

O funcionamento da história e da memória no discurso fílmico

Pedro Navarro¹

Introdução

Este texto busca subsídios teóricos em estudos sobre a relação história, memória e discurso desenvolvidos no interior da Análise do Discurso francesa e por Foucault, De Certeau, Nora, Courtine, Pollak, Halbwachs e Vidal-Naquet, com a finalidade de propor um caminho de leitura do discurso fílmico. Ao tirar proveito desse diálogo interdisciplinar, em última análise, discute-se, aqui, o atravessamento dessa materialidade pelo histórico e pelo simbólico, atentando, assim, para os processos discursivos que produzem efeitos de sentidos a partir de narrativas de vida. Para tanto, faz-se uma análise do funcionamento da memória e do esquecimento na escrita da história do cotidiano no filme “Colcha de Retalhos”, de Jocelyn Moorhouse.

A história e os “lugares” de memória

Sendo discurso, o filme a partir do qual é feita a análise proposta pode servir como uma espécie de página em branco, sobre a qual o projeto de autoria, que envolve escritor, diretor, atores, músicos e equipe técnica, realiza uma espécie de escrita da história, nos termos apresentados por De Certeau (1982). Para esse historiador, a escrita da história é uma prática que tem por finalidade escrever sobre um “corpo” que se presta à observação. Escrita, corpo e história são, portanto, os três elementos constitutivos da operação historiográfica.

De Certeau atentou para o caráter conquistador desse tipo de escrita, uma vez que, segundo ele, a história é um discurso de poder, pois produz um efeito de “colonização” sobre o “outro”: o selvagem, um povo desconhecido ou o passado. Em relação ao objeto de análise deste texto, a sétima arte é campo de pesquisa privilegiado para se verificar o modo como o projeto de autoria mencionado anteriormente produz saberes sobre a história de uma sociedade.

Corpo conquistado, esse “outro” é uma página em branco, utilizada para que nela a escrita registre o querer ocidental. Pelo raciocínio de De Certeau, a história que essa escrita colonizadora

¹ Professor do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá.

plnavarro@uol.com.br

produz não é a história do conquistado, mas a do conquistador sobre o corpo a ser historicizado.

Entre os procedimentos desse tipo de operação historiográfica, destacam-se o estabelecimento das fontes e a referência ao passado como duas características determinantes da prática histórica.

O estabelecimento das fontes é efetuado por um gesto de interpretação, que consiste em separar, reunir, transformar em documentos certos objetos distribuídos de outra maneira. Esse gesto produz os documentos pelo simples fato de recopiar, de transcrever ou de fotografar os objetos, mudando, ao mesmo tempo, seu lugar e seu estatuto. “O estabelecimento das fontes”, conclui o autor, “solicita, também, hoje, um gesto fundador, representado, como ontem, pela combinação de um lugar, de um aparelho e de técnicas” (DE CERTEAU, 1982, p. 82).

No que diz respeito à relação passado/presente, estabelecida no discurso da história, essa prática possibilita ao historiador fazer uma referência ao passado, sob a forma de uma distância tomada. Tal perspectiva parece também regular a operação historiográfica que se pode observar no discurso fílmico. Trata-se também de uma prática histórica que consiste em fazer um recorte do objeto segundo uma lei presente, que se distingue do passado. O funcionamento dessa prática tem um efeito duplo: de um lado, historiciza o atual, isto é, presentifica uma situação vivida, que, por oposição a um passado, torna-se presente; de outro, a imagem do passado mantém o seu valor primeiro, que é o de representar aquilo que falta a uma sociedade.

Em vista disso, no discurso fílmico outro aspecto semelhante ao realizado pelo discurso da história deixa-se observar: por introduzir no discurso “uma população de mortos” (passado, personagens e acontecimentos históricos, entre outros) e redistribuir o espaço das referências simbólicas, possibilita à sociedade situar-se a partir desse passado historicizado. Com isso, a escrita é didática e magisterial; ela visa ao leitor vivo, impondo-lhe um querer, um saber e uma lição.

