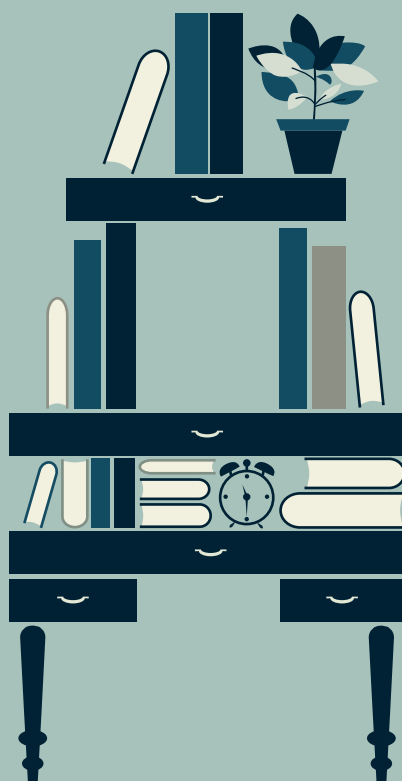
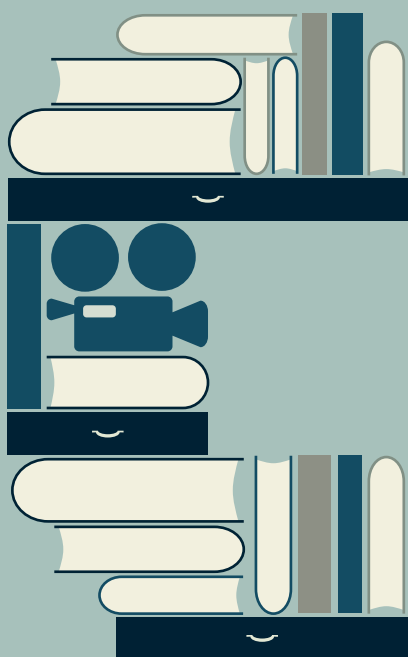


# CINEMA E OUTRAS ARTES I

## DIÁLOGOS E INQUIETUDES ARTÍSTICAS

ANABELA BRANCO DE OLIVEIRA  
ANA CATARINA PEREIRA  
LILIANA ROSA  
MANUELA PENAFRIA  
NELSON ARAÚJO  
(Editores)



**LABCOM.IFP**

Comunicação, Filosofia e Humanidades  
Unidade de Investigação  
Universidade da Beira Interior



# **CINEMA E OUTRAS ARTES I**

## **DIÁLOGOS E INQUIETUDES ARTÍSTICAS**

ANABELA BRANCO DE OLIVEIRA

ANA CATARINA PEREIRA

LILIANA ROSA

MANUELA PENAFRIA

NELSON ARAÚJO

(Editores)



**LABCOM.IFP**

Comunicação, Filosofia e Humanidades

Unidade de Investigação

Universidade da Beira Interior

## Ficha Técnica

### Título

Cinema e Outras Artes I  
Diálogos e Inquietudes Artísticas

### Editores

Anabela Branco de Oliveira, Ana Catarina Pereira,  
Liliana Rosa, Manuela Penafria, Nelson Araújo

### Editora LabCom.IFP

[www.labcom-ifp.ubi.pt](http://www.labcom-ifp.ubi.pt)

### Coleção

Ars

### Direção

Francisco Paiva

### Revisão

Ana Catarina Pereira, Delfina Rodrigues e Liliana Rosa

### Design Gráfico

Liliana Rosa (capa)  
Cristina Lopes (paginação)

### ISBN

978-989-654-581-9 (papel)  
978-989-654-583-3 (pdf)  
978-989-654-582-6 (epub)

DOI 10.25768/fal.books.2019.01

Depósito Legal 459029/19

Tiragem Print-on-demand

Universidade da Beira Interior  
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.  
6201-001 Covilhã. Portugal  
[www.ubi.pt](http://www.ubi.pt)

Covilhã, 2019

© 2019, Anabela Branco de Oliveira, Ana Catarina Pereira, Liliana Rosa,  
Manuela Penafria, Nelson Araújo.

© 2019, Universidade da Beira Interior.

*O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.*



**Comité de leitura**

Abílio Hernandez Cardoso

Anabela Dinis Branco De Oliveira  
Bolsa FCT SFRH/BSAB/143186/2019

Ana Catarina Pereira  
Bolsa FCT SFRH/BSAB/143117/2018

Ana Isabel Soares

António Fatorelli

Carlos Melo Ferreira

Daniel Tércio

Liliana Rosa

Luís Nogueira

Manuel Deniz Da Silva

Manuela Penafria

Maria Do Rosário Lupi Bello

Mirian Tavares

Nelson Araújo

Sérgio Guimarães Sousa

Tito Cardoso E Cunha



*IN MEMORIAM*

**PROFESSOR CARLOS MELO FERREIRA**

## Índice

Apresentação	15
Da palavra à imagem permanece o mistério da música: <i>Tous les matins du monde</i> , filme de Alain Corneau Daniel-Henri Pageaux	19
PARTE 1	
LITERATURA E POESIA	45
Entre dois Planos Nacionais - o reduzido cinema português e o grande espaço da literatura António Manuel Dias Costa Valente	47
<i>Rebecca</i> (Hitchcock) e <i>As Formigas</i> (Lygia Fagundes Telles): espaços de suspense Fátima Leonor Sopran	61
Como os desdobramentos convergem para a construção do suspense em <i>Sueurs Froides (d'entre les morts)</i> (1954) e em <i>Vertigo</i> (1958)? Maria do Socorro Aguiar Pontes Giove	77
Cine y literatura en Iris Murdoch: narrativa y olvido Ramón Luque	89
<i>Os Maias</i> cinematografados: Leitura colateral das (des)continuidades portuguesas Filomena Antunes Sobral	95
Apuntes sobre semiótica de la narrativa audiovisual: poética, retórica y niveles de significación Alfonso M. Rodríguez de Austria Giménez de Aragón	113

