

## DO DESENHO DO ESPAÇO AO ESPAÇO DA ESCRITA

# Trajectos da memória e inscrição da identidade no filme *Memento*

MARIA IRENE APARÍCIO\*

«Alguns átomos dos filmes, para falar como os químicos, combinados com outros elementos do universo humano, podem constituir logo uma «escrita», imediata e universalmente inteligível. Síntese singular dos dois principais produtos da inteligência: linguagem e ciência».

GILBERT COHEN-SÉAT, 1946

A análise do filme *Memento* (Christopher Nolan, EUA, 2000) é um mapeamento das relações imagéticas *espaço/escrita/memória* em evidência em processos filmicos como a *mise en scène* e a *découpage*, procurando entender, também, as equivalências possíveis com o mundo e a vida, através da sua inscrição nas várias dimensões (e.g. psico-neurológica, epistemológica, comunicacional, filosófica, etc.). A taxonomia memória-orgânico-interioridade e escrita-inorgânico-exterioridade, enunciada por Maria Augusta Babo (2009), amplifica os limites da nossa reflexão sobre a problemática da identidade e as instâncias memória/paisagem/interior, em estreita relação com a *aporia vida-morte* (orgânico/memória – inorgânico/paisagem/inscrição), subliminarmente marcada no cinema da pós-modernidade, cinema da imagem-cristal, influenciado pela *démarche* trágica da humanidade ferida pelas imagens indizíveis e irrepresentáveis do pós-guerra.

A breve referência à história e etimologia do conceito de *memória* permite compreender a importância de questões como o espaço e o sistema discursivo, na configuração do filme. Frances Yates verifica que, na antiguidade clássica, a arte da memória está associada à retórica. A mnemónica (do gr. *mnemoniké [tékhne]*, «arte de lembrar», pelo lat. *mnemoníca*) consistia em gravar na memória um conjunto de *loci* ou lugares – *os topoi*. O tipo mais comum de sistema mnemónico do lugar era o arquitectural, processo descrito por

Quintiliano (30-95 d.C.) em *Institutio Oratoria*, no Livro XI. Na Idade Média, a *Ars Predicanti* sugeria que se colocassem as informações, não em palácios imaginários, mas em lugares reais (e.g. as colunas de uma igreja). Segundo Gorini “é muito provável que a expressão ‘em primeiro lugar’, usada para iniciar um discurso articulado, derive, da [mnemo]técnica” (Gorini, 2006: 97).

Para Santo Agostinho a dimensão cognitiva da memória e a sua relação com as imagens é metaforizada pelo *espaço*: a memória é um “receptáculo” onde se “alojam as impressões” que podemos “recordar e visitar”. Ao reflectir sobre a *Memória dos Sentidos*, Santo Agostinho interroga-se, na verdade, sobre a Linguagem, na medida em que, ao perguntarmos se uma coisa *existe (an sit?)*, qual a sua *natureza (quid sit?)* e qual a sua *qualidade (quale sit?)*, retemos as imagens dos sons que formam estas palavras... Em suma, exprimimo-nos

\* Investigadora do Instituto de Filosofia da Linguagem (IFL). Doutorada em Ciências da Comunicação pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

frequentemente por palavras, mas pensamos vulgarmente por imagens associadas a espaços e tempos, cujos índices captamos pelos sentidos e registamos pela memória.

No início do século XX, ao reflectir sobre a questão, Henri Bergson reclama a reintegração da memória no sistema de percepção e na esfera do conhecimento. Para Bergson, a memória intercala o passado no presente, contraindo-os numa intuição única de momentos múltiplos da *durée* que, pela sua dupla operação, é a causa que nos faz perceber a matéria em nós. O autor refere a distinção comum entre duas formas de memória; a memória como *recordação*, conhecimento inscrito na mente, e a memória como *organização das recordações*, em função de um espaço-tempo, um antes e um depois que instauram o carácter evenemencial das recordações susceptíveis de constituir uma história; "a minha história". Uma das consequências deste processo é a "datação" dos eventos pelo exercício da memória, e a linearização dos acontecimentos que os torna irrepetíveis, ideia que está em evidência no filme *Memento*, cujo conceito de memória decorre da escrita que é, podemos talvez dizê-lo, "memória morta", arquivo, ordenação. Gilles Deleuze interpreta a memória bergsoniana como "coexistência virtual", na medida em que é a "conservação do passado, no presente", e acrescenta que "a *durée* é essencialmente memória, consciência e liberdade", questões relevantes em *Memento*. Para Deleuze, o virtual é o real, na sua dimensão de duração mais curta do que o mais curto tempo pensado. E, neste sentido, o virtual permite pensar o mundo e o homem como rede de relações de forças e intensidades afectivas, numa

dialéctica entre pensamento e presença corporal. Neste contexto, o cinema permite deslocar a memória da "superfície de inscrição" constituída pela mente, e ultrapassar a metáfora da arquitectura e dos espaços tridimensionais, projectando-a na superfície bidimensional do ecrã, num processo analógico ao da gravura que é, como veremos, marca original da escrita.

O cinema é, por outro lado, uma memória-acção, na medida em que embraia as emoções (e.g. a tristeza, o medo, a raiva, a alegria, etc.) traduzidas em sentimentos susceptíveis de agir sobre o corpo, quer seja através de (in)voluntárias reacções fisiológicas (e.g. o choro, o riso, etc.), quer seja pela reactivação da mente e da imaginação, contribuindo para a emergência de reflexões e/ou comportamentos (uns miméticos, outros nem tanto) que operam o processo de mutação do indivíduo, enquanto ser humano. É evidente que o cinema não age *per se*, mas é uma marca incontornável no processo de reconhecimento do estatuto identitário, agenciado pela arte desde as imagens de Lascaux, passando pelas inscrições tumulares e a decoração de abóbadas, até às recentes imagens de síntese. O cinema de autor, em particular, opera mecanismos de identidade e alteridade, ao funcionar como matriz da fronteira mais-que-humana, já então assinalada nas pinturas rupestres. O filme *Memento* é muito claro na demonstração do modo como o cinema permite estabelecer um mapeamento dos problemas da *memória individual*<sup>1</sup> e da sua relação com a *identidade* e a *alteridade*, questões que são subsidiárias da fisicalidade dos seres e do mundo, da matriz do espaço-tempo e da *durée*, envolvendo as problemáticas da consciência e do *eu*.

---

<sup>1</sup> O filme de Nolan foi inspirado na história verídica de H. M. (Henry G. Molaison, 1926-2008), cujo caso clínico contribuiu para a compreensão da forma como funciona e está estruturada a memória. A história é simples mas constitui, segundo Eric Kandel, prémio Nobel da medicina em 2000, um dos marcos das neurociências. Aos 9 anos, H. M. sofreu um acidente de bicicleta que lhe provocou epilepsia grave. Aos 17, foi submetido a uma intervenção neurocirúrgica, com o objectivo de reduzir as crises de epilepsia, tendo-lhe sido removida parte do encéfalo, após o que H. M. ficou incapaz de formar novas memórias. O caso foi amplamente estudado pela comunidade científica e, a partir de então, descobriu-se que o hipocampo (parte do cérebro retirada dos dois hemisférios do paciente) é responsável pela formação de novas memórias. Após a morte de H. M., em Dezembro de 2008, a *Columbia Pictures* e o produtor Scott Rudin, compraram os direitos para a realização de um *biopic*. Foram também adquiridos os direitos da obra *Memory Ghost: The Nature of Memory and the Strange Tale of Mr. M.*, baseado na vida de H. M. e escrito por Philip Hilts em 1996.

