

DE COMO ESQUECER É LEMBRAR, RECONHECER

Letícia Costa e S. Ferro*

Lemos em Paul Ricœur (2007, p. 424) que “de início e maciçamente, é como dano à confiabilidade da memória que o esquecimento é sentido. Dano, fraqueza, lacuna”. E se é nesse particular onde a memória se define como luta contra o esquecimento, não é forçoso reconhecer que o dever de memória, nesse caso, seja enunciado como uma exortação ao total olvidar. Não obstante, “ao mesmo tempo, e no mesmo movimento espontâneo, afastamos o espectro de uma memória que nada esqueceria. Consideramo-la até mesmo monstruosa” (RICŒUR, 2007, p. 424). Assim, no assombro ao culto de uma memória caudalosa ou infinita – qual a de Irineu Funes¹, da ficção de Borges, conforme lembrança do próprio filósofo –, vez ou outra, é preciso aparar as devidas sobras, furtando-se do apego à retenção que, habilmente, temos das situações, das coisas, do mundo. Dito isso, partilhemos das seguintes questões ricœurianas: qual seria a medida da memória humana a ser utilizada? O esquecimento não seria, proeminentemente, o inimigo da memória? Ou, ainda, à memória caberia situar mesma medida do esquecimento? Para ir ao encontro das respostas, o autor de *A Metáfora viva* assinala que, em primeiro lugar, é preciso presumi-las a reboque da carga polissêmica do vocábulo esquecimento. Isso porque é tão somente a partir de sua condição prenhe de significados que podemos distinguir a memória sob duas perspectivas: a cognitiva e a pragmática. Na primeira, a memória é “apreendida de acordo com sua ambição de representar fielmente o passado”, ao passo que na segunda, o que está em jogo é a operacionalização da memória, “seu exercício, o qual é a ocasião das *ars memoriae*, mas também de usos e abusos que tentamos repertoriar, segundo uma escala própria” (RICŒUR, 2007, p. 424).

Ocorre que balizar a memória nesses termos implica discriminá-la, isto é, promover a releitura de seus níveis, qual seja, de profundidade e manifestação; releitura, que, sendo tributária da ação do esquecimento, cumpre dizer, tem como tarefa conferir uma nova significação à ideia de profundidade, correlacionando-a com a perspectiva cognitiva da memória. Assim, o esquecimento erige em aporia, face ao imanente caráter problemático e pouco confiável da representação do passado, quando, pela memória se reconstrói, ao contar com uma “poderosa pregnância imaginária”, no adendo de Maria Rita Kehl (2010, p. 127). Com efeito,

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Língua da Faculdade de Letras, da UFG. É bolsista CAPES. Endereço eletrônico: let_ras@hotmail.com

¹ Para uma melhor compreensão, sugere-se a leitura do conto “Funes, o memorioso” in: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. de Carlos Nejar. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001. p. 119-128.

[...] a confiabilidade da lembrança procede do enigma constitutivo de toda a problemática da memória, a saber, a dialética de presença e ausência no âmago da representação do passado, ao que se acrescenta o sentimento de distância próprio à lembrança, diferentemente da ausência simples da imagem, quer esta sirva para descrever ou simular. A problemática do esquecimento, formulada em seu nível de maior profundidade, intervém no ponto mais crítico dessa problemática de presença, de ausência e de distância, no pólo² oposto a esse pequeno milagre de memória feliz constituído pelo reconhecimento atual da lembrança passada (RICŒUR, 2007, p. 425).

