

## ANTI-MEMÓRIA: UMA HISTÓRIA BRASILEIRA

Myriam Ávila  
UFMG

*Como país acho que o Brasil não tem saída – não é trágico como o México, não, mas apenas letárgico, egoísta, meio auto-complacente, meio maluco.*  
(Elizabeth Bishop)

Do seu pedestal, isolado e indiferente ao que se passa em torno, o diretor do filme de publicidade, personagem de *Sábado* (1995), longa-metragem de Ugo Giorgetti, desenha de novo no ar uma espiral silenciosa que sua equipe, decepcionada, interpreta de imediato: Vamos rodar mais uma vez. Diante do espectador, a cena do comercial se desenrola repetidamente *ad nauseam*. A cada nova filmagem, é preciso apagar os sinais do esforço já despendido: limpar o suor dos atores, retocar a maquiagem e o penteado, ajeitar as roupas. Circulam rumores de que o tempo passa: ele teria levado consigo uma parte dos cabelos e escurecido um dente do galã, hábilmente substituídos e maquiados entretanto por especialistas.

Toda a graça do comercial depende de ele ser filmado nessa locação: antigo edifício de luxo do centro de São Paulo. A personagem principal da peça publicitária, aquela que fornece ao produto anunciado um caráter específico, um semema ou feixe de conotações que se associarão a ele, é o antigo elevador de grade de metal, símbolo de luxo e tradição, exclusividade e nobreza. Também ele alude a um tempo imóvel, tempo das coisas eternas, que nunca perdem o valor.

Tantos andares acima, entretanto, alguém morrera. Conhecido no prédio apenas como “o Velho”, seu cadáver é agora um resíduo incômodo que precisa ser removido. A remoção durará o dia todo e representará no filme o motivo central que orchestra uma série de outras ações retardadas, instaurando na narrativa o tempo da demora, do atraso, do acaso, da perempção da causalidade. Parado o elevador social para conveniência da equipe de filmagem, o elevador de

serviço enguiça entre um andar e outro – no seu interior, o morto anônimo e mais quatro pessoas, uma delas a desavisada diretora de arte da firma de publicidade.

Temos aí a representação de três tempos diversos: o tempo imóvel do morto e das coisas eternas, o do eterno retorno do mesmo e o da delonga, da espera. Este último, longe de ser um tempo teleológico, ou utópico, é o tempo da recusa da resposta, produtor de um ruído que interrompe toda comunicação. Mas há ainda um quarto tempo cuja representação explícita no filme é desnecessária, porque já está profundamente entranhado nos hábitos mentais do espectador: o tempo cumulativo, linear, progressivo da cultura ocidental moderna. Esta concepção temporal é a que define e divide os acontecimentos entre passado, presente e futuro e dá direção e sentido à história como nós a concebemos.

A sensação que prevalece no espectador é a de que a situação precisa se resolver: o elevador de serviço tem de ser posto em movimento, a filmagem tem de chegar ao fim, o morto tem de ser enterrado. Em vez de gratificá-lo com uma sequência narrativa conseqüente, o filme se compõe de episódios simultâneos cujo motivo comum é a delonga. Este termo, que o *Aurélio* define como “embaraço que retarda a execução de um ato”, foi proposto por mim em um artigo sobre o sujeito na passagem do milênio<sup>1</sup> como conceito afim ao “*time-lag*” e ao “*belatedness*” de Homi Bhabha, identificados nesse autor com a temporalidade própria do colonizado. Seu campo semântico ultrapassa, na teoria de Bhabha, as noções de atraso e tardiedade, para incluir a idéia de resistência ao tempo, ao discurso e à história do colonizador.

Pode-se pensar no retardo em *Sábado* como uma imposição do espaço invadido, o espaço do prédio – cortiço ou favelaço – sobre os invasores da parte “boa” da cidade. Assim o entende o “homem de Alcatraz”, personagem vivida por Décio Pignatari, teórico que faz as vezes de ator,

---

<sup>1</sup> “Mensagem na garrafa: aporias do sujeito no fim do milênio”. In: VASCONCELOS, M. e COELHO, Haydée R. (orgs.). *1000 rastros rápidos – Cultura e milênio*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

quando pede paciência ao visitante “gente fina”, lembrando que “o tempo do *lumpen* é diferente”. O visitante, à medida que ascende espacialmente no edifício – do *hall* que ainda ostenta a antiga glória, através de escadas e corredores escuros e ameaçadores, até a cobertura onde está transcorrendo uma roda de samba com direito a churrasco – vai sendo depenado de seus atributos de classe: o *walkman*, o tênis de marca e o relógio, em troca dos quais recebe uma pomba branca. A analogia corriqueira entre ascensão e acumulação é assim desfeita e revertida.