Há, também, no processo da memória, a marca da consciência que se revela entre dois géneros de recordação. Por um lado, a *recordação* de uma leitura, por exemplo, é uma *representação*; por outro, a recordação da lição exige um tempo para desenvolver um a um, ainda que em imaginação, todos os movimentos da articulação necessária. Já não é uma representação, mas uma *acção*. Das “duas memórias, uma que *imagina* e outra que *repete*, a segunda pode substituir a primeira, e transformá-la numa ilusão” (Bergson, 1903: 79) que é o que acontece em *Memento*. Bergson considera que a memória-acção, “activa e motriz”, deve inibir a primeira ou, no mínimo, aceitar dela unicamente o que pode ser útil no presente, processo que designa por associação de ideias. Neste mesmo contexto, é oportuno referir as reflexões de Jean Epstein (1946) que, escassas décadas após a emergência do cinema, considerava o seu efeito produtivo resultado da imagem mental decorrente da percepção cinematográfica e que Sergei Eisenstein designa por montagem intelectual, teoria aplicada pelo próprio à prática do cinema.

Gilbert Cohen-Séat (1946) observa que ignoramos quase tudo sobre o processo das recordações, mas sabemos que está ligado às emoções e depende de um julgamento, ideia que está na base das experiências sobre percepção cinematográfica lideradas pelo autor, no *Institut de Filmologie de l'Université de Paris*, em meados do século XX. Neste contexto, podemos entender a razão porque alguns filmes agem com a mesma intensidade, qualquer que seja o tempo da sua realização e/ou projecção, o que justifica a afirmação de João Mário Grilo, para quem realizar um filme é construir o olhar do espectador, i. e., “montar sentimentos, montar plateias”. Em última análise, o filme confronta-nos com a memória e os abismos da nossa natureza, levando-nos, por vezes, a consentir o gesto imoral e amoral, ou até criminoso, das personagens.

Finalmente, podemos dizer, também, que a relação autor-filme, configurada pelo vínculo entre assinatura, autor e auto-retrato, resulta do gesto “evenemencial” que instaura uma interface de natureza especular entre cineasta, filme, real e espectador, em que o primeiro é,

frequentemente, à semelhança do que dizia Arthur Rimbaud – *Je est un autre* –, “duas pessoas”. Os limites da relação entre as instâncias humano-sujeito-autor, escrita-inscrição-assinatura e imagem-filme-auto-retrato são visíveis no filme *Memento*, em que conceitos como memória, espaço-tempo e escrita/inscrição confluem num movimento/trajectória da marca à imagem, do nome ao autor.

### Da imagem como escrita e espaço de inscrição da identidade

Escreve Olivier Debré (1987) que é nas zonas perceptíveis do plano que o pintor abstracto procura a emoção, e a sua atitude no interior desse espaço imaginário aproxima-se do gesto do escriba que procura no signo a análise mesma do espírito. A aproximação sensível da emoção do pintor é, por isso, uma abstracção idêntica à tradução da ideia, pelo escriba. Por outro lado, “o traço escrito ou o traço pintado define-nos. A folha branca é, simultaneamente, a imagem do universo e o espelho de nós próprios” (*Idem*). Idêntico raciocínio pode ser aplicado ao filme, com a diferença de que, neste caso, podemos falar de fusão dos dois gestos. O cineasta procura a emoção no espaço da paisagem, no enquadramento do homem na natureza e na sua relação com o mundo, embraçando a memória e a imaginação. Mas, tal como o escriba, analisa e desenha a ideia através da dimensão gráfica do filme e da inscrição de elementos como a luz e a atmosfera, trajectos da memória através da qual encontra o espírito, a alma das coisas e dos seres, ao mesmo tempo que se encontra a si próprio.

Recorrendo à «gramatologia do espaço inscrito» delineada por Anne-Marie Christin (1995), o que caracteriza a estrutura da escrita é o carácter misto, na medida em que o sistema se apoia em dois registos: o verbo e o grafismo. Christin evidencia a importância das funções gráficas do sistema que, reportando-nos ao caso do filme *Memento*, são amplificadas no corpo do sujeito, e interroga-se se a escrita não será, afinal, o próprio *espaço*, e do mais material e visível que existe.

Lembrando que, na Alta Idade Média, a linha da escrita é interpretada como: "*Linea vitae sacrae*: [...] razão suprema, o Verbo de Deus." (*Idem*: 16), figura (da escrita) que se tornou traço sem corpo, Christin conclui que "a escrita perde-se" ao ser, mais do que uma imagem, uma fronteira. Christin exemplifica com o fascínio imemorial que o ícone – "*rectângulo de madeira de onde surge o rosto de Deus*" –, sempre exerceu sobre os homens. Neste sentido, quando "[...] a preocupação de comunicação arrasta [a fronteira] para a contiguidade física, [a tela/o ecrã] é lugar de transubstanciação, superfície mágica. E tal é a virtude do ícone" (*Idem*: 20). Há, na gênese do enquadramento, uma duplicidade do ecrã, cujas manifestações inaugurais remetem para a pintura rupestre onde, por um lado se procura determinar o campo humano de apropriação, abstraído do mundo, por outro se constrói uma "fronteira entre o homem e o além". Para Christin, tal como para William-Lewis (2002), a parede é, de facto, o primeiro ecrã proposto, onde o traço inscrito adquire um sentido. Os modelos de representação mais diversos podem aí coexistir, e são, desde logo, equivalentes. Essa equivalência apresenta um corolário essencial: as figuras heterogêneas não se adicionam apenas e simplesmente sobre a parede. O intervalo que as separa não é o "tempo morto" de que fala Jacques Derrida, mas constitui a dinâmica semântica, a sua sintaxe; é a medida mental que garante a sua diferença ao mesmo tempo que justifica o seu agrupamento (Christin, 1995). Jean Pierre Oudart referir-se-ia a este intervalo no cinema, como ponto de suturação, que convoca a (re)acção do espectador.

No argumento da escrita como imagem, ideia que nos interessa para compreender o sentido da multiplicidade da inscrição em *Memento*, Christin confronta o raciocínio de Derrida, cujo projecto de arqui-escrita considera menos a escrita em si do que uma nova definição de sujeito; introduzindo o outro no *eu*. Para Derrida, o traço visa o sujeito da enunciação e a linha constitui a "marca sensível de uma ausência". "A figura 'devorou' o espaço, a linha devorou a figura. O imediato está bem morto, o real legitimamente dissolvido no signo [...]. O espaço [...] é sempre o

não-captado, o não-presente e o não-consciente. [...] A arqui-escrita como espaço, não pode dar-se como tal, na experiência fenomenológica de um presente. Ela marca o tempo morto na presença do presente vivo, na forma geral de toda a presença" (Derrida, cit. por Christin, 1995: 16-17).