Nesse ponto, Ricœur (2007) encerra o esquecimento ao nível profundamente bifurcado nestas figuras de grande imponência: a do esquecimento por apagamento dos rastros e a do esquecimento de reserva. A primeira é de verve externa, mais radical e herdeira da antiga noção de impressão³. É ela quem irá comandar o esquecimento, malgrado o enigma da presença da ausência seja irresoluto, uma vez que o esquecimento, no processo de representação do passado, só se agrava, lançando-se também enigmático. Isso, de acordo com o filósofo, provém da distinção tripartida dos rastros em: i) rastro escrito – ou rastro documental, como quer a historiografia; ii) rastro psíquico – reconhecido como rastro de impressão, e enquanto tal, diz respeito às afecções em nós deixadas diante de um acontecimento marcante, relevante; e iii) rastro cerebral, que é o mesmo que o rastro cortical, de domínio dos estudos das neurociências. (Dos três, o rastro psíquico, nada linear, é tanto mais iluminador quanto nos auxilia a compreender a nós mesmos, nossa própria subjetividade, o que a autora de *O tempo e o cão* vai chamar de “temporalidade”: nossas formas particulares de nos organizarmos e percebermos o tempo, ou seja, um dos dispositivos responsáveis por regular socialmente a pulsão, à medida que se trata de um índice remissivo das distintas maneiras de se vivenciar a passagem do tempo, a *durée*, na sua (im)precisa e notória forma de nosso ser e estar no mundo).

² Optamos por manter a ortografia original de todas as citações.

³ No diálogo *Teeteto*, Platão confere à *anamnèsis* – o ato de recordar e de lembrar – o caráter da transcendência, situado no bojo da hipótese de que por meio de nossas vidas passadas é possível conseguirmos reconhecer a verdade na vida atual. Para chegar a essa ideia, o filósofo lança mão da metáfora mestra de um pequeno pedaço de cera (que seria a alma) no qual estariam inscritas as impressões exteriores, de qualidade variável, que, deixariam aí, portanto, vestígios, traços, rastros. Arrolar a memória à inscrição, ao rastro, explicaria, para Platão, o porquê de algumas de nossas lembranças serem mais e outras menos apagadas, esquecidas. Em tal processo estaria em jogo tanto o estado da cera (mole ou endurecida) como o nível da intensidade das impressões por nós vivenciadas. Cf. PLATÃO. *Teeteto: Ou Sobre o Conhecimento, Gênero Comprobatório*. In: _____. *Teeteto e Crátilo*. Tradução Carlos Alberto Nunes. 2. ed. Belém: Ed. UFPA, 1988. p. 1-99.

Sobre o segundo esquecimento, o esquecimento de reserva, este se encontra arrolado à aceção íntima, e diz respeito à experiência-chave do reconhecimento – isto é, o “pequeno milagre”, em cuja ocorrência “a imagem presente” passa a ser considerada “como fiel à afecção primeira, ao choque do acontecimento” (RICŒUR, 2007, p. 426). O que para os neurocientistas é pura e simplesmente “reativação dos rastros”, para Ricœur (2007, p. 426), amparado em bases fenomenológicas, é “persistência da impressão originária”. Asseveração que encontra em Henri Bergson, de *Matéria e Memória*, sua plena validade, à medida que o filósofo o secunda, na incontestada “pressuposição inteiramente retrospectiva de um nascimento da lembrança desde o exato momento da impressão, de uma ‘revivescência das imagens’, no momento do reconhecimento” (RICŒUR, 2007, p. 426-427; grifo do autor). Daí, para aquele que escreveu *Tempo e narrativa*, ser admissível a hipótese de que a preservação goza da própria ideia de duração, pois “a duração é essencialmente uma continuação do que não é mais no que é”⁴, nos dizeres do próprio Bergson (2006, p. 5). Uma vez latente, a duração é quem nos proporcionará a lembrança do que nós vimos, ouvimos, experimentamos, aprendemos, adquirimos, numa extensão assimilada a toda sorte daquilo que, sobremaneira, amamos.

