não moderando o amor, mas negando a ausência, rebelando-nos contra a realidade da falta e recusando-nos a aceitar o desaparecimento definitivo do amado (NASIO, 1997, p. 30-31).

O próprio Leonard sabe que já deve ter queimado objetos pertencentes à esposa, em incontáveis ocasiões. Já ao longo de todo o filme *O Livro de Cabeceira*, repete-se a história contada pelo pai, sobre o primeiro homem, feito de barro; há repetição do passado, que se torna presente, a todo instante, graças à tentativa da filha de preservar a memória do pai e de prestar-lhe homenagem (ritualística, quase). Em *Amnésia*, também há repetição, mas num gesto compulsivo e transtornado do personagem: repetição de cenas; repetição de falas; repetição da leitura do mesmo livro, pela esposa; repetição das ações de Leonard. Esse elemento é fundamental para a narrativa, pois é a própria estrutura mental do personagem, obrigado a sempre recomençar.

Tendo a memória volátil, o personagem não dispõe da noção de tempo e sabe, portanto, que não há cura para a dor de sua perda. Esse sujeito errante – de contornos quixotescos – corre ao redor dos mesmos objetivos e ações, já que não há cicatrização das dores passadas; e o arranhão no rosto parece estar lá para lembrar a nós, espectadores, essa dor para a qual não há possibilidade de recuperação. O luto “é um longo caminho, que começa com a dor viva da perda de um ser querido e declina com a aceitação serena da realidade do seu desaparecimento e do caráter definitivo da sua ausência”, é “um lento trabalho graças ao qual o eu desfaz pacientemente o que tinha atado com urgência, na hora do golpe da perda. (...) é desfazer lentamente o que se coagulava precipitadamente” (NASIO, 1997, p. 63). Leonard, porém, vive um luto patológico ao qual não consegue pôr fim; não conseguindo fazer a “redistribuição da energia psíquica”, o trabalho de “desinvestimento que deve seguir-se à morte do outro” não se cumpre, ficando o eu “imobilizado em uma representação coagulada, o luto se eterniza em um estado crônico, que paralisa a vida da pessoa enlutada durante vários anos, ou até durante toda a sua existência” (NASIO, 1997, p. 29).

Sem conseguir desfazer os coágulos e desprovido de memória, Leonard pensa que se estrutura, com sua rotina, seus objetivos e condicionamentos, mas não tem eixo sobre o qual se apoiar: ele se apóia em fantasias, lembranças duvidosas, pistas inventadas, notas rasuradas, numa tentativa de garantir a possibilidade de convívio consigo mesmo. Teddy o previne de forma insistente e paga com a própria vida, já que Leonard sente-se ameaçado e cria para si o “fato” de ser Teddy o assassino da esposa, apagando o vínculo com qualquer verdade de seu passado que ele prefere esquecer. Em sua busca enlouquecida de vingança, Leonard “planta” – para si mesmo – falsas pistas, criando um enigma insolúvel. Teddy mente, assim como o fazem vários outros personagens, sem que saibamos até que ponto; mas parece ao menos verossímil a revelação que ele fez, ao final, de que Leonard já teria matado o suposto assassino da esposa.

O protagonista – sujeito fragmentado⁸ que se pretende inteiro graças a sua memória externa – divide-se entre o passado nebuloso e um presente de incompreensão e impossibilidade. Teddy está lá para lembrar a Leonard que ele já não sabe quem é, quem se tornou, só sabe o que foi e, ainda

⁸ O filme organiza-se como a memória do protagonista: em fragmentos. O site oficial (<http://www.otnemem.com>) segue a mesa linha de descontinuidade, contendo notas rabiscadas e rasgadas. O internauta vê-se diante de um recorte de jornal noticiando o desaparecimento suspeito de um cliente do hotel “Discount Inn”; algumas palavras destacam-se do texto, na forma de hipertextos que nos enviam para pareceres médicos sobre a condição psicológica do protagonista, relatórios do Departamento de Polícia, anotações de Natalie, fotos (do filme e também das pessoas que fizeram o filme, misturando ficção e realidade), pequenos bilhetes assemelhados a escritos em diários, inclusive com datas e em tom de desabafo. Estes textos, fragmentados e muitas vezes rabiscados, são paratextos que continuam, se certa forma, o forjamento da trama fílmica, estendida para além dos limites do filme.

assim, só da parte que se condicionou a lembrar: “Você não quer a verdade, cria a sua própria. Como seu arquivo policial. Estava completo quando te dei. Quem arrancou 12 páginas? Você. Para criar um enigma insolúvel. Um quebra-cabeça que você nunca solucionará.” Ainda segundo Teddy, Leonard mente para si próprio para ser feliz, preferindo não se lembrar de certos detalhes.