Análise da transformação do narrador na adaptação cinematográfica do livro <i>O Amor nos Tempos do Cólera</i> André Laender Pita	131
<i>O Auto da Compadecida</i> invade o cinema: uma análise dos processos de adaptação, direção e montagem da obra de Guel Arraes João Evangelista do Nascimento Neto	147
João Botelho: um certo olhar sobre a Literatura Luis Carlos Pimenta Gonçalves	165
Dar a palavra – <i>Veredas</i> , de João César Monteiro Elisabete Marques	183
<i>Synecdoche, New York</i> : O Filme pela Figura Francisco Ricardo Cipriano Silveira	195
<i>L'amant de la Chine du Nord</i> (1991): novo gênero discursivo entre cinema e literatura Maria do Socorro Aguiar Pontes Giove	217
PARTE 2 ARTE, CIÊNCIA E FILOSOFIA	229
O Cinema de Majid Majidi: <i>Bacheha-Ye aseman</i> / <i>Filhos do Paraíso</i> – Um exercício de confluência entre a Ética e a Estética Antônio Júlio Andrade Rebelo	231
Uma interpretação do filme <i>Inception</i> : entre os sonhos e a antiga <i>arte da memória</i> Carlos Alberto de Matos Trindade	245

<i>The way things go</i> : O banal transfigurado em Fischli & Weiss Guy Amado	267
Edenes modernos: la naturaleza como metáfora fílmica del origen perdido Chantal Poch	285
<i>Stromboli</i> : a jornada do herói e as estruturas do imaginário no neorrealismo italiano de Rossellini Paula Pires da Silva	301
Autoria e Organização	315

# UMA INTERPRETAÇÃO DO FILME *INCEPTION*: ENTRE OS SONHOS E A ANTIGA ARTE DA MEMÓRIA

Carlos Alberto de Matos Trindade

## 1. Introdução: o enredo

Mais ou menos diretamente, o cineasta anglo-americano Christopher Nolan (n. Londres, 1970) tem abordado em alguns dos seus filmes os intrincados domínios da mente humana, e *Inception* (*A Origem*, 2010) constitui um bom exemplo. Com um argumento complexo, obrigando o espectador a visioná-lo mais de uma vez para não escapar nada, escrito por Nolan ao longo de dez anos, é uma fantasia de ficção científica que explora as relações entre sonho e memória. Com a trilogia *Matrix* (1999-2003) dos irmãos Wachowski, à qual foi por vezes comparado, parece compartilhar um pressuposto: o de que com as novas tecnologias, mormente as da ‘realidade virtual’, o ser humano perdeu em grande medida as certezas tradicionais sobre as fronteiras delimitadoras do ‘real’<sup>1</sup> e do ‘imaginário’.

Quando se fala de sonhos, o potencial da mente humana é quase infinito, mas a premissa explorada no filme é inovadora – um conceito pseudocientífico, que constitui um dos seus méritos – pois, como declarou, Nolan quis explorar a ideia do que aconteceria se várias pessoas partilhassem um (o *mesmo*) espaço de sonhos, permitindo-lhe criar um número enorme de possibilida-

1. Contudo, como lembra Jacques Rancière (2010: 122), “Não existe real em si, mas sim configurações daquilo que nos é dado como o nosso real, como objecto das nossas percepções, dos nossos pensamentos e das nossas intervenções. O real é sempre o objecto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço onde se entrelaçam o visível, o dizível e o fazível.”

des em que as pessoas pudessem interagir, inclusive com consequências dramáticas: aceder ao inconsciente de alguém com os usos, manipulações e abusos previsíveis, como o ensejo de extrair uma informação do seu cérebro.<sup>2</sup>



Imagem 1: Christopher Nolan, *Inception* (A Origem, 2010). Fotograma de plano de *dream sharing*.

*Inception* narra as peripécias de um grupo de ladrões profissionais liderado por Dom Cobb (interpretado por Leonardo DiCaprio), ao mesmo tempo uma espécie de técnicos-cientistas especializados numa área de atividade muito particular: são contratados para invadir os sonhos das suas vítimas, com o auxílio de sofisticadas máquinas que possuem (PASIV – Portable Automated Somnacin Intravenous), para extrair informações pretendidas pelos seus ricos clientes, como segredos industriais ou financeiros dos rivais daqueles; não se trata porém, neste caso, de implantar qualquer objeto no cérebro, como um chip, que provoque alterações fisiológicas ou comportamentais. Refira-se, a propósito, que, em 2013, a revista *Science* publicou um estudo sobre uma pesquisa de cientistas japoneses, que foram capazes de identificar, já com alguma precisão, o conteúdo visual dos sonhos de voluntários, através de exames de ressonância magnética da atividade cerebral<sup>3</sup>.

2. A respeito da premissa de que partiu o cineasta, ver as seguintes entrevistas com Christopher Nolan: Dave Itzkoff (2010, junho 30); Steve Weintraub (2010, março 25). E ainda um artigo, dum neurocientista da Universidade de Stanford (EUA): Zalocusky, K. (2010, julho 21).

3. Ver Horikawa, T.; Kamitani, Y., Miyawaki, Y. & Tamaki, M. (2013, May 3).

Não será num futuro próximo, mas adivinha-se o desenvolvimento de tecnologias ainda mais avançadas, que permitirão “traduzir” com mais fidelidade o conteúdo de um sonho.

Cobb é um foragido da justiça, acusado de matar a própria esposa, e um dia recebe uma proposta do misterioso empresário Saito (Ken Watanabe): *inserir* uma ideia na mente do magnata Robert Fischer (Cillian Murphy), ao invés de roubar uma. Aceita o trabalho em troca de um visto para regressar aos EUA, e poder rever os seus filhos. Para esse fim, reúne uma equipa: além de Arthur (Joseph Gordon-Levitt), seu colaborador habitual, recruta o falsificador Eames, o químico Yusuf, que prepara um sedativo poderoso que permite o sonho pesado em vários níveis de profundidade, e ainda a jovem arquiteta Ariadne (Ellen Page), responsável por conceber os cenários dos sonhos nos vários níveis que ambientarão a trama, recomendada pelo seu sogro Miles (Michael Caine), um professor de arquitetura que foi mentor de Cobb na arte de criar sonhos e a quem foi pedir ajuda.

