

As vicissitudes da linguagem: corpo e escrita do homem burguês em *Amnésia*

Carla Macedo Martins

Introdução

Instigada a analisar o filme *Amnésia (Memento)*, nossa memória se põe a trabalhar exatamente em torno da temática “perda de memória” na cultura contemporânea. Esse trabalho nos leva, então, a uma das formas proeminentes da escrita – a literatura.

Lembramos, de saída, de um romance de João Gilberto Noll, intitulado *Lorde*, em que um intelectual e escritor brasileiro, financiado por uma instituição acadêmica britânica, recebe uma bolsa de estudos para produzir uma obra literária na cidade de Londres. A jornada leva o protagonista a desenvolver uma espécie de amnésia, na qual seu corpo se transforma em outros corpos, o gozo se torna alienado à brutalidade fisiológica e, finalmente, sua obra se torna irreconhecível para o próprio. Perda, descompasso, alienação, submissão material e ideológica: o protagonista se torna estrangeiro de si mesmo, assim como a narrativa romanesca.

Se recordamos o romance de Noll, por que não nos remetermos também a outros romances brasileiros contemporâneos sobre a mesma temática? Assim, nossa memória retoma a obra *Os bêbados e os sonâmbulos*, de Bernardo Carvalho. Nesse romance, o protagonista – ou “os protagonistas”? – se descobre portador de um tumor no cérebro que resultará, segundo os médicos, na progressiva perda da memória. Em uma das várias sequências narrativas componentes da obra, o protagonista embarca numa viagem aérea ao Chile, para cumprir um “repatriamento sanitário”: trazer de volta ao Brasil um militar psiquiatra torturador que teria enlouquecido. Seria outro personagem ou o próprio protagonista? Narrador, narrativa, identidade, corpo e memória sobre a recente história do Brasil se dissolvem ao longo do livro, colocando em questão a própria literatura como

memória confiável; ou ainda, colocando em questão a verossimilhança do romance enquanto produto cultural da sociedade burguesa.

Como o trabalho da memória é incessante, podemos relembrar ainda obras que tratam dos problemas gerados por seu “excesso”. Nessa linha, é inevitável citar o conto intitulado “Funes, o memorioso”, do sempre presente Jorge Luis Borges (1998). No conto, o protagonista é vítima daquilo que poderíamos denominar ironicamente de um “empirismo ensandecido”: Irineu Funes é observador compulsivo dos infinitos detalhes provenientes da experiência sensível, para os quais busca associar novas e infundáveis palavras. Isso porque “não só lhe custava compreender que o símbolo genérico cão abrangesse tantos indivíduos díspares de diversos tamanhos e diversa forma; aborrecia-o que o cão das três e catorze (visto de perfil) tivesse o mesmo nome do cão das três e quarto (visto de frente)” (Borges, 1998, p. 545).

O fim melancólico de Funes indica como a memória e a preservação do corpo exigem, paradoxalmente, uma espécie de “esquecimento” – uma escrita. Lembrar exige, em última instância, fazer a memória trabalhar e criar sentido, para além das sensações empíricas. Tais sensações, em si mesmas, não produzem memória, corpo, linguagem, história – enfim, humano.

Embora em direção diversa à de Funes, José, protagonista do romance *Todos os nomes*, de José Saramago, é também tomado pela “fúria” da memória. José (sem sobrenome), escriturário exemplar da Conservatória Geral do Registro Civil, é um funcionário solitário submetido ao trabalho burocrático de organizar os registros minuciosos da vida humana: casamentos, nascimentos, óbitos.

Inconformado com essa existência vazia e com o espaço lúgubre e mórbido dos arquivos da Conservatória – em outras palavras, com o corpo e a escrita congelados e degradados – José passa a colecionar recortes de jornal sobre pessoas famosas e a pesquisar suas vidas nos arquivos, ação que desencadeia uma sucessão de infrações e aventuras, em que José passa a coletar pistas e tecer narrativas fora dos domínios opressivos dos recortes de jornal e dos arquivos. José se insurge – com muito sofrimento e muita alegria – contra os limites da memória domesticada em informação burocrática; em outras palavras, contra a morte do corpo e da escrita. Deixo ao leitor a descoberta do misterioso fim do rebelde personagem.