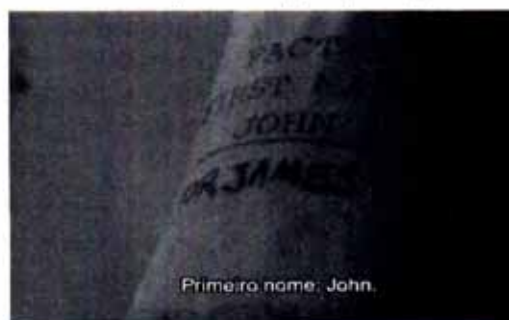
Entre as questões subsidiárias da invenção do ecrã, podemos incluir a *desterritorialização* da escrita gráfica, colocada pelo filme *Memento*, e a celebração de uma (outra) escrita da luz, que se impõe como imagem, nem sempre icónica, e cujo processo assinala a possibilidade protésica da inscrição/impressão da imagem como dispositivo de (re)conhecimento de identidade singular. Em *Memento*, há um movimento circular da escrita que se apaga numa imagem para reaparecer noutra, marcando as limitações da personagem e do espectador, esculpindo-lhes o corpo e a *memória*. *Memento* trata de espaços superficiais – a pele, o papel fotográfico, o espelho e, no limite, o próprio cinema –, conjugados na conciliação das perspectivas referidas em epígrafe. Nolan/Shelby é o escriba que procura no signo a análise do espírito; o filme é um plano de aproximação sensível à emoção, desde sempre equacionada pela pintura. É através da escrita que a personagem cria o passado, mas também o presente – e portanto uma identidade –, permitindo ao cineasta a apresentação de uma imagem do processo circular e complexo da memória (ou da sua ausência), e ao espectador, a vivência de uma unidade marcada pela descontinuidade espacial e temporal, que é metaforizada pelo próprio filme. A figura do espelho, literal e metonímica (a escrita, o ecrã, as superfícies, os sons, são reflexos do corpo e da alma), constitui outra forma de equacionar os problemas da identidade, da consciência e das emoções, quer nos limites específicos da narrativa, quer no domínio ambíguo e intervalar que define a condição do cineasta ou do espectador.

Epstein considera que, pela sua especificidade, o filme permite mapear estes problemas, sendo esse facto absolutamente evidente logo a partir dos primeiros momentos em que se percebe que as pessoas não se reconhecem nas suas próprias imagens: "Quem sou eu? Qual é a minha verdadeira identidade? E é com um singular

decréscimo da evidência de existir que, ao 'penso, logo existo', devemos juntar: Mas eu não penso o que sou" (Epstein, 1946: 12). Referindo-se ao cinematógrafo como dispositivo que elabora "retratos que fazem medo", Epstein sublinha que as imagens do cinema permitem o visionamento do próprio fantasma no ecrã, sendo que a continuidade é, por esta via, a falsa aparência de uma descontinuidade, na medida em que a confluência das formas e a suturação dos cortes se produz, não no filme mas na mente do homem. "Trata-se de um fenómeno puramente interior. [...] No exterior do sujeito que olha, não há movimento, nem fluxo; nem vida nos mosaicos de luz e sombra que o ecrã apresenta sempre fixos. No interior há uma impressão que, como todas as outras dadas pelos sentidos, é uma interpretação do objecto, isto é, uma ilusão, um fantasma" (*Idem*: 26).

Considerando tais aspectos de problematização teórica-prática, *Memento* mostra até que ponto o filme constitui, enquanto *filme* possível *da mente*, um espaço que participa do interior e do exterior de cada um, umas vezes sugando para dentro, desencadeando a introspecção, outras expulsando-nos para fora, deixando as imagens eternamente prisioneiras desse movimento *in/out* – ora centrífugo, ora centrípeto – que constitui o movimento da memória e do espírito. Citando Bergson: "o movimento a que nos referimos não é um movimento que se produz, mas um movimento do pensamento; é uma relação entre as relações. [...] O movimento é um facto da consciência, que existe apenas no espaço das simultaneidades" (Bergson, 1909: 58).

FIGURA 1 – Corpo, Escrita e Memória (*Memento*, Christopher Nolan, EUA, 2000)



No trajecto labiríntico desta acção, qualquer que seja o nível de *representação* (traço/mancha, imagem, escrita/inscrição), ou a *superfície de inscrição* (tela, filme/ecrã, pele), a imagem-escrita constitui uma fronteira onde a suspensão do movimento gestual, aliada à nomeação, assegura a permanência de um (im)perceptível vestígio residual do *ego, hic et nunc*. Isto é, o filme constitui uma traição do corpo próprio porque é o movimento, não do que o gesto de criar desvela mas, ao contrário, o que esse gesto oculta através da matéria da criação (retratos epsteinianos que nos inquietam); um fundo abissal que permanece insondável, um plano – talvez metafísico – instaurado pela conjugação de formas imagéticas e escritas. O corpo trai a intimidade através do auto-retrato que regista o domínio do acidental, do inesperado, e é uma ruptura com a vontade, a irrupção da força do *eu*, violência que não se pode evitar diante do grande plano (Epstein, 1946) – Shelby ao espelho – “pois, perante a sua imagem, o amor que o homem tem por ela pode-se sempre revelar. O rosto [...] é um instrumento de sedução, e é-o sobretudo pelo olhar. [...] ‘Para quem te estás a olhar? Contra quem te olhas?’” (Ramos, 2002: 246). Em última análise, podemos ver no reflexo e na inscrição – tal como no *close-up* – a génese do movimento essencial à instauração de um nível subliminar e virtual dos afectos, cujo objectivo não é o da revelação mas o da opacificação pelo gesto de confinar; um movimento duplo que revela uma forma apenas para ocultar outra, como se o espaço do mundo se dobrasse em incontáveis e incoincidentes dimensões da realidade, sedimentadas numa espécie de “memória da humanidade”.

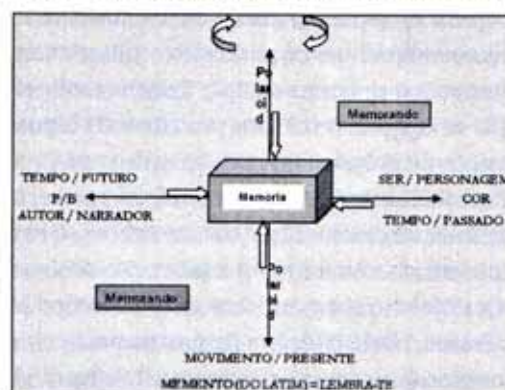
*Memento* é, assim, o espaço de apresentação de um mundo complexo da memória que envolve quatro instâncias: o *autor* (cineasta/sujeito), a *personagem* (Shelby/sujeito/objecto), o *espectador* e uma outra que é um mo(vi)mento (*tempo*) de intersecção (*espaço*); *art in process* – puro traço em evolução –, impressão, *impressionada* (fotografia), *escrita* (legenda) ou *inscrita* (tatuagem). Como afirma Bergson, “o princípio de identidade é a lei absoluta da nossa consciência”, determinando que o que é pensado, no

momento em que se pensa, não liga o futuro ao presente mas somente o presente ao presente (Bergson, 1909), questão absolutamente paradoxal em *Memento*, em que a *mise en scène* e as opções da narrativa não linear permitem a Nolan encenar o anacronismo do tempo invertido, amplificado, decorrente da incapacidade de “representação” do espaço, configurado num quadro clínico específico de um indivíduo que sofre de amnésia anterógrada.