O hábito da acumulação, seja na concepção do tempo ou da propriedade, hábito formador do mundo em que vivemos, nós, os espectadores, e com o qual nos identificamos a priori, não faz parte do cotidiano dos moradores do edifício. Não por opção ideológica ou tradição cultural, mas por se encontrarem eles à margem dos discursos e processos que o fundam. Para eles o tempo mais chafurda do que passa; ademais, na distribuição dos bens simbólicos da sociedade não lhes coube grande coisa. Também entre os empregados da firma de publicidade o tempo se resolve em um trabalho de Sísifo, sempre reiniciado. Só o diretor geral, isolado em sua cabine, diante do monitor, pode ter a visão de um futuro em que o filme finalmente estará pronto, em que o elevador volte a funcionar e as pessoas retornem a suas casas com a sensação de que alguma coisa foi alcançada.

Vivendo um tempo empoçado, que não se sabe de onde veio e para onde vai, esses dois grupos de personagens, os do centro e os dos “jardins”, para usar a configuração da capital paulista, têm dificuldade em se localizar dentro de uma história. Embora os “dos jardins” reconheçam, até como um privilégio de classe, os ícones do passado, só os conhecem na medida em que podem fazer deles algum uso que lhes traga vantagem no presente. Principalmente, não conseguem se perceber em um mesmo meio circundante que os moradores do centro. Já estes, dividem os objetos entre utilizáveis e inúteis, sem lhes atribuir dimensão temporal.

Entre os objetos inúteis figuram o busto do comendador que construíra o edifício, o morto enrolado em um plástico dentro do elevador imóvel e uma velha que vegeta em uma cadeira de rodas, transformada em estátua pelas dezenas de pombas que sobre ela defecam. Esses três “objetos” podem, pensa o espectador, ter tido alguma vez um nome próprio, mas o fato é que, no espaço do edifício, não fazem jus a denominação específica. E no entanto seria possível, facilmente, rastrear sua identidade: há uma inscrição no busto, a velha tem um filho vivo que há de saber seu nome, sobrenome e procedência; o morto deixou para trás uma série de documentos.

Cartas, fotos e insígnias estão entre o mesquinho espólio do morto, entre os condôminos chamado de “o velho do 12º”. Durante décadas estivera morando ali sem que se pudesse identificá-lo. Os vizinhos simplesmente não se interessavam; haveria, porém, quem pusesse grande empenho em encontrá-lo, caso soubesse de sua existência. Segredo só perscrutado pelo espectador, tratava-se de ex-oficial nazista, membro da tropa SS de Hitler. Seus comprometedores documentos são vistos apenas pelo porteiro alcóolatra do edifício e sua namorada. Esta, com grande espírito prático, examina os papéis superficialmente, rasga-os e atira-os pela janela. A imponente farda de oficial, entretanto, está em boas condições de uso e é integrada ao guarda-roupa do porteiro, que com ela ensaia na calçada uns passos de xaxado, enquanto os condôminos elogiam sua elegância.

Assim desaparece a memória do velho. Não há qualquer referência a sua nacionalidade. Ela não importa. Ele não tem história, não tem passado, não tem experiência. Não tem voz. Da mesma forma, a velha parálitica se encontra apenas à espera de sua vez, quando será levada igualmente pelos funcionários do IML. Tudo o que é velho, todo o passado parece condenado a uma mesma imobilidade e mudez.

Coerentemente, os dois velhos e sua possível história não têm no filme o destaque que eu lhes dou neste texto. A maioria das cenas se passa no saguão, onde se está filmando o comercial,

com cortes para o elevador enguiçado ou para o churrasco na cobertura. Conspícua é apenas a dramaticidade zero (que torna muito confortável a participação de não-atores em cena), os diálogos coloquiais, a simplicidade de cenários e figurinos. O filme nos parece um recorte do nosso cotidiano e sua única novidade é que sejamos chamados a olhar de fora esse cotidiano e admitir que de fato somos assim.

Humboldt, no início do século XIX, comentava, a respeito das planícies latino-americanas, que “Nada recorda aqui a presença de habitantes antigos, nem um oásis, nem uma pedra trabalhada, nem uma fronteira, mesmo decadente, que testemunhassem o cuidado de gerações desaparecidas. Esse recanto ali está alheio ao destino da humanidade, ligado apenas ao presente, que é a própria selva, entregue aos bichos e plantas selvagens.”<sup>2</sup> O Barão de Eschwege, tendo vivido dez anos no Brasil, corrobora em 1824 a impressão, afirmando sua validade também para os nossos sertões. Mais do que a falta de monumentos do passado, incomoda-o no Brasil a nenhuma preocupação dos habitantes em plantar, quando moços, “uma árvore sequer (....) que possa recordar aos velhos sua mocidade perdida”<sup>3</sup>.