O embate entre Leonard e Teddy deixa o espectador ainda mais perdido neste labirinto que constitui o filme, pois há dois narradores (chamo-os assim, já que eles contam fragmentos da história) que se contradizem: Teddy narra a história de Leonard, a contragosto deste, que, por sua vez, não aceita a versão de Teddy e prefere basear-se nos “fatos” e nas pistas que ele próprio cria. Exemplo disso é a história de Sammy (a do próprio Leonard?), para a qual há duas versões, segundo cada um dos narradores. Leonard tem, portanto, algo de uma Penélope às avessas que faz e desfaz os tecidos de uma trama sem fim, criando armadilhas e enigmas em sua história, desfazendo o trabalho da memória e privilegiando o esquecimento, ao contrário da personagem grega. Walter Benjamim também alude ao personagem da *Odisséia*, ao analisar o texto de Proust, *Em busca do tempo perdido*. E, na visão de Benjamim, tal como descrita por Lúcia Castello Branco, o processo da memória no texto proustiano

estaria mais próximo do esquecimento que propriamente da reminiscência. Penélope às avessas, o narrador proustiano, para Benjamim, buscaria desfazer durante o dia o trabalho noturno da memória. Assim, como um tecido esgarçado, a narrativa de Proust teria na trama, a recordação, e na urdidura, nos fios que servem de suporte à trama, no tecido propriamente dito, residiria o esquecimento (CASTELLO BRANCO, 1997, p. 35).

Tal articulação feita por Benjamim privilegia o esquecimento na narrativa proustiana, assim como “na urdidura, nos fios que servem de suporte à trama” de Leonard, parece residir (prioritariamente) o esquecimento; e na sua obrigação de vingar a esposa, a recordação. Esse gesto aparentemente paradoxal focaliza “o duplo gesto da memória, que vive da reminiscência e do esquecimento, da inscrição e da rasura, do traço e da obliteração do traço, como é perfeitamente elaborado por Freud, através da imagem do ‘bloco mágico’” (CASTELLO BRANCO, 1997, p. 35).

Leonard inventa suas verdades e acredita nelas; vangloria-se de basear-se, para achar o assassino da esposa, somente nos “fatos” e “fontes”, e de somente neles acreditar, já que “a memória é traiçoeira”, mas os cria – como a placa do carro do assassino, por exemplo: ele inventa, conscientemente, esse “fato” e depois não se lembra de que é uma invenção. Fazendo isso, sua vida torna-se (im)possível; com condicionamento e rotina, ele acredita estruturar-se, criando para si próprio enigmas que o ajudam a manter-se vivo, mas que o enredam num turbilhão sem fim. Ele pensa que conseguirá o que Sammy não conseguiu: “Hábito e rotina tornam minha vida possível. Eu tenho um motivo. Sammy não. Ele deveria aprender por meio da repetição.”

Os escritos no corpo de Nagiko, por outro lado, tentam trazer do passado a tradição e a memória do pai, e a alegria de ter o corpo escrito pelo ente querido; a história do primeiro homem remete a nascimento e vida. Em *Amnésia*, as listas têm caráter fúnebre, todas ligadas à angústia do protagonista: a insistente lembrança da morte da esposa. O texto no corpo de Nagiko parece ter algo do texto de prazer, descrito por Roland Barthes, enquanto as listas no corpo de Leonard remetem ao texto de gozo, que, segundo Barthes, põe o leitor “em estado de perda, desconforta (talvez até um certo enfado)”, coloca o leitor em uma relação de crise com a linguagem e destrói as certezas do indivíduo. Contrariamente ao texto de prazer, em que não há crise, pois ele “contenta, enche, dá euforia” e “está ligado a uma prática confortável da leitura” (BARTHES, 1996, p. 21-22).

Leonard vive um luto patológico do qual não consegue sair, na repetição de um eterno círculo vicioso que faz dele um sujeito errante, preso a um passado coagulado e tendo como futuro apenas uma vingança que, ainda que aconteça, não poderá ser lembrada. Nagiko, ao contrário, parece vencer o luto (o editor é morto, o pai e Jerome são vingados), dando lugar a nova fase da vida. O filme termina com o ritual de “enterro” simbólico do corpo de Jerome, agora transformado em livro, debaixo de um bonsai, numa indicação de que a memória e a tradição do pai serão mantidas no filho de Nagiko, que também recebe a pintura no rosto. Um novo ciclo começa, com nova geração...