Em *La Memoria – una, nessuna, centomila* (Gorini, 2006), no brevíssimo capítulo sobre a memória e o Cinema, Gorini enuncia os principais “erros cinematográficos”, entre os quais refere que a amnésia nunca produz uma mudança radical de personalidade, dos valores e do comportamento, como acontece aos protagonistas dos filmes; “a perda total da identidade e de todas as recordações autobiográficas é profundamente irrealista” (*Idem*: 91). Mas devemos salientar que arte e ciência não são idênticas, nem nos sistemas discursivos nem nos desígnios, ainda que ambas possam estar radicadas na mesma realidade. Por isso, o que está em causa em *Memento*, não é a verosimilhança ou a verdade subjacente à narrativa ou ao regime de representação da imagem do filme, mas a matriz do próprio processo de criação e imaginação, enquanto formas de compreensão da familiaridade ou estranheza das relações espacio-temporais, intrinsecamente dependentes do movimento processual da mente e da memória. Uma abordagem esquemática, mostra o seguinte regime narrativo subjacente à dimensão plástica de *Memento* (Fig.2):

Leonard Shelby (Guy Pearce) é, simultaneamente, o *narrador* num eixo *linear do tempo*, que vai do passado ao presente (sequências a preto e branco), e a *personagem* que vive no mesmo *espaço* mas noutra *dimensão*, em *retroacção* (imagens a cores). Os elementos de ligação são as fotografias *polaroid* e as mensagens gradualmente tatuadas na *pele* de Shelby, que constitui o *corpus* da *inscrição*, suporte da *escrita* e da *memória*. Jean-Luc Nancy (2000) observa que os corpos não têm lugar na matéria, nem no discurso, o que significa que “não habitam nem o ‘espírito’

FIGURA 2 – Schemata do regime narrativo do filme *Memento* (2000) de Christopher Nolan



© Maria Irene Aparício, 2006

nem o ‘corpo’. Os corpos existem enquanto limite, [...] bordo externo, fractura e intersecção da estranheza no contínuo do sentido, no contínuo da matéria. Abertura, *descrição*. [...] Um corpo [é um] lugar que abre, que distende, que espaça pés e cabeça: dando-lhes lugar para que se dê um acontecimento (fruir, sofrer, pensar, nascer, morrer, fazer sexo, rir, espirrar, tremer, chorar, esquecer...)” (*Idem*: 18). Sobretudo esquecer, ideia que religamos às palavras de Fernando Gil: “o esquecimento na memória é a maneira negativa de apresentar o poder construtor da imaginação, que é uma estrutura do espírito humano” (Gil, 1998: 24). O esquecimento não é, neste sentido, uma perda da memória, é a sua condição essencial, sendo crucial que algumas recordações sejam eliminadas. Há uma ecologia da memória que passa pelo esquecimento. Paul Ricoeur (2004) regista mesmo a essencialidade desta questão, quando se trata da reconciliação com o passado, nos processos mais dolorosos da história da humanidade, através do estabelecimento de um “horizonte da memória”. Movimento de apagamento do traço que estabelece a coerência da memória, esquecer é regressar ritualmente ao presente. É abrir o corpo à possibilidade de uma reinscrição, e a mente à evidência da reescrita diegética, porque do “vestígio do corpo que o signo e a representação sempre tornam visíveis, releva a letra quando transportada [...] para o interior do espaço plástico [...]”. Ao traço coube marcar os ritmos do corpo, ser

o registo numérico e mnemónico da pulsionalidade [...]” (Babo, 1993a: 75). O vestígio do passado está algures mas Shelby não o recorda: “não me consigo lembrar de me esquecer”. É um vestígio legível que, só na unidade da obra, o filme pode tornar visível. A sequência inicial do filme é paradigmática e instaura, inequivocamente, a direcção do movimento de lisibilidade, ao mesmo tempo que denuncia o *dispositivo* especular das imagens e da escrita. A “estória” é escrita na imagem, como legenda da fotografia, e apagada ou reescrita, sempre que a dúvida assalta Shelby, ou ainda inscrita na pele da personagem que assim regista, para sempre e sem possibilidade de remissão, factos, nomes e números supostamente decalcados de uma realidade que vai descodificando, fragmento a fragmento, através de indícios que migram anarquicamente do plano da “realidade” para a mente, jamais lhe permitindo, no entanto, ter acesso à forma global da trama da sua vida. O corpo memoriza, a fotografia e a escrita são “memórias” externas. Escrita, inscrição e imagem são sinais anamnésicos imprescindíveis ao retorno/reconstituição do momento inaugural do problema de Shelby; a regressão a espaços e tempos cujas coordenadas são, à partida, invioláveis. Verifica-se, aliás, que o esquecimento de Shelby não é acidental, mas “essencial e constitutivo”, na medida em que, citando Foucault, “regressa-se a um certo vazio que o esquecimento tornou esquivo ou mascarou, que recobriu com uma falsa ou defeituosa plenitude, e o retorno deve redescobrir essa lacuna e essa falta” (Foucault, 1969: 65).

Portanto, podemos dizer que há, em *Memento*, *n* dimensões onde se imbricam imagem, escrita e inscrição, remetendo para a função da memória

na construção da identidade e os limites propriamente corporais da inscrição/escrita (e.g. gesto/mente, “voz”, tatuagem, etc.). A pele-memória de Shelby não estará, por isso mesmo, muito distante do conceito de “eu-pele” definido por Maria Augusta Babo, e que “permite pensar a reversibilidade do corpo”:

“[...] a forma do corpo enquanto pele estabelece ao mesmo tempo uma pregnância do corpo no mundo como matéria formada, protuberância, mas, por outro, permite pensar o negativo do corpo que a ergonomia hoje desenvolve. O par funcional vestígio (do corpo)/forma, levamos a um tratamento específico das formas dos objectos-extensão, objectos que acoplados ao corpo lhe aumentam a *performance*, de modo a ver neles essa marca moldada do corpo ausente-presente” (Babo, 2001: 260).

A diferença é que, em *Memento*, não estamos perante um dispositivo que amplifica a potência do corpo-pele orgânico ou previne a decadência, mas diante de uma *prótese técnica*<sup>2</sup>: escrita e gesto de *inscrição* que relevam da angústia de uma “perda” temporal, intra-mente, invisível, ao contrário da ruga, da cicatriz ou da alergia, por exemplo, mas igualmente implacável. Em *Memento*, os nomes são corpóreos e agem. O corpo da letra funde-se com o corpo do sujeito, reconfigurando em simultâneo a identidade do *eu/outro*, exposto como marca pictórica, na pele. Sob a aparente suspensão do *eu* num tempo presente, enquanto *nome logicamente próprio*<sup>3</sup>, que é reinvestido de sucessivos perfis, Shelby configura a sua identidade, assumindo em cada memorando, fotografia e tatuagem, um

<sup>2</sup> Veja-se sobre esta questão, o capítulo “A Escrita como *Techné*” in *A Escrita do Livro*: “Entendida como ‘representação do som’, ela [a escrita] é uma técnica ao serviço da linguagem, no sentido de um meio, um instrumento suportado por um saber-fazer, que permite a fabricação, a produção do pensamento” (Babo, 1993:72).