Mais que digressões, o que se disse até o momento deve ser compreendido como a astúcia de um preâmbulo, que carrega nas tintas da hermenêutica – traduzindo-se como uma entre as várias formas de leitura suscitadas pelo par memória-esquecimento – e que, aqui, tem como emblema a análise de *Como esquecer* [Brasil, 2010, aprox. 100 min.]⁵, filme de Malu De Martino⁶, baseado no romance homônimo de Myriam Campello⁷. Nesse instante, faz-se necessário abrir um parêntese: conquanto se trate de uma adaptação, o presente ensaio terá como objetivo menos o julgamento comparatista⁸, que a apreciação de *como* a diretora soube explorar a temática supracitada, com seus respectivos desdobramentos e nuances. Assim, da obra literária o que será de

⁴ Maria Rita Kehl (2010, p. 128) afirma ser possível pensar a “duração”, em termos psicanalíticos, “como efeito da ligação (involuntária) entre as sucessivas inscrições pré-conscientes e inconscientes do vivido”. Para a autora, é devido a essa ligação que as várias inscrições dos perceptos sobrevivem, tornando-se registro e, de algum modo, inesquecível.

⁵ Uma co-produção da *Europa Filmes*.

⁶ Filme que conta, ainda, com a produção de Elisa Tolomelli e finalização de roteiro de José Carvalho, Sílvia Lourenço, Sabina Anzuategui e Douglas Dwight.

⁷ Cf. CAMPELLO, Myriam. *Como esquecer*: anotações quase inglesas. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

⁸ O poeta, tradutor e crítico literário Sebastião Uchoa Leite (2003) assinala que desde sempre a conjunção de cinema e literatura sempre fora, e possivelmente sempre o será, por demais, problemática. A contar não apenas o aspecto formal que as diverge – a primeira prima pela contenção e condensação, a segunda, pela extensão e desdobramento do tempo –, mas também os seus meios (a imagem *versus* a escrita), quais sejam, de transmissão e de recepção. É o fator da “limitação de tempo que determina, de um ponto de vista externo, os limites para a adaptação de uma obra literária. É isso que provoca a quase sempre inevitável expressão que se tem de ‘superficialização’ da mensagem literária quando transposta para os limites do filme. Parece que se reduzem e se diluem nas imagens explícitas” (LEITE, 2003, p. 144). Por estarmos de acordo com esse pensamento é que julgamos ser tarefa inviável uma abordagem comparatista, uma vez que, já no começo de nossa análise, tenderíamos não apenas a privilegiar o livro em detrimento do filme, como acabaria ofuscando a importância do literário para o filme que, se realiza não só como recurso para adaptação, mas também como qualidade acoplada ao próprio *modus operandi* de *Como esquecer*. Cf. LEITE, Uchoa Sebastião. As relações duvidosas: notas sobre literatura e cinema. In: _____. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p.143-173.

grande valia, a ser, posteriormente, discutido, neste ensaio, com maior vagar, é o modo como “a experiência do cinema”, na expressão cara a Ismail Xavier (2008), apodera-se do sopro lírico, nele repousando seus ditames, com vistas a soçobrá-los ao sabor da subjetividade e, portanto, do intimismo que lhe é de praxe.

Feita a ressalva, prossigamos, inteirando o leitor acerca da trama. Esta gira em torno de Júlia Serrano (Ana Paula Arosio), uma professora universitária de literatura inglesa que, aos 35 anos, se flagra, primeiro, em absoluta consternação, depois, em meio a penosas tentativas de reconstruir sua vida diante do fim de uma duradoura e intensa relação amorosa com sua companheira, Antônia. Para esse intento, a personagem, mesmo com grandes reservas e certa dose de incredulidade, resolve atender ao pedido do amigo Hugo (Murilo Rosa), para que vá morar junto com ele e Lisa (Natália Lage), numa casa de praia, situada em Pedra de Guaratiba, no Rio. Ambas as personagens encontram-se em situação semelhante à de Júlia, no que diz respeito à experiência da perda. Hugo, vez ou outra, apresenta-se fragilizado diante da morte de seu companheiro, Pedro; e Lisa, ao se descobrir grávida, é abandonada pelo namorado, Rodrigo. A resolução da moradia conjunta, ainda, proporciona à Júlia o contato com outras pessoas, como Helena (Arieta Corrêa), prima de Lisa, com quem, algum tempo depois, se relacionará de um modo, até então, restrito à Antônia, e que, por isso mesmo, não evolui para uma maior duração.