O filme confronta-nos com várias ‘realidades’ distintas (e outros tantos tempos diversos), das quais pelo menos quatro são sonhos compartilhados (ou serão cinco? Essa possibilidade é deixada em aberto), em que evoluem os sucessivos acidentes narrativos em outros tantos ‘níveis’. A canção *Non, je ne regrette rien*, de Edith Piaf, serve para sincronizar a saída dos sonhos e ‘empurrar’ os personagens de volta para o mundo real: uma forma, explicitada, de como acordar dum sonho. Uma singularidade é o facto de a canção ser tocada em ritmo lento; serve para assinalar ao espectador que cada sonho, dentro de outro sonho, equivale a uma passagem de tempo mais lenta: no filme – a certa altura Arthur diz a Ariadne que 5 minutos no mundo real equivalem a uma hora num sonho.

Como Cobb sabe, por experiência própria, o mergulho nas profundezas dos sonhos tem os seus riscos: está em luta constante contra um subconsciente hostil, habitado por demónios pessoais e remorsos do passado – o seu grande inimigo é a presença constante de Mal (Marion Cotillard), a esposa falecida,

que se infiltra para sabotar as suas missões. Por isso, para distinguir a vida real do subconsciente, e assegurar-se de que não está no sonho de outra pessoa, anda sempre acompanhado de um objeto pessoal, um pequeno pião (um ‘totem’, como lhe chama), muito importante na trama do filme.

Na verdade, a cena mais debatida é a final, na qual Cobb reencontra os dois filhos. Como costumava fazer, coloca o pião em cima duma mesa e põe-no a girar [vd. imagem 2] para se certificar de que voltou à realidade, mas não fica a olhar para ver se ele para de rodopiar (caso aconteça, é porque está mesmo no mundo real). O pião gira, e, em certo momento, dá a impressão de começar a cambalear, prestes a tombar, mas Nolan corta subitamente para os créditos finais, deixando o espectador na incerteza do que aconteceu: se caiu ou não. Seja como for, deve considerar-se que o sogro, sempre ausente dos sonhos explícitos, está presente nesse reencontro; o que parece atestar que Cobb já não está a sonhar. Além disso, e talvez seja mais relevante, Cobb não se preocupa mais, parece aceitar como real a situação, e vemos, pela primeira vez, os rostos dos filhos: durante o filme, em várias ocasiões, eles aparecem sempre de costas.



Imagem 2: Christopher Nolan, *Inception* (A Origem, 2010). Fotograma da cena final.

## 2. No mundo dos sonhos

Após um resumo parcial do enredo, estamos em condições de prosseguir a nossa análise, mencionando algumas teorias científicas sobre as relações entre o sonho e a memória mais diretamente relacionadas com o argumento do filme, e detalhes específicos plausíveis (pelo menos parcialmente), antes de focarmos um aspeto que não vimos abordado. Em primeiro lugar, salientamos que o sonho, como parte integrante do sono, é essencialmente uma forma de ação (e de percepção) do cérebro, que pode reativar recordações antigas. Há ainda muito por esclarecer, mas as investigações científicas nesta área, como as do neurocientista americano Jonathan Winson, têm permitido concluir que a memória se consolida durante o sono: de acordo com este último, em particular durante o estágio em que ocorrem movimentos oculares rápidos: “...the rapid eye movement (REM) stage when we dream most frequently and intensely” (Schacter, 1996: 88).

São vários os estádios do sono – reconhecido biologicamente só na década de 1950, aquando da identificação do estágio REM –, classificados geralmente em dois tipos: sono *ortodoxo* e sono *paradoxal*. O primeiro é composto por quatro estádios sucessivos, que correspondem a estados de sono cada vez mais profundos; neste aspeto, existe uma analogia com os níveis do filme<sup>4</sup>. E como esclarece Jean-Didier Vincent (2010: 87), “regra geral, durante a noite sucedem-se cinco ciclos de sono, com um sono ortodoxo cada vez mais ligeiro e cada vez mais curto e um sono paradoxal cada vez mais longo à medida que a noite avança.”

A identificação do sono paradoxal, em 1961, deve-se ao neurobiologista francês Michel Jouvet (n. 1925, Lons-le-Saunier), clínico hospitalar na Universidade Lyon-I, e teve grandes repercussões nas investigações fisiológicas sobre o sono, mediante o estudo das suas funções e mecanismos

4. Para uma descrição destes estádios, ver Suzzarini (1986: 50-51), Vincent (2010: 85-87), e Zalocusky (2010, julho 21).

neurônicos respetivos. Para Jouvét, o papel fundamental do sonho consiste na consolidação do eu (através duma “reprogramação” neurológica) face às pressões externas, que tendem sempre a querer remodelá-lo.<sup>5</sup>

Amiúde, os sonhos originam-se a partir das nossas recordações de situações que foram realmente vividas – contendo elementos da experiência do dia anterior, a que Freud chamava ‘restos do dia’–, embora modificando-as ou deformando-as, quanto mais não seja porque o cérebro, nos sonhos, toma grandes liberdades em relação ao tempo, misturando o passado mais recente com o mais antigo; por isso, um sonho pode dar uma impressão de grande proximidade com a realidade – o que ajudaria a explicar, pelo menos em parte, o fenómeno conhecido como *déjà-vu* (uma *paramnésia*<sup>6</sup>) –, ou parecer fantasmagórico.

Durante o filme, acontece os personagens sonharem que estão a sonhar, o que nos remete para as pesquisas de Stephen LaBerge, um investigador da Universidade de Stanford (EUA), que também revolucionou a investigação nesta área. É o autor da teoria do *sonho lúcido*, segundo a qual é possível as pessoas terem consciência de estar a sonhar enquanto dormem, e estarem, até, de tal modo “acordadas” no mundo do sonho, implicando um despertar da consciência, que este pode parecer tão vívido e “real” como a realidade no estado de vigília. Na verdade, de acordo com esta teoria dos sonhos lúcidos – cujas primeiras evidências empíricas surgiram em finais dos anos 70 do séc. XX – é possível raciocinar e agir deliberadamente, o que equivale a dizer que somos capazes de controlar, até certo ponto, o conteúdo

5. Sobre as investigações fisiológicas, de Jouvét e outros, ver Vincent (2010: 87-100 e 105-107). Segundo Jouvét, as suas hipóteses dizendo respeito à função do sonho invalidam as de Freud, durante muito tempo desprezadas pelos cientistas, mas Vincent (op. cit.: 100) considera-as não demasiado distantes das intuições de Freud.