<sup>3</sup> Nos textos que medeião entre 1905 e 1918, Bertrand Russell considera que um *nome logicamente próprio* é um termo cujo verdadeiro papel lógico é referir o objecto. Só os itens com os quais temos contacto directo podem ser nomeados. Um nome logicamente próprio é um rótulo para tal item, não existem no entanto muitos itens desses, uma vez que poucos podem ser descritos como elementos da experiência imediata. Neles incluem-se (talvez) o *eu*, o *tempo presente*, os *dados dos sentidos* e os *universais*. Para Julia Kristeva, o *nome próprio* é a marca última de uma identidade, e constitui uma “abertura de significados em cascata, nos quais se vêm alojar as experiências [...], perceptivas, cinestésicas, fantasmáticas, ideológicas” (Kristeva, 1980: 63).

registro autográfico de assinatura que lhe permite (re)escrever a sua "estória" que é, também, o plano de representação da sua humanidade. Religando sistematicamente os eventos do presente às memórias genuínas que asseguram, apesar de tudo, a continuidade psicológica do *eu* (e.g. Shelby agente de seguros, Shelby esposo, etc.) *Memento* é um *kiasmos* onde autor/personagem, obra/mundo constituem os termos cruzados de uma dupla antítese processual de contaminação do dispositivo ficcional e do homem, por contiguidade, através da prefiguração de um estilo que diferencia a obra. Aplicam-se as palavras de Federico Ferrari e Jean-Luc Nancy: "A obra põe em jogo um (re)conhecimento, não de uma dada identidade (uma obra de X ou Y), mas o reconhecimento do que há ali de identidade, sem a qual, de resto, não haveria diferença entre esta obra e outra qualquer" (Ferrari e Nancy, 2005: 11). É, como diria Foucault a propósito da literatura, uma questão de abertura de um espaço onde "o sujeito da escrita está sempre a desaparecer", um retorno que se faz "na direcção de uma espécie de costura enigmática da obra e do autor" (Foucault, 1969: 66).

Max Milner (1982) veicula uma ideia interessante sobre a possibilidade da persistência do vestígio invisível da história depositado no tempo:

"A partir do momento em que cada ponto do universo é concebido como origem de um raio que se propaga indefinidamente em linha recta, e que pode, quando captado em determinadas condições, dar origem a uma imagem, então é possível objectar que cada momento da vida de um ser humano ou da história dos homens produziu uma imagem que existe em qualquer lado e que seria possível recuperá-la se tivéssemos os meios para a ver, lá onde ela está" (Milner, 1982:166).

A "memória" perdida, que Shelby procura reconstituir, seria assim um vestígio similar traçado pela escrita e pela fotografia que preservam um conhecimento edificado no agenciamento

mnemónico do mundo e que, em última análise, pode (des)ocultar a história individual ou universal, a partir das cinzas radicadas num *Urphänomen*, momento originário do fenómeno, que é, neste caso, decisivo à compreensão do estatuto do *eu*.

Consequentemente, a apresentação gráfica da *continuidade do eu*, que não se circunscreve ao sistema físico do corpo mas estende-se à obra (e.g. a gravura, a tatuagem, a fotografia, o filme, etc.), constitui um duplo movimento; de humanização do cinema e deposição do estatuto *Dixit Divinum* na arte. O filme interroga a possibilidade de entendimento da criatividade decorrente de uma falha que estimula o processo de imaginação e a invenção de novos mundos. Sondagem do humano, *Memento* é, deste modo, um movimento de *mise en abîme*, constituído por "signos, visões fugazes e encadeadas, lisíveis e diáfanas, surpreendentes e naturais, dramas inesperados do detalhe. Tudo nos é exterior, nada nos é indiferente. [...] A figura ideal do filme não é mais do que o "futuro normal" (Cohen-Séat, 1946: 112). A arte cruza a fronteira da razão, questionando o sentido do mundo e os limites da linguagem, e revela o *Daimōn* no homem, o seu horizonte mais-que-humano. Ainda que, quando se trata de perceber a influência decisiva da "matéria plástica mental" (e.g. memória, afectos, noemas, etc.) no acto de confinar a arte e a vida, o domínio da relação possa ser difícil de aceitar, na medida em que a atitude positivista continua a ser preponderante no processo de conhecimento.

## Da obra como traço residual do tempo e da memória

A primeira sequência de *Memento*, o grande plano da agitação de uma *polaroid*, cujo objectivo é acelerar o processo de revelação, constitui a matriz do filme. Um traço da *assinatura* marcado por formas de apresentação do tempo e da memória cuja génese remonta ao primeiro filme de Nolan<sup>4</sup>. Segue-se o plano da imagem no

<sup>4</sup> Referimo-nos ao filme *Following* (UK, 1998).



processo de revelação, em " projecção invertida" (um velho truque do cinema) em que, ao contrário do esperado, a imagem não fica mais nítida mas desaparece que é, literalmente, o efeito real do tempo na fotografia e no corpo biológico. Este movimento constitui a metonímia da história cuja linha vertical é uma superfície especular, onde tudo surge reflectido (e.g. o vector tempo, a cor, a percepção, etc.), e onde se entrelaçam objecto(s) e sujeito(s), em camadas de sentido que emergem ou se dissipam.

Do ponto de vista discursivo, Shelby repete as falas, enquanto as imagens se intercalam para projectar a "estória" noutra degrau. O filme é uma escada de *Penrose*. O regime de iterabilidade dos diálogos e das imagens projecta uma *representação* (*repraesentare* no seu sentido literal de *tornar presente*, mas também *figurar*, imaginar, trazer à lembrança) do *eu*-Shelby e do seu mundo. Uma das questões decisivas no filme é a forma como inscrição e fotografia concorrem para mapear a realidade da personagem, pelo estabelecimento de uma ordem, mostrando como a *duração* do sistema da escrita e a *durée* das imagens cinematográficas podem alterar a percepção do mundo. Como uma mnemotécnica, o processo de "encadeamento em cascata" utilizado por Shelby, vai ligando cada nova informação à seguinte, embora entre elas pareça não haver ligação lógica. As palavras e as imagens fazem-se "agir" no filme, mediante associações, mas "agem", também, sobre o espectador que tenta restabelecer a linearidade da "estória". O carácter fragmentário e descontínuo da narrativa coloca a questão da relação directa da memória com a vivência do espaço e do tempo e, de certo modo, também com a noção de individuação e unidade do *eu*. Um dos excertos dialógicos de *Memento* é exemplar: " - *Nem sequer sabes quem és!*" / " - *Isto é o que tu eras, não o que és agora*". A resposta da personagem é a escrita autográfica, representada de forma subliminar através da marcação obsessiva do corpo, na tentativa de delimitar a identidade, de contornar o dédalo...