Cumpre, sem maiores delongas, outro comentário de ordem reparadora: o filme de Martino não é uma obra reducionista, primeiro porque afugenta a marca da estereotipia; segundo, porque o drama de Júlia, “antes de ser gay”, é de toda a condição humana, que, abstando-se do “panfletarismo”, tanto convence no papel de “uma lésbica branca brasileira”, como no de um “hétero negro do Gabão”, para falarmos como Ricardo Calil (2010), em crítica ao filme, publicada na *Folha de S. Paulo*, aos 15 de outubro de 2010. Assim estabelecido, meio a contrapelo das minorias, pode-se afirmar seguramente que a temática do abandono amoroso neste filme, ainda que as personagens sejam, em maioria, homossexuais, não apresenta em seu figurino a etiqueta isolada dos guetos, o que acaba lhe conferindo um reconhecimento de maior alcance em termos de público e crítica. Feitas as ressalvas, passemos à análise do filme.

Como esquecer inicia-se com a exibição de um vídeo caseiro, em cujas imagens, vemos Júlia, perambulando lírica e sentimentalmente pela cidade de Paris. As figurações da paisagem que se apresentam são vazadas em poesia e em nítida confluência com o acionamento da relação amorosa, à medida que aquelas antecipam os revezes pelos quais esta irá se sucumbir. É, pois, que o espaço citadino parisiense⁹, de início, apresentado em veraneio, com rosa e vermelho reluzentes do

⁹ Se por um lado, a opção pelas cenas em Paris soa como “um clichê de felicidade” (CALIL, 2010), por outro, funciona como contraponto um tanto demasiado à condição desoladora de Júlia, mimetizando o tom aporético de todo o

campo de flores, e como testemunha de júbilo e declarações de amor de Júlia, evolui para o cinza de um céu anuviado, à sua escusa do menor dos registros, que lhe faz levar a mão à câmera e a censura, ao coração. É em vista dessas imagens amadoras e alheias ao definitivo que resulta oportuna a escolha da canção “Retrato em Branco e Preto” – de Tom Jobim e Chico Buarque, executada na voz de Elis Regina – para enfeixar, já no início, trama e ritmo sobre uma mesma rubrica: a da aporia; já que nesta letra,

Já conheço os passos dessa estrada
Sei que não vai dar em nada
Seus segredos sei de cor

Já conheço as pedras do caminho
E sei também que ali, sozinho
Vou ficar, tanto pior

O que é que eu posso contra o encanto
Deste amor que eu nego tanto, evito tanto
E que no entanto volta sempre a enfeitiçar

Com seus mesmos tristes, velhos fatos
Que num álbum de retratos
Eu teimo em colecionar

Lá vou eu de novo, como um tolo
Procurar o desconsolo
Que cansei de conhecer

Novos dias tristes, noites claras
Versos, cartas, minha cara
Ainda volto a lhe escrever

Pra lhe dizer que isto é pecado

Eu trago o peito tão marcado
De lembranças do passado e você
sabe a razão

Vou colecionar mais um soneto
Outro retrato em branco e preto
A maltratar meu coração¹⁰,

reside seu endosso, quando do percurso de idas e vindas, empreendido pela professora, em seu itinerário subjetivo, ancorado em uma solidão a dois, nesse caso, a duas. Pense-se, por exemplo, na resolução parcial, para não dizer, de todo tendenciosa, da identidade de Antônia. Dela, tudo o que sabemos se resume a falas em primeira pessoa, entre as diversas lembranças, porém, todas provenientes de uma mesma vontade subjetiva, a de Júlia. Das situações passadas a que a personagem em abandono se mostra sensível, resguarda, porém, uma disposição, ainda que malogrável, para o retorno do ente querido. A canção, que é, diríamos, precisa em sua imprecisão, descreve o movimento do registro sentimental antinômico, de tom desejoso e fim presumível, que enlaça a personagem.