Para que essa função se realize, é preciso fornecer um quadro de referências à coordenação das condutas humanas. É necessário, portanto, um trabalho de “enquadramento” da memória (POLLAK, 1989), o qual se vale dos materiais fornecidos pela própria história. Uma vez colocados à disposição desse trabalho de enquadramento, esses materiais passam a ser reinterpretados e combinados a um sem-número de referências associadas, resultando disso uma nova leitura do passado, em função dos combates entre o presente e o passado. Esse trabalho de enquadramento da memória materializa-se em objetos discursivos, em torno de acontecimentos e

de personagens históricos e em objetos materiais, monumentos, museus, bibliotecas.

No trabalho de enquadramento da memória realizado pelo discurso fílmico, um aspecto merece atenção: de acordo com Nora (1993), um dos elementos responsáveis por aquilo que ele chama de “passagem da memória para a história” é a conversão dessa a uma espécie de psicologização individual. Para esse historiador, o fim da história-memória multiplicou as chamadas memórias particulares, que passaram a reivindicar sua história. Inicia-se com isso um novo tipo de memória, que obriga cada indivíduo a lembrar e a reencontrar o pertencimento, o princípio e o segredo de sua identidade.

Nesse sentido, se antes um esforço de lembrança poderia ressuscitar o passado, agora, com a transformação da história em memória, essa relação se quebrou. Como analisa Nora (1993, p. 19), o que se tem, agora, é a passagem de um passado visível a um passado invisível, a passagem de “um passado coeso a um passado que vivemos como rompimento; de uma história que era procurada na continuidade de uma memória a uma memória que se projeta na descontinuidade de uma história”.

Isso leva Nora a considerar que a memória, no sentido mais clássico, não existe mais; o que se tem são lugares de memória, refúgios de um espírito de continuidade. Os lugares de memória só existem porque os homens não habitam mais a memória. Essa aceleração da história revela também que não se está mais no vivido, na experiência da memória, mas dentro da história. A atualidade é a época da história e não a da memória, pois, “desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história” (NORA, 1993, p. 9).

Nora distingue três diferentes aspectos dos lugares de memória: o material, o funcional e o simbólico, sendo que esses três aspectos sempre coexistem. Um depósito de arquivos é um lugar de aparência puramente material. No entanto, só se torna um lugar de memória se for investido de uma aura. Um testamento, lugar puramente funcional, torna-se um lugar de memória se for objeto de uma ritualização.

História e memória à luz do discurso

Dessa discussão acerca da memória e da história, é importante especificar o estatuto discursivo dado a esses dois fenômenos no campo teórico da Análise do Discurso francesa. Tendo

em vista que a compreensão dos fatos de discurso não é feita com as ferramentas de que dispõem os historiadores para interpretar os documentos históricos, o trabalho do analista de discursos não é o de explicar eventos de longa ou de curta duração, com a finalidade de elucidar aspectos históricos de uma sociedade, em torno de ações de sujeitos, situados no tempo e no espaço. A consideração de que os processos discursivos se desenvolvem de modo contínuo e descontínuo ao longo da história implica interrogar a historicidade como algo constitutivo dos discursos.

Em relação à memória, seja ela social, mítica ou histórica (VIDAL-NAQUET, 1981), pelo menos dois aspectos necessitam ser destacados: o primeiro refere-se à leitura que faz Courtine (2009) da obra *A arqueologia do saber*, de Foucault (1972). Com base na ideia de que, para Foucault, os enunciados de uma formação discursiva mantêm relações entre si e com enunciados de outras formações discursivas, configurando uma espécie de “campo associado”, Courtine formula a noção de memória discursiva. O segundo aspecto diz respeito ao fato de que, em *Análise do Discurso*, o fenômeno da memória não se confunde com a capacidade cognitiva que os indivíduos têm para se lembrar de algo; ele abarca o conjunto das formulações que circula na forma de um já-dito, cujos elementos atravessam, constituem e se inscrevem no fio do discurso (intradiscurso) dos sujeitos.