A percepção que Shelby tem do mundo é a imagem paradoxal de um espaço-tempo monocromático, exterior à consciência - extensões

do corpo e da mente; fotografias e escrita(s), memórias inscritas. A escrita assume o estatuto de sistema de suporte à continuidade do *eu* e da vida, de integração no quotidiano, na medida em que é através dela que Shelby desenha os percursos subsequentes e legitima a acção ou reacção perante as situações: " - *Não acredites nas suas mentiras. É ele, mata-o*"; " - *Alguém está a tentar manipular-me para que mate o homem errado*"; " - *Nunca atendas o telefone*" ... Também não é despidendo o facto de Shelby escrever mensagens para si próprio como se fosse "o outro". A referência à alteridade é essencial para a afirmação da identidade, na medida em que se lhe opõe, subtraindo a memória do sujeito à tendencial dissolução numa realidade que, perante a alteração do regime processual da memória, não lhe oferece quaisquer coordenadas. O filme é, então, um espelho duplo que procura resolver, pela sucessiva inscrição de vários tipos de imagens, a ambiguidade e a continuidade do *eu*, por reposição continua na linha vectorial do tempo. A câmara (a *polaroid* e a câmara que filma as imagens da *polaroid*) faz aparecer e (re)estabelece a continuidade pela marcação dos micro-eventos do mundo. O cinema traz à presença segredos que estavam soterrados nas coisas: "Singular instrumento este, espelho que permanece um espelho e é uma peneira" (Cohen-Séat, 1946: 123).

Sabemos que a noção de alteridade refere, do ponto de vista lógico, uma relação simétrica e intransitiva. É definida como negação pura e simples da identidade. O sujeito é o seu próprio pensamento. O objecto é um olhar de fora. O objecto é sempre o outro; uma sensação, uma atracção, um ímpeto, uma manifestação, um contacto, uma dor, talvez até uma intensidade, na terminologia de Deleuze. Sem localização. A ideia de espaço não intervém. Não há mais do que uma oposição entre o *eu* e o *não-eu*. É na procura constante dessa ipseidade, da existência singular de si, que Shelby radica um comportamento paranóico e obsessivo de contínuo registo, rodeando-se de imagens dos objectos e descrições dos gestos. Derrida sublinha que, seja qual for o modo pelo qual se "efabule uma constituição de si, do autos, do ipse, imaginamos sempre que

aquele ou aquela que escreve deve já saber dizer *eu*. [...] A modalidade identificatória deve já estar ou passar a estar assegurada: da língua e na língua. [...]” (Derrida, 1996: 43). A escrita é, deste modo, uma *mise en scène* de si.

Em entrevista aos *Cahiers du Cinéma* (2001), a propósito do filme *D’ailleurs Derrida* (Safaa Fathy, França, 1999) e do livro *Tourner les Mots* (Jacques Derrida e Safaa Fathy, 2000), Derrida fala da memória na relação com a imagem e da paixão pelo cinema, do “fascínio hipnótico” que as imagens exercem, independentemente dos filmes. Confessa, no entanto, que não guarda a memória do cinema e faz questão de afirmar que não é “um cinéfilo no sentido clássico do termo”. Para Derrida, a memória do cinema é “registada virtualmente”, auxiliada pela escrita dos títulos num caderno de notas, sem imagens. O paradoxo do indício da negação do cinema como memória e, por conseguinte, como conhecimento, é notado por Baecque e Jousse que se questionam: “[...] porquê falar com um filósofo que, tendo confessado não ser cinéfilo tem, no entanto, um verdadeiro pensamento do dispositivo cinematográfico, da projecção, e dos fantasmas que atraem irresistivelmente todo o espectador, que sucumbe ao desejo de os encontrar?” (Baecque e Jousse, 2001: 2). De facto, para Derrida, o cinema é a possibilidade de reencontro com os fantasmas (os seus espectros, como lhes chama), e com os próprios desejos e paixões, no recato da sala escura. Ou, de forma mais radical, o confronto com o cinema que é, citando Manoel de Oliveira, “o fantasma da vida”. Numa reflexão justamente sob o título “A Dança dos Espectros” (2007), João Mário Grilo devolve a Derrida a justeza de um olhar que, por sua vez, devolve ao cinema o seu poder de alimentar a crença:

“[...] Derrida realocaliza o projecto social do cinema na história da modernidade, como um formidável espectáculo de massas que, no entanto, interpela a solidão de cada indivíduo e promove o cruzamento explosivo entre o mundo dos espectros – que pelo cinema se nos tornam estranhamente familiares e tocantes – e a descoberta de uma excepcional capacidade

de crer [...] § Visão radical, essencial, o olhar de Derrida sobre o cinema permite, assim, extrair-lhe a sua verdadeira importância histórica: o ter produzido uma humanidade capaz de voltar a crer, mesmo quando confrontada ao paradoxo irreal dos fantasmas que dançam à sua frente” (2007: 97-98).

O cinema trata, frequentemente, de um tempo sem espaço, ou vice-versa. Um tempo bergsoniano que envolve a memória e a imaginação, mas também o corpo (ou a sua ausência) e a alma. A condição enigmática do mundo equacionada pelo filme, condiciona a imagem final de Shelby que procura enfrentar a fatalidade de espectador da sua própria vida, plasmada no mapa-ecrã em forma de poster na parede do quarto de hotel: assomar apenas o limiar inferior do *eu*, pelo reconhecimento da imagem própria ao espelho, ou antes, do seu espectro, ou através da memória residual e da escrita. Neste caso, e parafraseando Christin, o legível implica “o escrito”. Daí que a revelação que a legibilidade propõe seja da ordem da reminiscência. “O visível deve a sua eficácia e o seu poder de atracção ao efeito de enigma suscitado pela novidade pura, o legível extrai o seu poder da associação mnemónica gerada entre um dispositivo visual [...] e uma estrutura gráfica que nos permite nela desvendar sentido” (Christin, 2009: 1).

Roger Bastide (1971) dizia que o *espírito* é uma espécie de luz da consciência que ilumina cada um dos seres, e é essa luz que permite aos homens pensarem e dizerem que são homens. Daí que o *espírito* seja, nesta acepção, indissociável de toda a experiência e de todo o pensamento. O autor acrescenta que, embora a explicação do espírito seja uma “espécie de mistério”, insondável e inexplicável, ele não deixa de ser de uma “banal positividade”. Querirá talvez dizer que as obras dos homens reflectem o espírito e que, por essa razão, o espírito é uma dimensão tangível. No caso da arte, e neste filme há, efectivamente, vestígios do espírito do autor na obra, e do espectador na última, que provém do movimento cruzado “pensar e dizer”, “dizer e pensar” subjacente à percepção e interpretação das imagens.

Além disso, *Memento* tem a forma de um espelho que, virando a atenção da consciência sobre si própria, transforma as imagens inefáveis em reflexões sobre a fixação possível do tempo e da identidade. Do ponto de vista plástico, as cenas são superfícies especulares que não guardam a imagem anterior de Shelby. Daí que a escrita no corpo da personagem só possa ser lida ao espelho, porque é, em última análise, a imagem impossível do espectador, logrado pela ilusão da presença do outro, que René Magritte soube genialmente representar na *Reprodução Interditada (Retrato de Edward James, 1937)*. Shelby, coloca-se em frente ao espelho como testemunha de si próprio. Não vemos o espelho porque a nossa imagem faz parte desse evento efêmero que pode ser revelado – tornar-se visível – através do espaço. A Pintura e o Cinema podem mostrar, porque o processo pictórico e/ou projectivo de *mise en abîme* é tributário da produção de espelhos.