Não à toa, Antônia nos é apresentada como ausência presente ou, se se preferir, como presença ausente, de forma a nos perguntarmos: que identidade seria esta, afinal, capaz de sucumbir o outro ao seu desejo, à sua pulsão, à sua espera, em que pese todo o imaginário inscrito e que, logo, faz dela um ser, no máximo, espectral, e, por isso mesmo, um dispositivo que deveria ser por natureza inoperante? Contudo, não é o que parece, pois faz com que Júlia, entre incisiva e angustiada, pergunte a Hugo: “Você conhece uma coisa mais real do que um fantasma? Você conhece alguma coisa mais real que um fantasma? Hein?!” Parece-nos impossível cogitar qualquer resposta para tudo isso sem pensarmos na definição proposta por Roland Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso*, para a figura do ausente. Ocorre que para ele, pensar a ausência significa pensar em “todo episódio de linguagem que encena a ausência do objeto amado – sejam quais forem sua causa e duração – e tende a transformar essa ausência em provação de abandono” (BARTHES, 2007, p. 35).

Ora, já às primeiras cenas do filme, avistadas no recorte amador a que nos referimos, somos postos à prova antecipada de uma história de amor com final infeliz. Aqui, cumpre acrescentar: esse final não nos é, desde o começo, nesses termos, assimilado. A isso se atribui não

¹⁰ Letra extraída de: ELIS & TOM. São Paulo: Universal Music, Mixagem dos Estúdios Trama, Philips, 2003. Lançado em 2004. 1 CD e 1 DVD. Acompanha livreto com as letras das canções. Tempo de duração da faixa: 3’08.

apenas ao desconhecimento do que o filme nos reserva – a considerar o *cutback*¹¹ inicial – mas, conquanto soubéssemos, é involuntário o nosso acometimento empático pela amargura que a personagem de Ana Paula Arosio exala. Até poderíamos dizer que se trata de um paradoxo, não fosse o fato de os vocábulos com semântica descombinada (pois, como pode a amargura gerar alguma empatia?) funcionarem, nesse caso, como aporia coerente ao processo de nos reconhecermos, que alinhava nossas fases e faces, quando experienciamos, ao longo da vida, situações de grandes dissabores.

Concluído o adendo, faz grande sentido a citação de Barthes (2007) casar-se com o fato de, não raro, encontrarmos Júlia passando em revista a sua própria história através tanto do manuseio de objetos – fotografias, entre outros pertences de sua caixa de guardados – quanto, e principalmente, de seu corpo e da prática da linguagem, quais sejam, escrita e/ou falada, e/ou performatizada. É, pois, no e pelo corpo, como na e pela palavra que o seu passado será, sobremaneira, rememorado, ao custo da impressão de outros valores e significados desacostumados de seu próprio tempo e duração. Por esse motivo, estas duas afirmações nos parecem pontuais: 1) Júlia estabelece-se no mundo por meio do corpo, pois se “possuir um corpo é o que fazem ou antes o que são as pessoas” (RICŒUR, 1991, p. 47), pode-se dizer que é estando/ sendo imbuída (d)ele que a personagem enfrenta e desdobra a representação de seu passado, cognitiva e pragmaticamente. Assim, a atitude voluntária da professora em se queimar, ao apagar, com as próprias mãos, o fogo por ela ateadado ao retrato de Antônia; a inusitada decisão de pedir a Hugo para que a amarre a uma cadeira (“Talvez, as pessoas mais racionais têm essa necessidade, eu não sei. Eu só sei que a hora que a dor passa, dá uma paz..., uma calma”); bem como o fato de ela invejar o amigo viúvo por ele ter sofrido um luto concreto – já que para ser “concreta”, a dor da perda, na concepção de Júlia, “tem que passar pelo corpo” –, são exemplos que validam a ideia de que o corpo é, sim, o instrumento com o qual a personagem sente e registra, em termos indistinguíveis, “sua maneira de ser no mundo”, para fazermos uso da expressão de Ricœur (1978). Em miúdos: elide-se o intervalo entre corpo e mundo. Entre corpo e o mundo de outrem. O que acaba por repercutir em seu fluxo de consciência, como se pode perceber nesta passagem:

Só uma coisa me faz respirar como respiraria uma montanha.
Profundamente. Não depender mais do coração alheio. Não olhar mais o relógio com angústia, quando o atraso pode significar desaparecimento...
Não estar mais ligada por um fio invisível, um corpo externo a mim.

¹¹ Trata-se de um termo pertencente ao jargão cinematográfico que designa “qualquer volta a uma cena passada”. Esse recurso “admite inúmeras variações e pode servir a muitos propósitos” (XAVIER, 2008, p. 37).

Como nesta outra:

O corpo de Antônia sempre foi um mapa sem segredos pra mim. Bastava eu vir um pedaço mínimo do corpo da Antônia para saber que era ela. Eu olhei da primeira vez eu nem vi. Da segunda vez, eu não reconheci e aí, da terceira vez, sim, eu vi a Antônia, mas ao mesmo tempo eu não sei se era ela.

A outra afirmação, tida como pontual, alarga a primeira ao refutar o teor negativo destinado à crítica do filme de Malu De Martino, quando se diz que ele “emoldura palavras”. Emoldurá-las, para discordarmos daqueles que pensam como Calil (2010), por exemplo, não implica considerá-las “pomposas na tela” ou “simplesmente redundantes”. Ao contrário. O gesto afeito à literatura impõe-se não apenas às origens do filme de Martino, como ao seu próprio *modus operandi*. Daí serem tão pertinentes, quanto coerentes – porque refletem o cerne do filme – as cenas em que aparece a aluna Carmen Lygia (Bianca Comparato) debatendo com Júlia e outros professores da Universidade, a respeito das literaturas de Cassandra Rios e Virginia Woolf – ambas frequentadas por relações amorosas aturdidas, quando não reprimidas, mas ainda assim envoltas pela temática do corpo. Que dizer, então, de Hugo que se entusiasma com a possibilidade de ser aprovado para representar em uma novela justo Heathcliff, o protagonista do romance de *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë, que, ao flagrar-se apaixonado por sua própria irmã, se entrega à fúria ocasionada pelo impossível e condenável amor, como medida da vingança demoníaca a ser empreendida contra a família que o adotou? O excerto de grande precisão declamado por Hugo é, não a esmo, síntese que arremata a personagem à Júlia, quando da simetria sentimental que os torna próximos:

Será que é um demônio a possuir-me, fazendo com que eu lhe fale desse modo, agora que está sofrendo? Então não compreende que o seu amor ficará gravado a ferro em brasa na minha lembrança, e vai me corroer por dentro depois que você partir?

Do mesmo romance, a passagem a seguir também marca sua presença e endosso, agora pelos lábios de uma outra aluna de Júlia:

Se tudo percesse, mas ele ficasse, eu continuaria a existir. [...] Nelly, eu sou Heathcliff! Ele está sempre, sempre em meu pensamento. Não como um prazer, pois nem sempre eu sou um prazer para mim mesma, mas como o meu próprio ser.