Assim, em uma orientação discursiva, história e memória são traduzidas em termos de efeitos do interdiscurso no intradiscurso. Em outras palavras, todo e qualquer dizer (o intradiscurso, a formulação dos sentidos), e aqui se inclui o filme “Colcha de Retalhos”, emerge em um ponto que é atravessado pelo interdiscurso. E esse atravessamento constitutivo evidencia o funcionamento da história e da memória nos processos discursivos.

Se se considerar que os sentidos se constituem na atualização do histórico e na inscrição da memória na ordem da língua e da imagem (na linguagem cinematográfica, a imagem produz sentidos, isso sem mencionar o som, como uma ordem significante na história), a leitura dos textos depende do reconhecimento do interdiscurso. Fundamentado nesse aporte teórico, concebe-se o discurso fílmico como uma materialidade significativa para cuja formulação intervêm a história e a memória de um saber.

Após essas reflexões, esboça-se um movimento interpretativo do filme “Colcha de Retalhos”, que privilegia os efeitos da memória pessoal em interação com a memória coletiva na tessitura da história do grupo de senhoras que encena o filme.

Tecendo a história cotidiana com os fios da memória: uma leitura do filme “Colcha de Retalhos”

Uma das discussões mais atuais no âmbito da linguagem, considerada aqui em uma perspectiva discursiva, é a que toca a relação entre discurso, memória e identidade. Dentre essas discussões, destacam-se, por exemplo, aquelas voltadas às várias manifestações culturais, artísticas e/ou linguísticas em que é possível observar traços da memória social ou histórica de um povo, funcionando como um componente organizacional dos sentidos e da compreensão dessas manifestações. A chamada sétima arte é um lugar propício para se verificar esse trabalho da memória e o papel que ela exerce na constituição identitária. As constantes retomadas de aspectos do passado contribuem, muitas vezes, para reforçar os laços que unem os sujeitos e para rever o presente, propondo outro olhar sobre aquilo que os identifica e os distancia de outros.

Inserido nessa problemática e tomando como mote o filme de Jocelyn Moorhouse, faz-se uma reflexão sobre os modos de inscrição da memória no discurso fílmico e os efeitos dessa inscrição na produção de um sentimento de pertença a determinado grupo social.

Courtine (1994), ao retomar a noção de lugares de memória, elaborada por Nora (1985), refere-se à linguagem como um canteiro que fornece a evidência da memória, que pode ser atualizada, por exemplo, nas orações fúnebres, nas instituições escolares, com seus regimes e suas práticas discursivas, nos discursos pronunciados durante as comemorações oficiais. Pollak (1989) considera a memória como um elemento constitutivo do sentimento de identidade individual e coletiva e como um fator responsável pela continuidade e pela coerência de um grupo.

Por esse viés, o discurso fílmico pode ser visto como um meio de acesso aos conjuntos sociais da memória, análise essa que pode indicar um dispositivo de interpretação que viabilize ao espectador uma compreensão dos efeitos de sentido produzidos por essa modalidade de manifestação da linguagem.

“Colcha de Retalhos” é um filme que fala do amor, mas o enfoque dado constrói o tema de modo multifacetado, possibilitando a quem o assiste fixar o olhar em um ou outro aspecto. Isso se deve ao fato de que o filme não se atém apenas a uma história, mas a várias histórias de amor e de desilusões amorosas, narradas à personagem principal, Finn (Winona Ryder), por sete mulheres que, tradicionalmente, se reúnem na casa de Glady (Anne Bancroft), tia-avó de Finn, para costurar colchas com retalhos de pano. Comandadas por Anna, personagem vivida pela atriz Maya Angelou,

as costureiras devem escolher com cuidado o pedaço de pano que irá compor a obra final. É menos na temática e mais nesse trabalho de tecelagem que este texto se atém.

Eis parte do diálogo entre Anna e Finn a respeito do trabalho que realizam:

Anna: _O difícil em uma colcha assim é que cada pessoa faz uma parte diferente e é preciso colocar cada parte junta num desenho proporcionado e harmonioso. Primeiro temos de achar um tema.