Em *Le regard du portrait*, Jean-Luc Nancy afirma que o objecto de um quadro é, *stricto sensu*, o sujeito absoluto “separado de tudo o que ele não é, retirado de toda a exterioridade”, questionando, com justeza: “o que é pintar o absoluto? E, por consequência, o que é uma pintura absoluta?” (Nancy, 2001: 12). Desenhar, pintar ou filmar um retrato (*i.e.* enquadrar), encerra todas as complexas questões filosóficas do sujeito. *Memento* é, similarmente, um retrato desenhado pelo traço da escrita; um *auto-retrato*. O que se torna inquietante é a noção de sujeito que emerge desse *corpus* da escrita, desse retrato disperso por memorandos e *polaroids* que procuram dar coerência ao corpo próprio. É um sujeito tragicamente confrontado, continuamente e sem remissão, com sua própria finitude: *Memento* (mori), “lembra-te dos mortos”. O que é essencial não é a questão: *quem matou a mulher de Shelby?*, mas sim *como recuperar do baú mental perdido no tempo e no espaço vazio e imponderável da ausência, a memória do momento de ruptura com o eu?* Que é, como se sabe, um enigma sem solução... Em monólogo, Shelby reflecte:

“– Tenho de acreditar num mundo para além da minha mente, que os meus actos

contam para alguma coisa, mesmo que não me consiga lembrar deles. Tenho de acreditar que, quando fecho os olhos, o mundo não desaparece. Devo acreditar que o mundo ainda não desapareceu? Que ainda aqui está? Sim. Todos *precisamos de recordações, para lembrar quem somos*. Eu não sou diferente. Agora... onde é que eu ia? [*Fade out/FIM*]”. (Shelby in *Memento*)

Esta questão reenvia, finalmente, para o problema filosófico clássico do conhecimento das outras mentes, associado à questão do cepticismo que, por sua vez, coloca o problema de saber se existe um mundo exterior à mente. Cada nova sequência do filme mostra apenas um referente, a matéria de que o filme é feito; enquadramentos, espaços habitados por personagens, pontos de passagem num contínuo fora de campo, isolados no momento da sua captação pela máquina do cinema. O mundo permanece no intervalo, mas apenas como imagem coerente do real. Na sua projecção ficcional, o corpo de Shelby é a tela, o (auto)retrato, uma superfície dinâmica onde o sujeito inscreve o tempo. *Marca e bios*. O movimento natural e cósmico do tempo no corpo é silencioso, mas os registos imagéticos, são gritos. São formas de reescrever o tempo, reinvesti-lo (corpo, auto-retrato, desenho/pintura, assinatura).

A pele-escrita de Shelby é, por esta via, uma forma de conjurar o tempo e a morte, tal como a personagem do conto de Saki (Hector Hugh Munro) *A Tela Humana*, e a do romance de Óscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, que esboçam níveis de registo do movimento do tempo, no espaço da arte: desenho (tatuado), pintura, livro sobre o desenho, filme sobre a pintura. No primeiro, a tatuagem inscreve o sujeito na História; no segundo, a mancha/traço/pintura constitui a ambição de o suprimir à marcação implacável da vida, transferindo para a pintura a inscrição do tempo. É o retrato que envelhece e não o homem, numa espécie de movimento transdutor cujo objectivo é impedir a dissolvença do sujeito com o seu corpo. O livro e o filme reflectem e refractam a linha (ir)reversível do tempo, problemática que não é alheia à questão da

imagem especular enquanto superfície explorada pelas artes e, em particular, pela pintura e pelo cinema. Michel Foucault (1967) fala do espelho como “experiência mista, mitológica”, “lugar sem lugar” situado entre a utopia e a “heterotopia”. “No espelho, vejo-me onde não estou, num espaço irreal que se abre virtualmente por detrás da superfície, eu estou além, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me devolve a minha própria visibilidade, que me permite olhar-me lá onde estou ausente [...]” (*Idem*: 4). Isto é, no tempo presente. O espelho é uma “heterotopia”, na medida em que nele existe “uma espécie de efeito de retorno”, é no espelho que o sujeito percepçiona a ausência do lugar onde se vê. Em *Memento* é a partir do olhar ao espelho sobre o eu, “no fundo do espaço virtual que está do outro lado do vidro”, que se opera um processo de reconstituição da identidade indissociável do lugar. Esse é um dos abismos de sentido em que mergulham as cenas emblemáticas do filme: o filme olha o passado no presente.

Fazendo a analogia com a reflexão de Derrida, Nolan procura “rodar as palavras” que “se deixam substituir, desalojar pelos ícones mudos [...], imagens prometidas, imagens capturadas, imagens ainda virtuais, imagens guardadas, imagens excluídas. Como poderemos [...] dizer aqui todas as *durées* enredadas destas possibilidades?” (Derrida e Fathy, 2000: 17). A palavra deixa-se ultrapassar pela velocidade incomensurável da imagem, sendo impossível delimitar a origem e a força da espectralidade anamnésica que se desprende na singularidade de uma *polaroid*. Em *Memento*, a palavra torna-se imagem. Há uma fusão escrita/imagem que transforma o corpo da personagem no sujeito do corpo, isto é, no seu *autor* que consubstancia vida e morte. O corpo biológico, determinado no espaço e no tempo, é vida; a escrita é passado, consciência de finitude, mas também condição de passagem do sujeito à *figura* mediática do *autor*. Porque a *figura* habita o imponderável e permite resgatar ao abismo do fim, o ser, doutra forma votado ao total apagamento, profetizado pela morte do corpo. Só é *figura* o que permanece. É nela que mergulha

tudo o que passa a fronteira da vida, porque a *figura* escapa a qualquer mutação.

Vimos como *Memento* se inscreve na temática da *memória* e da construção do *espaço-tempo* no cinema, ao descrever os movimentos da sua própria inscrição no *eu-sujeito* – autor, personagem e espectador –, configurados nas escolhas ao nível das soluções de continuidade narrativa (e.g. os *raccords*, o *efeito de real*, etc.), bem como na definição das técnicas dramáticas de base (o *flashback* de exposição, as *elipses* temporais e narrativas, as *paralipses*). O filme é, também, exemplo da problematização da *mise en scène* da complexidade da mente humana e da *memória* humana, condenada à suspensão por excesso ou defeito, ao mostrar a incomensurabilidade dos afectos e a forma como vamos esquecendo, lembrando, desfigurando ou elidindo as pequenas percepções e recordações, e como manipulamos as *memórias*, moldadas pela crença, a imaginação e as emoções.