Logo, encampar o literário nas imagens cinematográficas é deslocar o debate para além do colóquio das adaptações e produções baseadas; é reconhecê-lo a um só tempo como exame e alicerce, meio e fim, que, não sem razão, nos desincumbe subversivamente das ordenações da prosa do mundo. Ocorre que mais do que simples recurso a contribuir com o método de se narrar uma história para a tela grande, a literatura, em seu desdobramento poético, representa antes a astúcia da perspectiva imaginária de *Como esquecer* – em que se busca a depuração da mobilidade das ideias e, conseqüentemente, dos sujeitos e das ampulhetas. Afinal, dispara Gaston Bachelard (2001, p. 256): “como é pobre a duração viva” se comparadas às “durações criadas”. Isso posto, podemos afirmar com Maria Rita Kehl (2010), numa perspectiva lacaniana, que esse tempo lógico e não menos linear da prosa do mundo está para o *Kronos*, assim como o tempo oportuno e individual está para o *Kairós* grego, diante do qual o sujeito, hermenêutica e psicanaliticamente falando – à medida que advém de uma relação temporal e não espacial – obtém as condições necessárias à sua historicização, cujo corolário é a análise de si próprio, todavia, em um ritmo por ele ditado.

Ademais, ao tempo nomeado oportuno se junta a pesquisa ontológica do psiquismo responsável por conferir à passagem das horas uma percepção outra, que é a instaurada “a partir do trabalho de representação do objeto de satisfação esperado, na tentativa de anular o angustiante intervalo de tempo vazio” (KEHL, 2010, p. 112). A fórmula, inequívoca, nos permite, então, definir o sujeito como um ser que deseja: de entroncado que está no hiato, sempre em aberto, entre a pulsão e a urgência da demanda de outrem. “O si-mesmo como um outro”, na expressão ricœuriana. Mais uma vez, é tão somente por meio da imagem externa que o sujeito adquire sua identidade estável, para pensarmos de modo lacaniano. Se essa é uma entre as tantas formas possíveis de se compreender o sujeito, arriscaríamos a dizer que essa é, senão a mais cabal, a mais oportuna delas, quando nos deixamos levar pelo universo de Júlia.

Demasiado intensos, suas ações, diálogos, quais sejam, interiores ou exteriores, deixam-se atravessar por uma pungência quase contínua, reflexiva e povoada de instantes, também arrematados como uma duração que, migrando do passado para o presente, é quem promove a

convivência jamais intermitente de seus vários rastros psíquicos, no tempo das afecções pretéritas, ditas inapreensíveis, de tão fugazes. Daí a dificuldade da personagem em lidar com a vida prospectiva ao abandono, não ao esquecimento, porém, de Antônia:

A primeira grande tarefa do ser que foi deixado, fora chorar copiosamente, é avisar o mundo do lamentável ocorrido. Entrei com um pedido de licença, fiquei improdutiva durante semanas, e à minha volta, uma ideia fixa me acompanhava pelas salas, corredores... O tempo não tem fim, mas ele é o fim. E aquilo ficava ecoando na minha cabeça como um mantra. Algum preço a gente tem que pagar quando resolve fingir que a vida já voltou ao normal, quando não é nada disso que está acontecendo.

Ora, se os instantes, enquanto impressões primeiras, conforme assinala Ricœur (2007), promovem as marcas afetivas permanentes no espírito, em contrapartida, não se pode negar que os instantes também são os responsáveis por conservar a marca da ausência e da distância. Trata-se dos dois lados de uma mesma moeda, diríamos. Com efeito, aprendemos com Leo Charney (2004) que o instante só existe se instalado na inscrição do esvaecido. Ou, nos ensinamentos de Bachelard (2007), o instante é, em sua origem, pura solidão, posto que ele se perde no momento mesmo em que surge. Quando o instante é reconhecido por sua condição à deriva do fixo, deportado, portanto, para fora do tempo presente (revertendo para seu esvaziamento, como asseveraria Heidegger), nada mais lhe resta além de intentar a permanência por meio dos momentos de sensação, malgrado a imperativa brevidade que se instala. Esse o processo pelo qual, e cada uma à sua maneira, as personagens vão passar: para Hugo, o sofrimento da perda não deve ser atravessado de isolamento, mas pela socialização com novas pessoas, novos lugares e novas situações. É desse modo que consegue vislumbrar um novo amor, a ser concretizado, na figura despojada do jovem Nani (Pierre Baitelli). Lisa, por sua vez, após a radical opção pelo aborto, acopla ao seu vocabulário a palavra “perdão”, dando uma segunda chance ao namorado, com quem resolve, em termos reais, reconstruir sua vida. Júlia, por sua vez, ao ceder, mas não sem hesitar, às investidas de Helena, toma nota de que não é mesmo possível *re*-conhecer o passado, isto é, conhecê-lo de novo em outra pessoa que não propriamente Antônia.