Não podemos resistir a mais um resgate sobre a questão da memória e da amnésia, dessa vez no âmbito da indústria cultural cinematográfica, a

franchise Bourne. A série cinematográfica atual gerou, até o momento, três filmes de sucesso, intitulados *A identidade Bourne*, *A supremacia Bourne* e *O ultimato Bourne*.

No primeiro filme da série – *A identidade Bourne* –, o protagonista se descobre boiando, ferido, no mar Mediterrâneo, na costa de Marselha. Jason Bourne sofre de amnésia, do tipo em que a vítima não se lembra dos acontecimentos anteriores à instauração do problema. Ele se descobre também conhecedor de inúmeras línguas e capaz de desempenhar tarefas diversificadas que exigem destreza, embora não consiga se lembrar de seu nome e de sua ocupação. Sua amnésia compõe o mote que desencadeará a narrativa: a busca de Jason por pistas sobre sua identidade. Conforme se pode perceber, trata-se de um *thriller* de espionagem em que o mistério a ser desvendado é o próprio protagonista. Por fim, praticamente sozinho, o herói logra êxito, conquistando, inclusive, uma espécie de renascimento (um “*rebourne*”), simbolizado por um batismo no último filme da série – *O ultimato Bourne* –, que finaliza com o mergulho do personagem nas águas do East River, em Nova York, numa citação à primeira cena do primeiro filme.

Digna de nota é a diferença entre o papel da escrita memorialística na *franchise* Bourne e nas outras obras mencionadas até aqui: Jason eventualmente até escreve para tentar recuperar a memória, mas desiste disso no segundo episódio da série. De fato, os heróis pragmáticos da indústria cinematográfica americana – em seus filmes de ação acelerada – não têm muito tempo a perder. Desnecessário ressaltar o *pedigree* burguês dessa narrativa: a memória pode ser totalmente reconstruída individualmente – contra tudo e contra todos, se necessário – para superar a angústia de um homem na busca de sentido.

Poderíamos lembrar inúmeras obras que tratam da relação entre corpo, escrita e memória na modernidade contemporânea; podemos pensar e repensar a memória das “formas de ser” na sociabilidade burguesa hodierna. Traçarmos essas inúmeras relações é possível porque a memória, embora não seja aleatória, é infinita, posto que sempre é criação humana e, portanto, histórica. Entretanto, devemos colocar um ponto em nossas lembranças, para analisar a obra em questão neste texto – mas não sem antes esclarecer em que consiste o “homem burguês”.

Sofrimentos e alegrias do homem burguês

Nossa perspectiva no presente texto é que a temática da memória, do corpo e da escrita – dos pontos de vista ideológico e estético – pode ser compreendida, no filme *Amnésia*, à luz da caracterização do “homem burguês”: suas admiráveis conquistas, suas eternas crises, suas inelutáveis certezas, seus infinitos dilemas, seus abissais sofrimentos, suas cisões destrutivas.

Para Konder (2000), o homem burguês não se reduz aos indivíduos da classe social burguesa, não consistindo, portanto, uma figura sociológica definida (o proprietário dos grandes meios de produção). É, antes, um tipo humano que a burguesia, no exercício de sua hegemonia, permite que se desenvolva em sociedade.

Ou seja, trata-se do humano característico das formas de sociabilidade burguesa ou do conjunto da sociedade burguesa. Os movimentos do burguês como tipo humano apresentam enorme diversidade, ou “uma riqueza surpreendente de contradições”. O homem burguês pode professar os valores da burguesia, mas também pode tensioná-los. Esse tipo humano foi formado nos últimos seis séculos, em processos de conflito social que geraram as condições necessárias para a autonomização dos indivíduos.

Com base em Konder, podemos indicar que tal autonomização comporta uma ideia de historicidade: o ser humano produz a sociedade e a transforma ao longo da história. Segundo esse discurso, a sociedade humana (a civilização) teria chegado ao seu auge ou ao seu fim na forma de sociabilidade atual – no caso, aquela relativa ao sistema capitalista. É de se observar, contudo, a despeito dessa certeza, que o homem burguês alterna momentos de profunda confiança e de desconfiança: em si mesmo, na sociedade, na história.

No caso das obras aqui descritas, podemos afirmar que os sofrimentos do burguês se aprofundam diante de uma alienação crescente das formas de produção da vida, na qual a memória da escrita e do corpo buscam produzir sentido para a existência, imersas que estão na lógica da mercadoria, das trocas e da sociedade informatizada, mediática e burocrática. De forma alguma, esse processo se dá sem contradições – e sem sofrimento.