A pouca atenção à necessidade, à obrigação ou mesmo à mera possibilidade de transmitir uma herança simbólica de geração a geração parece ser, portanto, um traço do comportamento do brasileiro já de longa data, traço esse que talvez tenha a sua origem no nomadismo e nos hábitos extrativistas das populações nativas. Que ele tenha persistido e enraizado nos descendentes dos colonos portugueses e na população mestiça em geral que veio a povoar o vasto território nacional faz-nos crer que fatores adicionais vieram reforçar o descaso pelos monumentos materiais da memória.

---

<sup>2</sup> Apud ESCHWEGE, W. L. von. *Brasil, novo mundo*. Trad. Domício de F. Murta. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996. p. 102.

<sup>3</sup> Op. cit., p.93.

Povos sem escrita, os indígenas brasileiros baseavam sua tradição na transmissão oral, que naturalmente sucumbe ao extermínio das tribos pelo colonizador branco. O “homo brasiliensis” que mais tarde se forma a partir de povos de diferentes origens traz na sua história uma série de outras formas de apagamento da memória. O grande contingente de analfabetos e semi-analfabetos que se espalha pelo país não tem como deixar testemunho escrito. Por outro lado, a exploração predatória do solo impede que as famílias criem raízes em um local por várias gerações, como se pode ler nos diversos relatos de viajantes do século XIX. A isto se acrescentaria, *last but not least*, a não identificação dos brasileiros com as instituições reguladoras da sociedade, todas elas submetidas à Coroa Portuguesa, que os tratava, segundo a expressão de Eschwege, “com amor de madrasta”.

Uma longa história de exclusão da riqueza, dos centros de decisão e principalmente da educação teria ensinado gerações e gerações de brasileiros a não se identificar com a construção simbólica da nação. Alheios aos acontecimentos e entregues a uma percepção meramente natural do tempo, ser-lhes-ia ainda difícil reconhecer a dimensão histórica mesmo no nível mais regional (nossa fonte aqui permanece sendo os relatos de viajantes), o que se traduz, por exemplo, na incapacidade dos habitantes mais idosos de informar sua idade.

Não nos é possível apontar aqui mais do que hipóteses sobre a formação desse verdadeiro vício da desmemória, de resto um lugar-comum na auto-análise do brasileiro. Os fenômenos mais recentes, como a intensa migração interna rumo às metrópoles e a desagregação do convívio familiar e comunitário promovida pela televisão, etc., só viriam reforçar uma tendência já ancestral.

O que interessa aqui é tentar perceber, através da sugestiva fábula de Ugo Giorgetti, uma outra visão da desmemória, que não se detém na constatação consternada de uma falha, de uma deficiência inferiorizante. Pois essa ausência se torna o lugar de inusitada atividade de

solapamento e corrosão de discursos cujo alvo é muitas vezes a memória do outro e o próprio reconhecimento da identidade do outro como uma instância legítima que ocupa ou merece ocupar um lugar no espaço social e no tempo histórico.

Tendo o acesso negado ao reconhecimento da própria memória, pelo alheamento da propriedade, da terra natal, da própria língua e dos hábitos mais corriqueiros, como os alimentares, a adoção, sob os auspícios das forças dominantes da sociedade, de uma temporalidade extrínseca, já atrelada a valores e discursos de empréstimo, se torna precária e superficial, postiça e aparente. Para o observador de fora, essa insinceridade é desconcertante e ofensiva. Daí o “egoísmo” e a “auto-complacência”, por fim a “maluquice” que a escritora americana Elizabeth Bishop atribui ao Brasil.

O contrário disso se encontraria, supostamente, nos princípios civilizatórios europeus e americanos, de extração iluminista, resultando num movimento conjunto, solidário, crítico e lógico em prol do aperfeiçoamento constante da humanidade, posta em marcha sobre a via sem meandros do tempo cumulativo e progressivo. Surrado discurso em que talvez acredite ainda hoje a porção mais ingênua dos povos do chamado primeiro mundo, mas que para os países da periferia não passa de mais uma farda/fardo de empréstimo.

Em um mundo, porém, no qual a informação mais circunstancial e provisória substitui as ações da experiência, para usar a expressão de Walter Benjamin, a eleição do fortuito e do errático como modo de ação e organização já não parece tão característica dos inconseqüentes habitantes daquele precário edifício a que poderíamos chamar Brasil, mas que Ugo Giorgetti prefere denominar, no seu filme, “Edifício das Américas”.

A cena de destruição dos documentos do veterano nazista e a cena final do porteiro bêbado que dança xaxado na calçada vestido com o uniforme da SS podem parecer àqueles cujo destino ou cujo empreendimento intelectual se ligam mais diretamente aos episódios do

holocausto um barateamento de uma das piores tragédias da humanidade. Minha suspeita é que essas cenas não chamam especialmente a atenção da massa dos espectadores brasileiros do filme, mas, aos que viram ali uma demonstração do descaso brasileiro, poder-se-ia propor que, ao aquecer-se sob a farda nazista, o porteiro do “Edifício das Américas” está, de certa forma, vingando a multidão de excluídos que morreu de frio nos campos de extermínio do nacional-socialismo.