Dito isso, é o “esforço de estabilidade”, na pronúncia de Charney (2004), que Júlia busca empreender, por assim dizer, inutilmente, uma vez que os instantes, sendo de natureza móvel, não poderão jamais se repetir, como tampouco ser capturados. São únicos. E assim o serão sempre. Não obstante, se para a personagem tal esforço resulta sem modificar profundamente os rumos de sua

vida –, quando esta se passa, ora mais, ora menos, porém, de todo modo, sempre confinada ao pensamento em sua ex-companheira, no friso do *cutback*; para o método de narrar de Martino, de outra parte, é tão essencial quanto decisivo, à medida que suscita os dois pontos dilemáticos, já devidamente apontados por Charney (2004, p. 318), como sendo capazes de criar, em suas palavras, “uma nova forma de experiência no cinema”; são eles: “o esvaziamento da presença estável pelo movimento e a resultante separação entre a sensação, que sente o instante no instante, e a cognição, que reconhece o instante somente depois de ele ter ocorrido”.

Com essa citação, somos autorizados a situar o vaivém do passado e presente no alinhamento ao ganho poético, em que a oscilação, para a película de Martino, passa a ser distração da razão, reunindo, à partida, condições favoráveis ao vislumbre da experiência mais sensível que acaba por abrir naturalmente o culto à imaginação, numa conciliação de contrários, outro aspecto da parelha memória-esquecimento, a ressoar, enfim, no sentimento e percepção do tempo. É isso que faz com que o pensamento de Júlia aporisme deliberadamente:

Desde o dia em que Antônia foi embora da minha vida que eu me pergunto: o que será que é o contrário do amor? Para a maioria, o contrário do amor é o ódio. Não..., muito óbvio! Cheguei à conclusão de que o contrário do amor é um estado permanente de perplexidade. A perplexidade ferida, que te prende numa armadilha, de onde você só vai conseguir escapar com a ajuda de quem te abandonou... O que será que é o contrário do amor?

Tal excerto vai ao encontro de Bergson (1999), quando este afirma que nossa percepção do tempo não reside única e simplesmente na interação com o objeto presente, mas no processo das inúmeras lembranças-imagens em nós impregnadas. Lembranças-imagens que – como bem destaca Bachelard (2007) – não são outra coisa que o artifício da imaginação que a memória operacionaliza sempre que a ativamos e desejamos (nos) *re*-conhecer.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Rolando Barthes).

BACHELARD, Gaston. A imagem literária. In: _____. *O Ar e os Sonhos*: ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 255-262.

_____. *A intuição do instante*. Trad. de Antonio de Padua Danesi. Campinas: Verus Editora, 2007.

BERGSON, Henri. Da sobrevivência das imagens. A memória e o espírito. In: _____. *Matéria e memória*. Trad. de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 155-208.

_____. A duração e o método. In: _____. *Memória e vida*. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 1-45.

CALIL, Ricardo. Filme usa imagens para emoldurar palavras. *Folha de S. Paulo*, 15 out. 2010. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1510201019.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2012.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: _____.; SCHWARTZ, Vanessa R, (Orgs.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. de Regina Thompson. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 317-334.

KEHL, Maria Rita. Os tempos do Outro. In: _____. *O tempo e o cão*: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 111-135.

RICŒUR, Paul. *O conflito das interpretações*: ensaios de hermenêutica. Trad. de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

_____. *O si-mesmo como um outro*. Trad. de Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. de Alain François et. al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

XAVIER, Ismail (Org.). A memória e a imaginação. In: _____. *A experiência do cinema*: antologia. 4. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008. p. 36-45.