6. O fenómeno, que até já foi explorado no cinema em filmes como “*Déjà vu*” (2006) ou “*Matrix*” (1999), caracteriza-se por uma sensação intensa, normalmente repentina, de familiaridade e impressão de se ter já vivido o mesmo momento numa ocasião anterior, e é o oposto do *jamais vu*, um fenómeno que pode ocorrer quando alguém está perante uma situação que devia ser-lhe familiar, mas reage como se fosse desconhecida: a pessoa afetada por este fenómeno pode, por exemplo, sentir subitamente que a sua casa lhe é estranha; pensa-se que o *jamais vu* é causado por uma falha no reconhecimento, quicá em virtude de não ocorrer o *input* emocional, que acompanha normalmente as experiências familiares.

dos nossos sonhos. Segundo LaBerge, que em 1987 fundou o *The Lucidity Institute* (uma organização destinada a promover pesquisas no campo do “sonho lúcido”), a primeira descrição de um sonho com estas características, na história do Ocidente, está conservada numa carta escrita no ano 415 por Santo Agostinho.<sup>7</sup>

### 3. A arte da memória

O que nos surpreende mais em tudo o que fomos lendo ao longo do tempo sobre *Inception*, é que parece ter passado totalmente ao lado nos textos críticos um aspeto que nos parece relevante na narrativa, embora não saibamos se consciente por parte de Nolan, pois não conhecemos qualquer declaração sua a esse respeito: a saber, existem na construção do enredo alguns pontos de contacto com a antiga *Arte da memória* (*ars memoriae*), cuja invenção empírica é atribuída ao poeta lírico grego Simónides de Ceos (c. 556 ou 557 – c. 467 ou 468 a. C.), contemporâneo de Pitágoras, na era pré-socrática, cerca de 477 a. C.<sup>8</sup>

A história, curiosa, de como a terá inventado conta-a em forma de lenda o orador e filósofo romano Cícero (Arpino, 106 – Tormia, 42 a. C.) na obra *De oratore* [II, 86, 351-354]<sup>9</sup>. Essa história revela a importância de uma

7. Para uma abordagem geral ao tema, ver LaBerge (1990: 109-126).

8. Não se sabe ao certo a data da invenção. Mas, devemos ter em conta a mais antiga referência escrita que se conhece sobre o assunto: uma tabuleta de mármore encontrada em Paros no séc. XVII conhecida por *Crónica Paria* (*Cronaca di Paro*) ou *Mármore de Paros*, contendo datas de diversas invenções, tais como a invenção da flauta, a introdução do trigo, etc., que tomamos como aproximação. Aí se regista, segundo Frances A. Yates (2005), a respeito de Simónides: “Desde el tiempo en que Simónides de Ceos, hijo de Leoprepes, inventor del sistema de ayuda-memorias, ganó el premio coral en Atenas, y se levantaron estatuas a Harmodio y a Aristogitón, en el año 213 [es decir, 477 a. C.]” (p. 48)

Devemos ainda referir que, embora hoje esteja assente a atribuição da invenção a Simónides, antes do séc. XVII – portanto em período anterior à descoberta da referida tabuleta – alguns tratados da memória atribuíam a mesma a Demócrito, como é o caso, por exemplo, dos do franciscano Lodovico da Pirano (c. 1422) ou de Luca Braga (1477), razão pela qual Yates os apelida de ‘tipo Demócrito’ (Cf. Yates, *op. cit.*:130).

9. Sobre o relato de Cícero, ver Yates (*op. cit.*, *passim*). Esta é a versão mais citada, mas conhecem-se várias (no essencial semelhantes quanto à sua estrutura, com diferenças de pormenor) noutros textos clássicos. A diferença principal residirá na atribuição do local onde se terá desenrolado o episódio narrado, como já referia o retórico romano Quintiliano no *Institutio oratoria* [XI, ii,14-16], chamando a atenção para o facto das fontes gregas não estarem de acordo a esse respeito: cf. Yates (*op. cit.*: 47 e 450, nota 1 do cap. II). Para além destes autores clássicos referidos, encontramos menção em Plínio ou Aelio, entre outros. Posteriormente, sob a forma de fábula, em La Fontaine (*Fables*, I, 14, citado por Weinrich, H. (1999: 26).

disposição ordenada para uma boa memória, e confirma a primeira e principal distinção dos princípios da *ars memoriae* clássica: entre os *lugares* (em grego *topoi*) onde podemos dispor organizadamente os objetos da memória, e as *imagens* (ou *símbolos*) necessárias à recordação mnemónica. A partir de Simónides, a arte sofreu várias transformações, foi acrescentada de um extenso conjunto de regras e instruções, mas conservou sempre, na sua essência, a importância da inter-relação de lugares e imagens.

Ainda na Grécia antiga, mencione-se a contribuição do filósofo Metrodoro de Escepsis (Escepsis, c. 150-71 a. C.), contemporâneo de Cícero, que terá inventado um sistema mnemónico baseado nos 12 signos do Zodíaco, tendo como lugar da memória a abóbada celeste, dando um enfoque astrológico e cosmológico à arte da memória.<sup>10</sup>

Na Antiguidade greco-romana, a memória teve uma reputação sólida e a *arte da memória* (*ars memoriae*) aplicou-se em grande parte à *retórica*. A retórica clássica reservou um lugar especial para a memória, que constituía uma das suas cinco partes – juntamente com a invenção [*inventio*], disposição [*dispositio*], elocução [*elocutio*] e expressão [*pronuntiatio*] –, porque a aptidão do dizer persuasivo do orador dependia bastante da sua capacidade de armazenamento de discurso, levando essa necessidade à criação de *mnemotécnicas* que lhe permitiam aperfeiçoar a memória natural. Estas técnicas, originadoras duma *memória artificial*, deixaram marcas significativas na cultura ocidental e chegaram até aos nossos dias, sobretudo através de textos latinos dos retóricos romanos, visto os tratados gregos anteriores se terem perdido. Restou apenas um fragmento de texto, conhecido por *Dialexeis* (ou *Dissoi Logoi*, de c. 400 a. C.), que contém uma curta secção dedicada à memória, onde já aparece estabelecida outra importante distinção da mnemotecnia clássica: aquela que distingue entre *memória de coisas* e