Com maior ou menor distanciamento crítico em relação a este contexto histórico, os heróis nas obras em questão estão mergulhados nessa ausência, à qual não se submetem. Nesse processo, tais heróis ora acabam reproduzindo quase que integralmente a ideologia legitimadora dessa sociabilidade (como é o caso da *franchise* Bourne), ora buscam romper com essa forma de existência, o que não implica necessariamente “sucesso”.

É de se observar que, mesmo esse último tipo de herói mais subversivo, diante do sem sentido ou do sentido ideológico das palavras, não deixa de recorrer às mesmas para buscar produzir novos sentidos – aliás, reiteramos que o romance, com seus indivíduos apaixonantes e inesquecíveis, é a ainda vigente forma estética “da palavra” burguesa por excelência.

Antes de passarmos à análise dessas questões em *Amnésia*, paremos um pouco no relato escrito do filme, já antecipando a quase impossibilidade dessa tarefa, dada a complexidade de sua narrativa.

A narrativa de *Amnésia*

Amnésia narra a história de Leonard Shelby, que, a partir de um evento traumático específico – supostamente, a morte da esposa – é vítima de um tipo de patologia que o impede de formar novas memórias. O filme se inicia, em película colorizada, com o personagem cometendo homicídio. A segunda cena – em preto e branco – o apresenta conversando com alguém não identificado ao telefone.

A construção da narrativa é intrincada: cenas de duas sequências narrativas – preto-e-branco e colorizada – se alternam e se encontram ao fim do filme. A sequência em preto e branco é narrada, *grosso modo*, de forma linear, ou seja, o tempo narrativo e o cronológico são o mesmo. Já a película colorizada é narrada de trás para frente. A narrativa se complexifica também pela intercalação contínua entre as duas, conforme mencionado. É de se observar ainda que, em cada uma, há cenas em *flashback*, supostamente relativas à memória pregressa do protagonista, isto é, sobre acontecimentos anteriores a ambas.

Como já indicamos, a sequência em preto e branco se inicia com Leonard conversando ao telefone com alguém, que permanece anônimo quase até o segmento final do filme. A temática da conversa diz respeito basicamente a um senhor idoso – Sammy Jankis – que sofreria do mesmo tipo de amnésia do protagonista. A esposa desse senhor teria acionado uma companhia de seguros para que ela os indenizasse pela doença.

Leonard, como funcionário da companhia responsável por investigações dessa natureza, teria acompanhado o caso e concluído que o segurado não fazia jus à indenização. A esposa diabética, para provar a doença de Sammy, teria solicitado a ele repetidas vezes, em curto espaço de tempo, que lhe injetasse insulina. Sammy obedece às solicitações,

pois era incapaz de reter acontecimentos na memória. A situação causou a morte da esposa. O desenvolvimento dessa sequência em preto e branco culmina no encontro entre Leonard e Teddy, o policial, que culminará no assassinato de Teddy por Leonard na abertura do filme.

A segunda sequência, colorizada, tem como tema os acontecimentos que desencadeiam o assassinato de Teddy. Nessa sequência, somos apresentados a Teddy, o policial corrupto que se aproveita da doença de Leonard e de seu desejo de vingança (em virtude da morte da esposa?).

Especialmente relevante na sequência são as duas formas com as quais Leonard procura registrar os acontecimentos: fotos com legendas e tatuagens por todo o corpo. Descobrimos ainda que Leonard apaga e substitui provas e já teria, inclusive, logrado êxito em se vingar. Ou seja, já teria cometido homicídio antes, talvez mais de uma vez.

Em suma, a narrativa é construída de forma a conduzir o espectador a experimentar a patologia do protagonista, pois é mergulhado em cada cena, como se tivesse despertado de um sono, de forma semelhante ao que ocorre com Leonard.

Sociabilidade burguesa e *Amnésia*

Vejam, portanto, como são trabalhados os sofrimentos e as alegrias do homem burguês no filme *Amnésia* a partir da escrita e do corpo, quando essas duas dimensões se entrelaçam, numa busca agonizante – embora não sem proporcionar algum prazer – pela verdade da memória.