Finn: _Quer dizer que harmonizando as peças cria estabilidade na obra.

Anna: _Não, estou dizendo que não quero acabar com uma colcha horrorosa.

No filme, a colcha que costuram será oferecida como presente de casamento de Finn com Sam (Dermot Mulroney). O tema escolhido, “onde vive o amor”, assegura o fio condutor do enredo e confere à dispersão dos retalhos e das histórias vinculadas a eles uma unidade.

Para a confecção da colcha, cada tecelã contribui com um pedaço de pano que simboliza para si onde o amor vive. Em cada retalho, as mulheres costureiras expressam a sua história particular de amor e das desventuras vividas. À medida que a colcha é costurada com os retalhos–memória de cada tecelã, Finn compreende o motivo que promove a união, pelo amor, de duas pessoas, mesmo com personalidades e anseios diferentes. Mais que isso, percebe que o fato de o amor acabar ou de os amantes, por algum motivo, se separarem não apaga da lembrança aquilo que possibilitou a união.

A colcha de retalhos funde, entrelaça, entrecruza as histórias de cada mulher. Do produto acabado, resulta uma lição para a personagem principal e, talvez, para o leitor/ espectador: o amor não é algo inteiro, linear e contínuo, mas feito de pequenos momentos, de boas e más lembranças (retalhos), que se encaixam e formam um todo harmônico.

Ao sublinhar uma prática cotidiana, como a arte de costurar colchas com retalhos de panos, o filme valoriza a experiência individual de cada mulher. Numa analogia às invenções do cotidiano analisadas por De Certeau (1994), a colcha, produto culturalmente identificado com o trabalho manual feminino, pode ser vista como a metáfora de uma página em branco, um espaço “próprio”, que circunscreve o lugar de produção de cada sujeito. Persistindo nessa aproximação, as tecelãs são como os heróis anônimos privilegiados por De Certeau, que escrevem não a História dos grandes eventos e de indivíduos excepcionais, mas de pequenos fatos, que geralmente passam despercebidos pela história globalizante.

No filme, esse espaço de costura–escrita é regrado. Para costurar uma colcha de retalhos é preciso observar as regras e os modelos elaborados e instalados na e pela tradição que a prática das costureiras criou. Por exemplo, o retalho escolhido por uma das personagens, Constance (Kate Nelligan), é recusado por Anna, com o argumento de que a peça prejudicaria a harmonia do conjunto:

Anna: _Não sei que fazer com essa peça amarela. Tira todo o equilíbrio.
Constance, por que faz isso comigo?

Constance: _Pelo que entendi, o tema é “Onde vive o amor”. Para mim, vive no jardim de Chickie.

Anna: _Podia ter posto flores rosas e azuis no jardim de Chickie.

Constance: _As rosas da Chickie eram amarelas.

Glady: _Todas nós gostaríamos de usar outras cores, mas temos de respeitar a opinião de Anna.

Hya: _Por que tanto exagero? É uma colcha de amor, puxa vida!

Marianna: _É para Finn. Não para um concurso.

Anna: _Não ligo se é para a primeira dama ou para uma piranha... seguimos as regras.

Marianna: _Às vezes deve quebrar as regras para dar vitalidade.

O retalho com flores amarelas é a contribuição de Constance para a tessitura do tema. Simboliza o lugar onde sua cachorra foi enterrada pelo marido já falecido. A recusa do retalho se deve, entretanto, ao fato de Constance manter uma relação adúltera com o esposo de Em (Jean Simmons), outra componente do grupo.

Os relatos de cada costureira vão orientando a percepção de Finn sobre o amor e sobre a relação conjugal, de tal modo que, ao final, ela, antes indecisa, decide se casar. Mas essa não é a única transformação que ocorre no filme: a lembrança do passado rememorado, à medida que as peças vão sendo cosidas, promove uma espécie de exorcismo das mágoas e dos desafetos.