10. Sobre Metrodoro, consultar Liano, I. G. (2005: 29-51, 63-70 e 94-97) e Yates (*op. cit.*: 59-62).

*memória de palavras*. Estes dois tipos de memória artificial, que empregam ambos imagens, tal como é aí descrito, já estariam em uso por essa altura.<sup>11</sup>

São três as fontes latinas da *ars memoriae* clássica sobreviventes, e encontram-se todas em tratados de retórica, na secção em que se discute a memória como parte daquela: o *De oratore* (55 a. C.), de Cícero; o *Institutio oratoria* (circa do fim do século I d. C.), de Quintiliano; e o *Rhetorica ad Herennium* (circa 86-82 a. C.), de um anónimo mestre de retórica em Roma: embora durante a Idade Média, período em que gozou de grande prestígio, tenha sido atribuída a sua autoria a Cícero. De entre eles, maior relevância adquiriu o *último*, geralmente citado na forma abreviada *Ad Herennium*, por ser o único sobre o tema que se conservou na íntegra, visto também as notas de Cícero (em *De oratore*) e de Quintiliano (em *Institutio oratoria*) não constituírem tratados completos, além de tal como se apresentam exigirem do leitor um contacto antecipado com a memória artificial, e sua terminologia. Na prática, o *Ad Herennium* serviu portanto de modelo como a principal fonte, que desenvolveu a mnemotecnica grega para as épocas posteriores, sendo apropriado no seu plano e no seu conteúdo, e os preceitos aí expostos estão na origem da futura tradição ocidental da memória.

Os princípios gerais da *arte da memória* são simples. O primeiro passo consiste em construir na memória uma série de lugares (*loci*), que podem ser reais ou imaginados. O tipo mais comum de lugar (*locus*) mnemónico, mas não o único, vem da arquitetura: tal como uma casa, ou outro edifício (tão espaçoso e variado quanto possível), com os seus diversos espaços e aposentos, sem omitir a sua decoração interior. Após essa construção, tudo aquilo que se quer preservar na memória é associado a imagens diversas, depositadas nesses lugares, bastando depois, quando se quiser recordar o que se armazenou, percorrer mentalmente os lugares, um após o outro, ordenadamente. Tais imagens deviam ter um carácter ativo no processo de rememoração

11. Cf. Yates (*op. cit.*: 49) e Le Goff, J. (1984: 22-23). O texto pode encontrar-se em Diels, H & Kranz, W. (1951-52: 405-416); também existe uma tradução inglesa, de Sprague, R. K. (1968).

(*imagines agentes*), servindo como pontos de referência, aconselhava-se no *Ad Herennium*, sendo necessário que suscitassem efeitos *emocionais*.

Visando esse resultado, aí se sugeria o uso de imagens, imaginadas, invulgarmente formosas ou, pelo contrário, muito feias ou disformes; também podiam conter efeitos cômicos ou ser eróticas. Acima de tudo, o seu conteúdo devia ser surpreendente ou fora do comum, pois tais imagens seriam mais fáceis de reter, ou difíceis de esquecer, assegurando maior presteza na sua rememoração, diminuindo o risco de interferência entre elas ao aumentar o grau de discriminação. A aplicação de *imagines agentes* foi uma constante na história conhecida da arte da memória.<sup>12</sup>

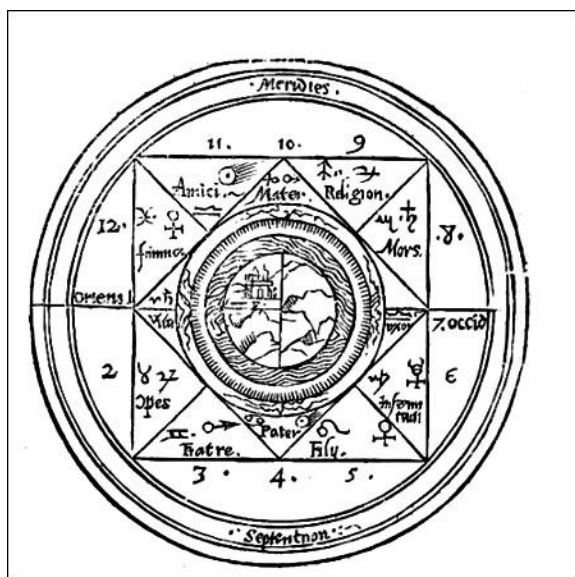
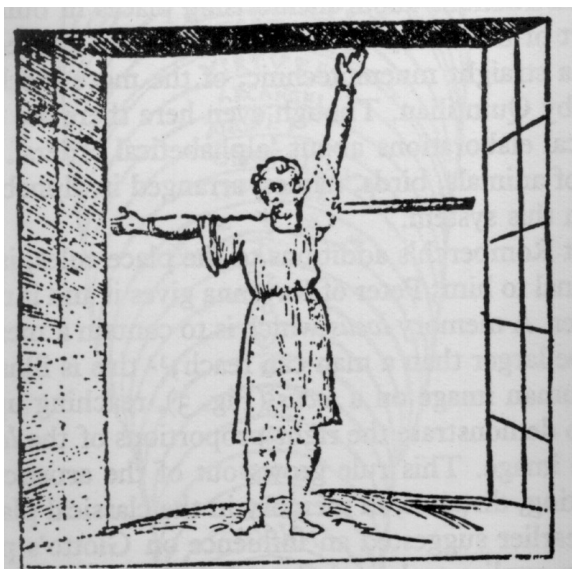
É ainda, obviamente, às *imagines agentes* que se referem Bernard e Roubaud (1997) ao falarem da aplicação do ‘princípio de singularidade’ como uma das originalidades da arte da memória, o qual encontram numa obra do séc. XV, o *Liber Memoriae artificialis* (c. 1429) do frade Bartolomeo de Mantova, de que existe uma cópia na Bibliothéque Nationale de Paris:

Supposons que nous voulions nous souvenir d'une araignée. Nous allons la placer en un lieu, un mur par exemple. Est-ce suffisant? Non, cette association est banale, elle risque de ne pas persister. Le maître en mnémonique dira de: mettre devant le mur une femme debout, nue de préférence, et de placer l'araignée sur son sein. Le caractère incongru de cette association de l'objet à mémoriser avec l'image-support fera que l'on ne risquera pas de l'oublier. (p. 25)

Saliente-se que as experiências levadas a cabo pela Psicologia moderna, no séc. XX, vieram demonstrar que, efetivamente, este tipo de imagens pouco habituais favorece a memorização, em particular quando os elementos que as constituem constroem uma interação.<sup>13</sup>

12. Sobre as *imagines agentes*, consultar Joly, M. (2003: 202), Yates (*op. cit.*: 87 e 98) e Weinrich (*op. cit.*, pp. 190-191 e 276).