Leonard não é só uma “mente”, no melhor estilo cartesiano. Nosso personagem não busca meramente compreender e provar, pela escrita e pelo exercício da razão, a existência e o sentido do pensamento humano. Em outras palavras, o corpo de Leonard não é apenas o suporte de uma mente que busca conhecer o mundo. Leonard é também o corpo escrito, tomado em sua plena materialidade, pois seu corpo constitui uma suposta garantia da “sua” verdade existencial. O personagem tatua literalmente os “fatos” no próprio corpo, continuamente modelado e remodelado na busca por sentido.

Essa estratégia seria, a princípio, uma saída tranquila para os sofrimentos de nosso herói burguês: cada indivíduo produziria uma narrativa de vida única e criativa. Entretanto, não é assim que o filme se desenrola: Leonard sofre e se alegra, em moto contínuo. No filme, as vicissitudes da escri-

ta e do corpo estão submetidas obsessivamente ao desejo por sentido – algum sentido, para além do que está registrado –, mas sem qualquer perspectiva de superação. Esse moto contínuo como busca de autotransformação gera um Leonard patologicamente homicida e potencialmente suicida, pois não se contenta com seus registros, nem com a sua conclusão – a vingança. Homicídio, suicídio moral e compulsão se articulam ao longo da trama, que não apresenta desfecho, no sentido estético clássico do termo, espelhando as ações repetidas e obsessivas do personagem.

Em primeiro lugar, vejamos o papel da escrita no filme. As provas que o protagonista reúne não são confiáveis, pois é evidente que ele não só as seleciona, mas também as apaga e reescreve, quase que cinicamente.¹ Coloca-se em questão a confiabilidade da escrita como registro da verdade. Aproximamo-nos, assim, da produção literária que problematiza a si própria (escrita) como memória “confiável”.

Aliás, a narrativa – a escrita – do próprio filme não é clara quanto às motivações da trama: quem tinha de fato uma esposa com diabetes, Leonard ou Sammy? Será que Leonard criou um personagem para representar suas angústias ou incorporou a narrativa de outra pessoa, para dar sentido à sua trajetória homicida (e suicida), após largar a ocupação de funcionário da companhia de seguros? A propósito, será que ele foi realmente funcionário da companhia de seguros?

Ainda na perspectiva de refletir sobre a confiabilidade da escrita na sociabilidade burguesa contemporânea, incluindo a obra de arte, é de se observar também que o filme é de difícil classificação em termos de gênero cinematográfico. É verdade que nos são apresentados alguns personagens característicos do gênero policial, como o policial corrupto, a mulher misteriosa, sensual e fatal e o investigador anti-herói (Leonard). Mas é impossível confiar nas “provas” de que se trata de um filme policial, quando a obra não apresenta – ou “representa” – uma causa para os conflitos da trama.

Em suma, para combater a falta de sentido, o personagem recorre obsessivamente à escrita, mas a escrita não é suficiente para produzir uma superação. Ou seja, não basta a Leonard decodificar suas tatuagens, as inúmeras páginas de sua pasta, as incontáveis legendas das fotos e alcançar o sentido e a resolução. O que ele faz é reescrever de forma incansável,

¹ É impossível, neste texto, analisar a faceta cínica de nosso protagonista (e dos outros personagens do filme), que se expressa, por exemplo, no fato de o protagonista apagar as provas propositalmente. Ou seja, ao contrário das vítimas do discurso ideológico clássico, que “não sabem que fazem, mas mesmo assim o fazem”, o herói cínico “faz e sabe o que faz”. Para uma discussão do cinismo, ver, por exemplo, Eagleton, 1997; Žizek, 1996; e, mais recentemente, Safatle, 2008.

reeditando as pistas de acordo com seus objetivos – quaisquer que sejam eles. Assim, “escrita” e “sentido” não são equivalentes à “verdade” para esse herói contemporâneo.

É fundamental explicitar que nossa análise do filme não tem, como pano de fundo, uma defesa a-histórica da escrita como espaço da “verdade”. Pelo contrário. Nossa análise tem a perspectiva de mostrar como o filme, contraditoriamente, não oferece uma saída para a “prisão da linguagem”, para empregar a expressão de Fredric Jameson.

O protagonista de *Amnésia* está congelado no tempo. Ele não pode prescindir do uso dessa mesma escrita: ele busca registrar continuamente. Sua relação com a linguagem é de quase submissão. Contudo, ao mesmo tempo, a escrita não o faz avançar ou superar, e ele permanece preso nos limites de sua vingança nunca alcançada.