Epílogo

Estórias que a memória reinventa

O primeiro texto citado como epígrafe, originalmente escrito para abordar as questões da literatura memorialística, da desmemória e da escrita feminina⁹, é utilizado aqui, metaforicamente, para abordar a memória, nos filmes analisados. Em alguns momentos, tanto Nagiko quanto Leonard parecem buscar o resgate do passado intacto, tal como foi, sem se aperceberem da reconstrução que se opera nas lacunas deixadas pela memória. Especialmente no caso do protagonista de *Amnésia*, assim como na estória de João e Maria, é impossível percorrer o caminho de volta que foi perdido: pegadas e rastros apagaram-se, pistas desapareceram e outras marcas foram colocadas “no lugar do que se perdeu” (o próprio Leonard incumbe-se de riscar trechos e arrancar páginas de seu arquivo policial). Comentando “Uma nota sobre o bloco mágico, Lúcia Castello Branco faz afirmação que se aplica ao caso dos personagens em questão: “se o que resta do vivido, do percebido, são apenas traços, inscrições, e se o esquecimento se incumbiu de apagar as sucessivas escritas que se fizeram na folha de celulóide, recuperar a história do sujeito significa construir no lugar da falta, do vazio, edificar sobre os traços que restaram” (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 38).

Nagiko vive de lembranças do pai e tenta perpetuar a memória dele nos escritos sobre o corpo, vitais e repetidos todos os anos, já que a tinta sobre a pele não dura. Leonard inventa falsas pistas e “fatos” nos quais precisa acreditar para sobreviver. Sem a amada e sem a memória, nesse “enlouquecimento da bússola interior” (PROUST *apud* NASIO, 1997, p. 50), ele segue repetindo sem cessar, “abandonado, sem recurso, a uma tensão extrema do desejo, um desejo sem fantasia sobre o qual se apoiar, um desejo errante e sem eixo”, (NASIO, 1997, p. 51) desejo de manter viva a memória da esposa, desejo de acreditar que “suas ações não perdem o sentido, só porque não se lembra delas”, desejo de montar – ou enlouquecer de vez – o quebra-cabeça que ele próprio ajudou a construir: “Ela se foi. E o presente é um quebra-cabeça que rabisco em notas”.

No gesto perigoso de olhar para trás, na tentativa de resgatar o passado, reside o risco que correm Nagiko e Leonard, de petrificação e de morte, afinal “o olhar e a morte mantêm estreitas relações. (...) Mortíferos, certamente, são os riscos do olhar da memória: petrificar o passado e, portanto, possuir dele uma imagem deformada, paralisada, ou perder para sempre, no gesto de olhar para trás.” (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 15).

Para os protagonistas dos filmes aqui tratados, o trabalho da memória vai se efetuar “como uma operação transformadora, tradutora, criadora, portanto, em que o original, já reduzido a apenas um traço no momento de sua inscrição, será menos resgatado que reinventado, menos ponto de chegada que ponto de partida para a construção de uma outra estória” (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 39). As pistas criadas por Leonard serão o ponto de partida para a (re)invenção de sua história, cada vez mais emaranhada; o ponto de partida, neste caso, confunde-se com o ponto de chegada, pois sua história torna-se cada vez mais ficcional e circular, e do círculo vicioso o personagem não conseguirá sair. Nagiko, por outro lado, partirá do resgate das memórias passadas para construir uma nova história, um novo caminho, com a tradição renovada em seu filho, símbolo do novo, das promessas do devir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FILMOGRÁFICAS

AMNÉSIA. Direção de Christopher Nolan. Estados Unidos, 2000, 1 DVD (114 min.), color., legendado. Tradução de: Memento.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. 86 p.

⁹ A respeito dos termos “desmemória” e “escrita feminina”, consulte-se o livro *A traição de Penélope*.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **A traição de Penélope**. São Paulo: Annablume, 1994. p. 11-12: A bordagem da escrita. p. 13-20: Um certo olhar. p. 21-41: Exílios da memória.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 2, p. 37-55, 1997.

CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: introdução crítica. Tradução de Yung Jung Im e Claus Clüver. In: BUESCU, Helena Carvalhão, DUARTE, João Ferreira, GUSMÃO, Manuel. **Floresta encantada**: novos caminhos da literatura comparada. Lisboa: Dom Quixote, 2001. p. 333-362.

FREUD, Sigmund. Lembranças encobridoras. Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. In: **Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, [1997a]. (ESB, 19). 1 CD-ROM.

FREUD, Sigmund. Notas sobre o bloco mágico. Tradução de Margarida Salomão. In: **Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, [1997b]. (ESB, 3). 1 CD-ROM.

HOUAISS, Antônio, VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.

GREENAWAY, Peter. Cinema: 105 anos de texto ilustrado. Tradução de Myriam Ávila. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, n. 8, p. 9-12, 2001.

NASIO, Juan-David. **O livro da dor e do amor**. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. p. 15-22: Liminar. p. 23-54: A dor psíquica, dor de amar. p. 55-66: Arquipélago da dor.

NOLAN, Christopher. Entrevista concedida a Anthony Kaufman. Tradução de Eduardo Cerqueira. Disponível em: <http://www.zetafilmes.com.br/interview/nolan.asp?pag=nolan>. Acesso em 24 Set 2002.

O LIVRO de cabeceira. Direção de Peter Greenaway. França, Inglaterra e Holanda, 1995, 1 DVD (126 min.), color., legendado. Tradução de: The pillow book.