13. Ver a esse respeito Denis, M. (1984: 169-72).



Imagens 3 e 4: J. Romberch, *Congestorium artificiose memorie* (1533); figura humana em locus da memória. Giordano Bruno, *De umbris idearum* (1582), segunda arte breve.

Durante a Idade Média, com os tratados escolásticos dos dominicanos São Alberto Magno (1205-1280) e São Tomás de Aquino (1225-1274), as regras da *ars memoriae* foram cristianizadas, reinterpretadas e estudadas como parte da virtude da prudência, assistindo-se a um deslocar da memória artificial da retórica à ética<sup>14</sup>. Depois, no Renascimento, sob a influência do Humanismo, a arte de que falamos entrou num novo ciclo, um último fôlego, onde atingiu, porventura, o seu apogeu, antes dum inevitável declínio, causado pelo nascimento da imprensa. A partir do séc. XVII, entrou numa decadência irreversível.

A transformação ocorrida inicia-se em Itália, donde parte à conquista do resto da Europa, e deve-se à influência da principal corrente filosófica do Renascimento, cujas ideias adotará: o movimento neoplatónico cristão, iniciado por Pico della Mirandola (1463-1494) e Marsilio Ficino (1433-1499). A partir daí, estará sujeita às influências ocultistas, dentro da tradição hermético-cabalística, e os seus maiores representantes são Giulio Camillo (Friuli, c.1480-1544, Milão), autor do famoso *Teatro da Memória*, um projeto jamais concluído, e Giordano Bruno (Nola, 1548-1600, Roma), autor de um sistema mágico da memória com o qual terá pretendido uma *reforma da mente*.<sup>15</sup>

Se Nolan nunca referiu a arte da memória a propósito de *Inception* – admitiu, isso sim, ter procurado inspiração nos contos *O Jardim dos caminhos que se dividem* e *As ruínas circulares* de Jorge Luís Borges, e no filme *O ano passado*

14. Refira-se ainda, nesse período, Ramón Llull (ou Raimundo Lulio, 1232-1316): o filósofo medieval de origem catalã foi um pensador original, desde logo porque o seu sistema da memória, ao contrário dos outros, assentava numa lógica que rejeitava liminarmente o uso de toda e qualquer imagem, exceção feita a diagramas explicativos. Era uma arte combinatória, sintética, na qual se recorria a um sistema lógico de correspondências usando círculos (*rotae*) derivados de uma estrutura cosmológica, que tinha como programa operar uma unificação entre a lógica e a metafísica, e foi incompreendida e mal-aceite na altura em que surgiu. Só Giordano Bruno soube fazer uso da lógica universal da *Ars Magna* de Llull, que aqui não podemos desenvolver, tendo-lhe dedicado várias obras (sete tratados e opúsculos).

15. Sem menosprezar o filósofo inglês Robert Fludd (1574-1637), autor do monumental tratado *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historiae*, cujo primeiro volume foi publicado em 1617 na Alemanha (Oppenheim; o segundo foi publicado na mesma cidade em 1619), e foi dedicado ao rei Jaime I de Inglaterra.

em *Marienbad* (1961) de Alain Resnais, no qual perpassa a sensação de estarmos mergulhados num sonho –, ainda assim, numa entrevista, realçou que é um filme sobre arquitetos, onde tem grande importância o processo *mental*:

But yes, the film is about architects, builders, people who would have the mental capacity to construct large-scale worlds – the world of the dream. Everything is about how they would create, whether it's blocks or sand castles or a dream. These are all acts of–creation. There's a relationship between the sand castle the kids are building on the beach in the beginning of the film and the buildings literally being eaten away by the subconscious and falling into the sea. The important thing in *Inception* is the mental process. What the dream-share technology enables them to do is remove physicality from that process. It's about pure creation. That's why it's a film about architects rather than soldiers. (Nolan, *apud* Capps, 2010)

Isso torna-se claro quando Cobb recruta Ariadne, e a vai testando e instruindo; não uma arquiteta vulgar, mas alguém competente na criação de complexas arquiteturas *mentais* (como ele foi também em tempos passados), a quem começa por pôr à prova, dando-lhe dois minutos para desenhar, no papel, labirintos que não seja capaz de resolver em menos dum minuto; teste superado à terceira tentativa. Obviamente, não é por casualidade que esta personagem fundamental tem o mesmo nome daquela da mitologia grega, a filha do rei de Creta, que ajudou Teseu a encontrar o caminho no labirinto criado por Dédalo, e a enfrentar e matar o Minotauro. No filme, Ariadne é a guia indispensável de Cobb – que além de desenhar os níveis tem de ensiná-los aos sonhadores – e Mal é o equivalente do Minotauro.

Seguem-se algumas das melhores cenas do filme, nas quais vemos Ariadne a imaginar, enquanto caminha com Cobb pelas ruas de Paris, e experimenta começar a manipular mentalmente os elementos físicos (como na sequência em que 'dobra' um quarteirão inteiro sobre si próprio), criando e vivenciando

o mundo em simultâneo (algo que era um objectivo da *ars memoriae*, na sua vertente hermética); quando se apercebe que Ariadne manipula os espelhos [imagem 5] num lugar que lhe é familiar junto a uma ponte. Cobb diz-lhe para nunca recriar espaços a partir das suas recordações, mas para imaginar sempre lugares novos: embora aquela lhe replique que se tem de desenhar a partir do que conhecemos, ele insiste com ela para usar apenas detalhes, nunca áreas inteiras. As razões da recomendação tornam-se cada vez mais evidentes no desenrolar da história.