É de se observar que a crítica das condições históricas de produção da linguagem não é, de forma alguma, recente. Nas conhecidíssimas palavras de Marx, o maior estudioso das crises da sociabilidade burguesa e do homem burguês:

Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo os cérebros dos vivos. E justamente quando parecem empenhados em revolucionar a si e as coisas, em criar algo que jamais existiu, precisamente nestes períodos de crise revolucionária, os homens conjuram ansiosamente em seu auxílio os espíritos do passado, tomando-lhes emprestado os nomes, os gritos de guerra e as roupagens, a fim de apresentar-se nessa linguagem emprestada. (Marx, 1974, p. 335)

A escrita está condicionada por um passado – aliás, o mesmo passado que não se pode transformar sem escrita e memória. Por essa razão, nos momentos de revolução, corre-se o risco de recuperarem-se formas “antigas” de linguagem – ou seja, de compreensão sobre o que consiste a sociedade e o humano. Contudo, para Marx, a linguagem não consiste numa “prisão”, mas é a condição de produção e transformação histórica, nos limites e nas possibilidades dessa própria linguagem.

Voltemos ao corpo. Uma das estratégias de Leonard é construir sua materialidade, como garantia de verdade e de sua existência como sujeito. No filme, é o próprio corpo tatuado, por sua indiscutível permanência, que

figura como abrigo supostamente seguro para a construção e o registro de “informações”. Leonard tenta reconstruí-lo como narrativa e garantir seu controle: enquanto existir Leonard, existirá corpo e suas inscrições; enquanto existir corpo escrito, haverá Leonard.

Mas o corpo também não é confiável, posto que a sua materialidade inevitavelmente apresenta limites: como confiar no que o corpo “diz”? Ele não está sujeito às mesmas injunções da linguagem?

Aqui cabe uma breve exploração da questão do corpo pela sociabilidade burguesa atual. Para Eagleton (1998), em um ensaio já clássico, o corpo se tornou hoje um dos focos do que autor chama de “ilusões pós-modernas”:² uma tentativa de superação da forma histórica do sujeito cartesiano e sua cisão mente–corpo. Para esse crítico marxista, essa ilusão em relação ao corpo foi suscitada ou aprofundada por um declínio das energias revolucionárias na segunda metade do século XX. Ou seja, a crença materialista no corpo resulta de uma espécie de ressaca, que o transformou no último bastião de uma emancipação humana abortada. Nas palavras de Eagleton, o corpo

[...] funcionou ao mesmo tempo como aprofundamento vital das políticas radicais e seu total deslocamento. Existe um tipo glamouroso de materialismo em torno do discurso do corpo que compensa certos tipos mais clássicos de materialismo que, no momento, **padecem de sérios problemas. Como fenômeno obstinadamente local, o corpo combina muito bem com a desconfiança pós-moderna em relação às grandes narrativas, assim como a paixão do pragmatismo pelo concreto. Uma vez que posso a qualquer hora saber onde está meu pé esquerdo sem precisar de bússola, o corpo oferece um modo de cognição mais íntimo e interno que a racionalidade iluminista de hoje tão escarhecida.** (1998, p. 73)

O homem burguês chega hoje, portanto, aos limites de uma Razão muito pouco “confiável”, relacionada às formas de opressão ideológica e concreta; além disso, **consiste numa razão que não cumpriu suas promessas iluministas de emancipação humana.** A razão e toda a sociedade tecnológica-industrial estão em questão. Contudo, é de se observar que a tentativa de abandonar a razão de forma alguma implica que ela tenha sido superada; muito pelo contrário, já que é essa mesma razão que con-

² Não enfrentaremos, nos limites deste texto, a pertinência de categorizarmos o sujeito contemporâneo como “pós-moderno”. Como o leitor pode constatar, nossas reflexões baseiam-se na permanência da sociabilidade burguesa – e de sua contraparte, o sujeito moderno – como experiência histórica ainda não superada.

tinua a justificar e prover as condições epistemológicas e técnicas para a sustentação do progresso nos moldes burgueses.³

Um dos deuses eleitos para ocupar o lugar da razão – embora, para todos os fins de reprodução da sociabilidade burguesa, a razão não tenha sido desalojada dele, é importante reiterar – tem sido o corpo biologicizado (genético, fisiológico, neuronal, mercadologicamente sexualizado). A questão crítica aqui é que o corpo, assim como a linguagem, também não constitui abrigo seguro para encontrar uma “verdade material” última do homem, não contaminado pelas “distorções” da linguagem. Retornemos a Eagleton:

[...] se o corpo forma uma prática autotransformativa, então ele não é idêntico a si próprio como acontece com os cadáveres e os tapetes [...]. O corpo humano se distingue pela capacidade de fazer algo daquilo que os faz, e nesse sentido tem por paradigma aquela outra marca da nossa humanidade, a linguagem, dádiva que leva sempre ao imprevisível [...]. De certa forma, a linguagem nos emancipa das limitações obtusas da nossa biologia, permitindo abstrairmo-nos do mundo (que inclui para este fim nossos corpos), e assim transformá-lo ou destruí-lo. Só uma criatura linguística poderia ter história. Uma criatura condenada ao significado nunca deixa de correr perigo. (Eagleton, 1998, p. 75-76)

Em outras palavras, o homem não é um corpo (biológico). No e pelo corpo, inscrevem-se os sentidos históricos; corpo, portanto, é também linguagem. Aliás, nosso herói Leonard não desconhece isso, posto que escreve e reescreve o próprio corpo, sem, no entanto, resolver a questão de forma satisfatória. Será que é porque a inscrição (corpórea) de sentidos, de ideologias e de culturas, nesta sociabilidade, implica, em muitos graus, alienação e sofrimento?

Continuando com Marx através de Eagleton, podemos afirmar que o capital “se apresenta como uma cultura eternamente autofrustrante” (Eagleton, 1998, p. 89) e que o “sujeito autônomo dessa ordem social representa ao mesmo tempo a fonte de liberdade e, tanto na forma de si próprio como na de seus concorrentes, o obstáculo para ela” (ibid.).

É inevitável mencionar também Freud, outro crítico contundente das formas de ser do homem burguês, que busca investigar, como Marx o fizera antes, as crises desse ser social. Em particular, destacamos um de seus

³ Desnecessário lembrar que a crítica à razão (iluminista), que inclui o corpo fetichizado, não é novidade, tendo sido apontada, de forma contundente, pelos teóricos da Escola de Frankfurt. Para uma atualidade das teorias da Escola de Frankfurt sobre o fetichismo do corpo na indústria cultural, ver Vaz, 2008.

últimos textos, “Análise terminável e interminável”, escrito já no fim da sua vida, por volta de 1937.

Esse texto se diferencia dos textos iniciais de sua obra – nos quais Freud revela um encantamento com as possibilidades da psicanálise e suas técnicas de interpretação e de reescrita do sujeito e da cultura, tão largamente exploradas em obras como *A interpretação dos sonhos*, *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* ou, ainda, *Os chistes e sua relação com o inconsciente*.

No texto em questão, Freud dá continuidade ao empreendimento de discutir as possibilidades de transformação e emancipação do sujeito moderno e da própria sociedade por via do enfrentamento da origem de seus limites e de suas neuroses – ou seja, a escrita, no sujeito, dos conflitos oriundos das exigências das pulsões e dos recalques. Dá continuidade também à ideia de que a psicanálise não se propõe a uma superação definitiva dos conflitos divisores do sujeito, uma vez que tais cisões são estruturantes do próprio processo de humanização. Ou seja, para Freud, o objetivo não é “dissipar todas as peculiaridades do caráter humano em benefício de uma normalidade esquemática, nem tampouco exigir que a pessoa que foi ‘completamente analisada’ não sinta paixões nem desenvolva conflitos internos” (1996, p. 267), e sim suscitar as melhores condições para as funções do ego.

No entanto, mesmo considerando esse modesto objetivo da psicanálise, Freud é francamente pessimista no texto, afirmando, por exemplo, que o sujeito, quando se depara com a possibilidade de uma maior autonomização, levanta não só as resistências “à conscientização dos conteúdos do id, mas também à análise como um todo, ao restabelecimento” (ibid., p. 255).

Por que destacamos o texto de Freud aqui? Gostaríamos de mostrar como as dificuldades do homem burguês há muito são conhecidas e foram analisadas em suas múltiplas faces. Essas dificuldades geram, também já há muito, análises pessimistas. O pessimismo a respeito da emancipação humana não é, de forma alguma, uma abordagem recente, sobretudo entre aqueles que não abrem mão dos benefícios da ciência e sua racionalidade característica.