A memória reconcilia cada uma consigo mesma, umas com as outras e com o vivido. Disso resulta um presente reinterpretado e modificado. Como pondera o escritor italiano Claudio Magris (1997), “a memória também é correção, retoque do balanço, justiça que dá a cada qual o seu e, portanto, devolve o que nos caberia”.

Nesse sentido, a colcha de retalhos é uma “invenção de memórias”. Memória que dá ao indivíduo o sentimento da individualidade e da diferença e memória coletiva, com seus pontos de

referência que estruturam a memória individual e a inserem na memória da coletividade, conferindo ao sujeito o sentimento de pertença ao grupo com o qual se identifica.

Assim, a discussão acerca do retalho de Constance traz à cena a disputa travada no campo da memória, pois o que é interdito pela memória coletiva do grupo de costureiras não é a peça de tecido, mas a história de vida da personagem. O exemplo mostra que o adultério representa uma traição para todas e uma mácula ao imaginário do grupo sobre o amor. Falando em termos discursivos, observa-se o funcionamento de uma memória do dizer (interdiscurso) sobre a fidelidade conjugal, atravessando e constituindo sentidos no intradiscurso, cuja formulação textualiza-se no diálogo em análise.

“Colcha de retalhos” põe em questão, desse modo, o processo de “negociação” para conciliar memória coletiva e memórias individuais, analisado por Halbwachs (1988). Segundo o autor, para que nossa memória se beneficie da dos outros é necessário que ela concorde com os testemunhos deles e que haja pontos de contato suficientes para que as lembranças de ambas as partes possam ser reconstruídas sobre uma base comum.

O par memória e esquecimento é acionado tanto para a construção da narrativa que se desenvolve em torno de Finn e das sete costureiras quanto para a costura da colcha. Para os que já viveram uma história de amor, é necessário esquecer as agruras e lembrar os bons momentos. Para os que ainda hesitam, como a personagem de Winona Ryder, talvez convenha observar a lição tecida na colcha, cuja síntese é expressa no poema que Marianna (Alfre Woodard), filha de Anna, recebe de um desconhecido por quem um dia se apaixonou: “Jovens amantes procuram a perfeição. Velhos amantes aprendem a arte de unir retalhos e descobrem a beleza na variedade das peças”.

No entanto, como encontrar esse lugar imaginário onde, supostamente, o amor vive, num filme cujo enredo se pauta pela dispersão e pela descontinuidade? Novamente, é preciso voltar a atenção ao trabalho de tecelagem da colcha, na qual são costuradas as boas e as más lembranças das memórias individuais do grupo de mulheres. Essas boas e más lembranças afloram dispersas em lugares, paisagens, imagens e personagens diferentes, que desencadeiam relatos que se cruzam e se bifurcam no fio que cose os retalhos. É, pois, essa linha invisível da memória que confere unidade à aparente dispersão.

O filme formula a questão de que talvez seja possível extrair um sentido e uma lição da colcha de retalhos. Mas outra questão também pode ser formulada a partir dessa: esse sentido e

essa lição seriam suficientes para que possam ser o fundamento sobre o qual uma nova consciência do relacionamento a dois seja construída? Pergunta retórica que, antes de esperar uma resposta, convida o leitor/espectador a habitar o filme de Moorhouse, nele se transportar e se fazer plural, costurando, com fios da memória e da história, sua leitura.

Referências

- COURTINE, Jean-Jacques. *Langages*, n. 114, Paris: Larousse, 1994.
- COURTINE, J-J. *Análise do Discurso Político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Carlos: Edufscar, 2009.
- DE CERTEAU, M. *A escrita da história*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Trad. Ephraim F. Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis: Vozes; Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972.
- HALBWACHS, Maurice. *Mémoires collectives*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.
- MAGRIS, Claudio. *Microcosmi*. Milano: Garzanti, 1997.
- NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1985.
- NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. *In: Projeto História*. São Paulo, nº 104, dez. 1993.
- POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*, vol. 2. Rio de Janeiro: Edições Vértice, 1989, p. 3-15.
- VIDAL-NAQUET, P. Temps des dieux et temps des hommes. *In: Le chasseur noir*. Paris: Maspero, 1981.