Imagem 5: Christopher Nolan, *Inception* (*A Origem*, 2010). Ariadne manipula um espelho.

Outrora, Cobb e a esposa construíram uma extraordinária cidade mental, no início inteiramente imaginada, mas a que foram acrescentando, reconstruindo-os de memória, *loci* do seu passado (com os *afetos* inerentes) como o seu primeiro apartamento, um prédio moderno, no qual viveram em seguida, a casa para onde se mudaram quando Mal engravidou ou aquela onde esta cresceu. Vemo-los a passear nela (a imaginada), em belos planos [imagem 6], como são também aqueles em que Cobb conduz Ariadne a essa cidade denominada Limbo, que dá sinais de começar a esboroar-se [imagem 7], e lha vai mostrando, enquanto vão em busca de Mal. A mesma onde o casal viveu feliz durante anos, até Mal se perder completamente, presa nas armadilhas da mente, incapaz de distinguir entre realidade e

sonho – mesmo acordada, continuava a acreditar que o mundo em que vivia (o verdadeiro) não era real –, e Cobb experimentar nela, pela primeira vez, a inserção duma ideia, simples mas conducente a um resultado trágico: que “o mundo dela não era real” e “a morte era a única saída”.



Imagens 6 e 7: Christopher Nolan, *Inception* (A Origem, 2010). Fotogramas de dois planos, contrastantes, da cidade Limbo.

De certo modo, também não parecem restar grandes possibilidades de fuga para Cobb, cada vez mais exposto às suas lembranças, por mais que as tente alterar (ou apagar), progressivamente incapaz de controlar as emoções: em vez de serem refreadas, concentradas na resposta às percepções e

pensamentos, começam, na verdade, a dominar e organizar o sonho consciente, de modo inegavelmente saliente. Por isso, não consegue impedir Mal de aparecer.

Não era por acaso que alguns tratados da *ars memoriae* dos séculos XV e XVI incluíam, preventivamente, capítulos inteiros dedicados à descrição de métodos, diversos, aconselhados para o esquecimento de imagens que se queriam reprimir ou apagar. Assim acontecia porque os próprios mestres da arte tinham perfeita consciência dos perigos latentes para quem a exercia continuamente, pois quando alguém se aventura durante muito tempo nos territórios da memória, criando imagens e evocando frequentemente emoções para as usar, nem sempre é capaz de controlar todo o processo que desencadeia; ou seja, as imagens, a certa altura, podem ganhar vida própria, como já tinha intuído Aristóteles em *De memoria et reminiscencia*, ao prevenir numa passagem que aquele que tenta recordar e buscar alguma coisa, põe em movimento algo *corporal* em que reside a *afeção*.<sup>16</sup>

No filme, ninguém além de Ariadne percebe a obsessão de Cobb com Mal, e vê os perigos que ela representa para a equipa. Como descobre uma noite, quando experimenta compartilhar um sonho de Cobb, atraída pela curiosidade, este não se limita a sonhar e faz frequentes visitas noturnas aos seus *loci* da memória, deliberadamente, para reviver momentos da sua vida passada que lamenta e quer alterar – ele que lhe tinha dito para nunca usar memórias. *Loci* aos quais acede Ariadne, descendo de elevador, indo dar a uma sala onde encontra Cobb e Mal a conversarem. Após estes se darem conta da sua intromissão, Cobb precipita-se para ela levando-a dali,

16. Cf. Aristóteles (1930). *On Memory and Reminiscence* (J. I. Beare, Trad.). Publicado originalmente em Ross, W. D. (Ed.) (1930). *The works of Aristotle*. Vol. 3. Oxford: Clarendon Press. Disponível em: <http://www.pnl-nlp.org/courses/ebooks/page.php?pid=167&bid=167&pageid=3207>. A teoria aristotélica da memória está essencialmente exposta em *De memoria et reminiscencia*, que tem sido considerado um apêndice ao tratado *De Anima (Da Alma)*, que faz parte de um conjunto de nove pequenos tratados conhecidos na tradição por *Parva Naturalia*.

e Ariadne passa a acompanhá-lo subindo e descendo de elevador: uma solução interessante para visualizar o percurso mental nos *loci*.



Imagens 8 e 9: Christopher Nolan, *Inception* (*A Origem*, 2010). Cobb e Ariadne acedem, através do elevador, a um dos *loci* da memória.

Primeiro, ascendem a um nível superior que apresenta uma praia onde estão Mal e os dois filhos do casal [imagens 8 e 9]; depois, descem ao nível da casa de Cobb, onde se vêem os filhos no jardim a brincar: é nesse percurso que Ariadne compreende que Cobb está a tentar manter viva Mal na memória, artificialmente. Por fim, Ariadne foge a correr da casa, desce passando por outro nível, onde não pára – em que se vê um comboio atravessar; uma

alusão ao episódio fulcral da inserção da ideia em Mal –, e vai dar a um quarto de hotel, o mesmo onde o casal costumava passar o aniversário de casamento, sendo aí confrontada por Mal [imagem 10], antes da chegada providencial de Cobb.

Note-se que nesse quarto já se começam a ver indícios suficientes de violência, que têm alguma analogia com os métodos para esquecer aconselhados pelo belga Lambert Schenkel (1547 – c. 1603) no tratado *De memoria liber* (1595), que se caracterizam por um *crescendo* de violência destrutiva: como fingir que se abriam de par em par todas as portas e janelas e, tendo-se levantado uma fortíssima ventania, todas as imagens (como se fossem de papel) desaparecem a voar; ou, imaginar um homem em fúria, acompanhado por um grupo armado, que irrompe pelos campos, as casas, os quartos, e mata algumas imagens, fere muitas outras, outras por medo fogem pelas portas ou atiram-se das janelas.<sup>17</sup>

No final da experiência, assustadora, Ariadne questiona Cobb: “Achas que consegues construir uma prisão de memórias para a conter?”



17. Ver Bolzoni (2007: 195-196).



Imagens 10 e 11 : Christopher Nolan, *Inception* (*A Origem*, 2010). Ariadne enfrenta Mal nos loci do quarto de hotel; e Mal em 'prisão de memórias'.