Ao mapear as falhas do sentido na ausência da *memória*, e a impossibilidade de uma imagem contínua do mundo e da vida, o filme evidencia a relevância da *escrita da imagem* e a *imagem da escrita* na constituição de uma “*memória*” externa. Em *Memento*, a continuidade é um movimento do pensamento que inscreve uma identidade traçada pela imagem, a escrita ou a voz. Podemos mesmo dizer que escrita e a inscrição são dispositivos “ortotésicos”, no sentido que lhes dá Bernard Stiegler, formas de correcção da deficiência mnésica, movimentos de ordenação e exactidão, mas que reenviam para a escrita e sua dimensão de *foto-grafein* – relação mecânica de aderência do referente à imagem, de exactidão sob a lógica da captura, e não da similitude, da iconocidade ou da semelhança. Nesta matriz, apenas uma cena do filme marca a coincidência de dois tempos num momento ambivalente. O momento em que Shelby queima as fotografias e opera a inversão da história; “*Deverei mentir a mim próprio para ser feliz?*”. É o limite do regime da indicialidade, tal como o entendemos, a partir do sudário e da verónica e, também, uma enunciação do problema do cepticismo.

Não temos a ambição de esgotar a complexa problematização da temática da *memória* no cinema, pela análise de *Memento*. Mas a sua breve abordagem, no contexto de uma inscrição da identidade no filme, permite-nos equacionar a passagem do "*corpus anatómico*" da obra ao "*corpo mnemónico*" do autor, projectando a questão da *memória* e do corpo no interior do grande espelho da vida, do amor e do ódio, enfim, das paixões, onde o sujeito (cineasta ou espectador) utiliza a imagem para velar ou apagar o traçado do tempo – memorizar, recordar ou esquecer – em função do (seu secreto) sentir. Quanto à ligação da escrita autográfica da personagem no interior da obra, com o autor enquanto presença na re(a)apresentação, só um movimento de esvaziamento do lugar que se (con)funde com o corpo da palavra e da imagem, a pode, finalmente, desvelar. O *Autor* continua a ser, "mais do que um sujeito empírico, uma figura, isto é, uma construção que cumpre uma função textual, social, cultural" (Babo, 2003: 12) e, acrescentamos nós, espiritual; um *eu* que *aparece* e *desaparece*, porventura imbricado no jogo da verdade e da ilusão.

Para finalizar esta breve reflexão sobre a temática memória-escrita no filme contemporâneo, é importante dizer que conceber o filme como *espaço-tempo* da recordação e das emoções é conectar *espaços* virtuais separados por abismos. Tal como preconizou Deleuze, no percurso sem retorno do cinema moderno, o cinema narrativo não mais representa a realidade, antes denuncia como o acto de narrar falsifica a própria realidade contaminando-a com toda a espécie de imagens (umas imaginárias outras imaginadas) onde toda a metamorfose é possível. Isto é, um "F for fake", a verdade da mentira.

## Referências bibliográficas

- BABO, Maria Augusta (1993a), *A Escrita do Livro*. Lisboa: Vega.
- BABO, Maria Augusta (1993b), "O Traço: entre a letra e o desenho", *Revista de Comunicação e Linguagens* n.º 17/18, Lisboa: Edições Cosmos/

- Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, pp. 75-79.
- BABO, Maria Augusta (2003), Prefácio a *A autoria e o hipertexto*, de Noélia Fernandes, Coimbra: MinervaCoimbra.
- BABO, Maria Augusta (2009), "Escrita, Memória, Arquivo", *Revista de Comunicação e Linguagens* n.º 40, Lisboa: Relógio d'Água/Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, pp. 45-51.
- BAECQUE Antoine de e JOUSSE Thierry (2001), "Le cinéma et ses fantômes", *Cahiers du Cinéma*, n.º 556.
- BERGSON, Henri (1903), *Matière et Mémoire, Essai sur la Relation du Corps à l'Esprit*, Paris: Félix Lacan Éditeur.
- BERGSON, Henri (1907), *L'Évolution Créatrice*, Paris: Librairie Félix Alcan et Guillaumin Réunies.
- BERGSON, Henri (1909), *Essai sur les Données Immédiates de la Conscience*, Paris: Librairies Félix Alcan et Guillaumin Réunies.
- BASTIDE, Roger (1971), *Essai d'Éthique Fondamentale*. Paris: PUF.
- COHEN-SEAT, Gilbert (1946), *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Paris: PUF.
- CHRISTIN, Anne-Marie (1995), *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris: Flammarion.
- CHRISTIN, Anne-Marie (2009) "Legível/Visível" (tradução portuguesa de Maria Augusta Babo), *Cadernos do Cão*, n.º 3
- DEBRÉ, Olivier (1987), *L'Espace et le Comportement*, Caen: L'Échoppe.
- DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire (1977), *Dialogues*, Paris: Flammarion (Tradução portuguesa de José Gabriel Cunha, *Diálogos*, Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2004).
- DERRIDA, J. (1996). *O monolinguismo do Outro*. Porto: Campo das Letras.
- DERRIDA, Jacques et FATHY, Safaa (2000), *Tourner les mots: Au bord d'un film*, Paris: Galilée.
- EPSTEIN, Jean (1946), *L'Intelligence d'une Machine*, Paris: Éditions Jacques Melot.
- FERRARI, Federico, NANCY, Jean-Luc (2005), *Iconographie de l'auteur*, Paris: Galilée.
- FOUCAULT Michel (1967), "Des espaces autres", Conferência realizada no Cercle d'Études Architecturales.

- FOUCAULT, Michel (1969), *L'Archéologie du savoir*, Paris: Gallimard.
- GIL, Fernando (1998) "Berkeley, uma Filosofia da Conexão", Prefácio in BRANCO, Rosa Alice, *A Percepção Visual em Berkeley como Operação Interpretativa*, Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp. 13-36
- GORINI, Alessandra (2006), *La Memoria – una, nessuna, centomila* (Tradução portuguesa de Maria do Rosário Pernas, *A Memória – Uma, nenhuma, cem mil*, Lisboa: Paulinas, 2008).
- GRILLO, João Mário (2007), "A Dança dos Espectros" in GRILLO, João Mário (2007), *O Livro das Imagens*, Coimbra: MinervaCoimbra, pp. 97-98.
- KRISTEVA, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Paris: Seuil.
- MCKENNA, Michael (2009), "Moral monster or responsible person? Memento's Leonard as a case study in defective agency" in KANIA, Andrew (2009), *Memento*, New York: Routledge, pp. 23-43.
- MILNER, Max (1982), *La fantasmagorie, Essai sur l'optique fantastique*, Paris: PUF.
- NANCY, Jean-Luc (2000), *Corpus* (Tradução portuguesa: Tomás Maia, Lisboa: Vega).
- NANCY, Jean-Luc (2001), *Le regard du portrait*, Paris: Galilée.
- RAMOS, José Artur (2002) "No traço dos Traços do Nosso Rosto", in *Philosophica*, n.º 19/20, Estética e Filosofia da Arte, Lisboa: Edições Colibri/Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
- RICOEUR, Paul (2004), *History, Memory, Forgetting*, Chicago: University of Chicago Press.
- WILLIAM-LEWIS, David (2002), *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of the Art*, Londres, Nova Iorque e Paris: Thames & Hudson.
- YATES, Frances A. (1966). *The Art of Memory*, London: Routledge and Kegan Paul.