A resistência ao “restabelecimento” do sujeito na sociabilidade burguesa parece ser, de fato, imensa e infundável, pelo menos segundo *Amnésia*. Voltemos, assim, ao filme para encerrar nossa análise. Todos os personagens, inclusive o próprio Leonard, referem-se a uma “condição” do protagonista (“*Leonard’s condition*”; “*your condition*”). Em inglês, essa palavra remete

a três significados primordiais: “estado”, “circunstância” e “posição social”. No filme, esses três significados se entrelaçam: de um lado, o “estado de Leonard”, como um eufemismo para se referir à sua patologia; de outro lado, suas “circunstâncias” e “posição” existenciais e sociais, opressoras e quase sem sentido.

Em suma, sua “condição” é a de uma doença intrínseca a uma forma de ser social – tratada, ao longo de nossa análise, como a do “homem burguês” e sua contraface, “o homem moderno”.

Considerações finais

O presente ensaio se propôs a analisar a relação entre memória, corpo e escrita no filme *Amnésia*, buscando explorar a conformação contraditória do homem burguês e moderno. Nossa análise buscou compreender como a narrativa do filme trabalha as inevitáveis contradições desse tipo humano, seus anseios e suas frustrações. A análise também buscou demonstrar como o filme explicita – propositalmente ou não – as impossibilidades dessa forma de sociabilidade, explorando a dimensão patológico-existencial do protagonista.

Em outras palavras, o texto buscou explorar, por meio do filme, a realidade da crise desse homem burguês. Se o velho sujeito racional e humanista obteve notáveis conquistas e conseguiu transformar a face do mundo, o sujeito desconstruído, que convive com o antigo, não deu mostras de ser realmente subversivo. Ou seja, não é possível transformar as formas de existência hegemônicas simplesmente com base em um sujeito humanista autodeterminado, ou em um sujeito que busca reconstruir a memória ao seu bel-prazer – e, no caso de Leonard, também ao seu desprazer.

O filme expressa esse dilema: há uma escolha do sujeito contra uma forma de sociabilidade que tudo tenta dominar e ante a qual o sujeito não se submete – pelo menos não totalmente –, pois busca construir a memória mediante a escrita no corpo individual. Contudo, por ser individual – solitária –, a busca de nosso herói é patologicamente eterna – quase sem memória, enfim.

Seria impossível neste texto explorar, em termos teóricos, as possibilidades de superação dos limites dessa condição, considerando que a escrita, a linguagem e o corpo estão longe de ser apenas formas de reprodução da opressão e da alienação. A linguagem também é histórica; assim como o corpo, ela também não é idêntica a si mesma.

Ou seja, não gostaríamos de finalizar este texto com ceticismo, e sim de apontar para a insistência no projeto humano e na possibilidade de criar novas formas de sociabilidade. Afinal, parafraseando Manoel de Barros, repetir, repetir e fazer diferente é um dom do estilo. Do estilo humano, diríamos.

Referências bibliográficas

BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In: _____. *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 1998. p. 539-546.

BUENO, André. A educação pela imagem e outras miragens. *Trabalho, Educação e Saúde*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 23-44, mar. 2003.

CARVALHO, Bernardo. *Os bêbados e os sonâmbulos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

EAGLETON, Terry. Sujeitos. In: _____. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 72-92.

_____. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Editora da Unesp–Boitempo, 1997.

FREUD, Sigmund. Análise terminável e interminável. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. V. 23, p. 231-270.

KONDER, Leandro. *Os sofrimentos do homem burguês*. São Paulo: Senac, 2000.

MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Os pensadores).

NOLL, João Gilberto. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VAZ, Alexandre Fernandez. Corpo, espetáculo, fetichismo: questões para a compreensão do movimento da indústria cultural hoje. In: DURÃO, Fábio Akcelrud; ZUIN, Antonio; VAZ, Alexandre Fernandez. *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 199-211.

ZIZEK, Slavoj. Como Marx inventou o sintoma. In: _____ (org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 297-331.

Filmografia

AMNÉSIA [MEMENTO]. Direção Christopher Nolan. Roteiro Christopher Nolan, baseado no conto “Memento Mori” de Jonathan Nolan. [S.l.]: Newmarket Films, 2000. 1 DVD. Colorido, 113 min.