Mal é, na verdade, uma poderosa *imagem* despoletadora de efeitos emocionais, um pouco ao modo de Pedro de Ravena, destacado jurista de Pádua, autor de *Phoenix, sive artificiosa memoria* (1ª ed., Veneza 1491), o mais famoso e universalmente conhecido dos tratados mnemónicos, que aconselhava a escolha, para imagens da memória, de pessoas que conhecemos bem, confessando que, quando era jovem, recorria à imagem da sua amada. Além disso, refira-se, os remorsos são um poder afetivo determinante, capaz de impedir o esquecimento, e Cobb não é detentor de uma hipotética *ars oblivionalis* (ou *ars oblivionis*)<sup>18</sup>, já de certo modo anunciada por Ovídio nos *Remedia amoris*, que ensinavam a eliminar todos os retratos da mulher amada, e aconselhavam o afastamento dos lugares ligados às recordações daquela, sobretudo aqueles onde se havia feito amor com ela ou os que ela gostava de frequentar, onde se corria o perigo de a encontrar<sup>19</sup>. Só perto do fim o Limbo começa a ruir e Cobb admite que Mal é uma projeção sua, depois de

18. Ver Weinrich (*op. cit.*: 29-30) e Ricoeur (2003: 536, 553 e 654).

19. Cf. Bolzoni (2007: 201), e Weinrich (*op. cit.*:36-38).

Ariadne a ferir de morte, num improvisado método (violento) de ‘ajuda-  
-esquecimento’: “Olha para ti. És apenas uma sombra.”

Como escreveu Jorge Luís Borges num dos seus textos:

Só o que morreu é nosso, só é nosso o que perdemos.... Nossas são as  
mulheres que nos deixaram, já não submetidas à véspera, que é aflição,  
nem aos alvares e terrores da esperança. Não há outros paraísos senão  
os paraísos perdidos. (Borges, 1998: 197)

### Referências bibliográficas

- Aristóteles (1930). *On Memory and Reminiscence*. J. I. Beare (Trans.).  
Publicado originalmente em W. D. Ross (Ed.) (1930), *The works of  
Aristotle*. Vol. 3. Oxford: Clarendon Press. Disponível em: [http://www.  
pnl-nlp.org/courses/ebooks/page.php?pid=167&bid=167&pageid=3207](http://www.pnl-nlp.org/courses/ebooks/page.php?pid=167&bid=167&pageid=3207)
- Bernard, M. & Roubaud, J. (1997). *Quel avenir pour la mémoire?*. Paris:  
Gallimard.
- Bolzoni, L. (2007). *La estancia de la memoria. Modelos literarios e iconográficos  
en la época de la imprenta*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Borges, J. L. (1998). *Obras Completas III 1975-1985*. Lisboa: Editorial Teorema.
- Denis, M. (1984). *Las imágenes mentales*. Madrid: Siglo Veintiuno de España  
Editores, S. A.
- Diels, H. & Kranz, W. (Eds.) (1951-52). *Die Fragmente der Vorsokratiker*. (2ª  
ed). vol. 2. Berlim: Weidmann.
- Horikawa, T.; Kamitani, Y; Miyawaki, Y. & Tamaki, M. (2013, May 3). Neural  
Decoding of Visual Imagery During Sleep. *Science*, 340 (6132). Pp.  
639-642.
- Joly, M. (2003). *A Imagem e a sua Interpretação*. Lisboa: Edições 70.
- LaBerge, S. (1990). Lucid dreaming: Psychophysiological studies of  
consciousness during REM sleep. In R.R. Bootsen; J. F. Kihlstrom  
& D. L. Schacter (Eds.), *Sleep and Cognition*. Washington, D. C.: APA  
Press. Pp. 109-126.

- Le Goff, J. (1984). Memória. In R. Romano (Dir.), *Enciclopédia Einaudi*. vol. 1. *Memória – História* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Pp. 11-50.
- Liano, I. G. (2005). *El círculo de la Sabiduría. Diagramas del conocimiento en el mitraísmo, el gnosticismo, el cristianismo y el maniqueísmo*. (2ª ed), vol. I. Madrid: Ediciones Siruela.
- Rancière, J. (2010). *O Espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Ricoeur, P. (2003). *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris: Éditions du Seuil.
- Schacter, D. L. (1996). *Searching for memory: the brain, the mind, and the past*. Nova Iorque: Basic Books.
- Sprague, R. K. (1968). Dissoi Logoi or Dialexeis. *Mind*, 77. Pp. 155-67.
- Suzzarini, F. (1986). *A memória*. Lisboa: Verbo.
- Vincent, J-D. (2010). *Viagem Extraordinária ao Centro do Cérebro*. Alfragide: Texto Editores, Lda.
- Yates, F. A. (2005). *El arte de la memoria*. Madrid: Ediciones Siruela.
- \_\_\_\_\_ (1995). *Giordano Bruno e a tradição hermética*. São Paulo: Editora Cultrix.
- Weinrich, H. (1999). *Léthé. Art et critique de l'oubli*. Paris: Fayard.

## Webgrafia

- Capps, R. (2010, novembro 29). Q. & A : Christopher Nolan on Dreams, Architecture, and Ambiguity. *Wired*. Acesso em: junho 16, 2013. Disponível em: [http://www.wired.com/magazine/2010/11/pl\\_inception\\_nolan/](http://www.wired.com/magazine/2010/11/pl_inception_nolan/).
- Itzkoff, D. (2010, junho 30). A Man and His Dream: Christopher Nolan and *Inception*. *The New York Times*. Acesso em: junho 16, 2013. Disponível em: <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/06/30/a-man-and-his-dream-christopher-nolan-and-inception/>.
- Zalocusky, K. (2010, julho 21). *Inception: A Neuroscientist's Review Pt. 1*. Acesso em: junho 16, 2013. Disponível em: <http://web.stanford.edu/group/neurostudents/cgi-bin/wordpress/?p=649>.

Weintraub, S. (2010, março 25). Christopher Nolan and Emma Thomas Interview. *Collider*. Acesso em: junho 16, 2013. Disponível em: <http://collider.com/>.

### **Filmografia**

A *Origem (Inception)* (2010). Christopher Nolan (Dir.). Lisboa: ZON Lusomundo Audiovisuais.