

O PARADOXO TRAUMÁTICO:
DOCUMENTÁRIOS, FICÇÕES HISTÓRICAS
E EVENTOS PASSADOS CATACLÍSMICOS¹

Janet Walker

Numa aula sobre documentários, no contexto de uma introdução a um curso sobre cinema, pedi a meus alunos que definissem “documentário” a partir da especulação sobre quais seriam os seus limites. Apropriadamente, *A Lista de Schindler* surgiu, fazendo com que a discussão se deslocasse para questões de ficção histórica e documentários. Nosso entusiasmo foi interrompido por uma ávida aluna sentada à frente que exclamou: “Mas o filme não pode ser um documentário porque nenhum desses eventos realmente aconteceu. Eu não acredito no Holocausto.” Muitas vezes pensei naquela aluna, desde aquela aula. Ponderei que, ou ela representa a guinada pós-moderna no novo historicismo por excelência (sua completa aceitação da ausência de provas históricas, da inacessibilidade do passado, transportando-a para além de uma crença antiquada e teoricamente ingênua em um cosmo material abordável a partir de um ponto de observação objetivo), ou talvez ela seja apenas mal-informada. Ou, talvez exista uma terceira alternativa sobre a qual me referirei adiante. Neste caso, felizmente, minha hesitação pedagógica deu chance para que os outros alunos interviessem. E as intervenções foram indiretas e bastante úteis. A conversa voltou-se para a idéia griersoniana de que todos os documentários podem parecer falsos a alguém, e um aluno, veterano da Guerra do Golfo, comentou que seu sargento do Marine

Corps, um membro da Flat Earth Society (Sociedade da Terra Plana), considerava propagandísticos os documentários da National Geographic; disto, criou-se em minha mente uma comparação adequada com os pontos de vista da nossa Negadora do Holocausto.

Um semelhante discurso de negação se dá no âmbito do abuso sexual de crianças, especialmente quando se trata da acusação de um adulto que sobreviveu ao abuso. Assim como Donna Cunningham vem amplamente demonstrando em sua tese de doutorado, não se passa um dia sem que os mídia populares dêem atenção ao “problema” da “falsa memória”². Jornais e revistas vêm publicando um sem número de histórias de famílias que estão se desestruturando devido às acusações “falsas” de uma filha contra seu pai, ou de famílias lutando para ficarem unidas novamente depois de retiradas as acusações de incesto pelas filhas³. Vários anúncios estão sendo patrocinados pela “False Memory Syndrome Foundation” (Fundação da Síndrome da Falsa Memória), uma organização de pais e mães formada para combater as acusações de incesto e abuso sexual feitas por seus filhos⁴. Estudos científicos negando a validade da memória reprimida estão sendo escritos e merecendo resenhas—os mais notáveis no momento são *The Myth of Repressed Memory: False Memories and Allegations of Sexual Abuse*, de Elizabeth Loftus e Katherine Ketcham e *Making Monsters*, de Richard Ofshe e Ethan Watters⁵. Denúncias da “indústria do incesto” terapêutica proliferam, atribuindo a terapeutas feministas motivos financeiros e pessoais para implantar lembranças de incesto nas mentes das crianças cujos pais as vêem como vítimas iludidas das manipulações das terapeutas. O recente documentário *Frontline: Divided Memories*, de Ofra Bikel, enquanto ostensivamente equilibrado em sua investigação, “alcança o seu objetivo”, conforme a expressão de um crítico, ao reunir pais e mães atormentados e terapeutas radicais com a mesma concepção sobre a regressão ao passado e a memória recuperada⁶. Se, por um lado, estes textos representativos desta corrente sobre o tema não chegam a negar a existência do incesto em proporções epidêmicas, todos mostram-se bem menos interessados nesta realidade

criminal do que na (o que os mais sérios e cientificamente legítimos dentre eles provavelmente admitiriam ser) minoria dos casos em que o incesto existe somente na forma de fantasia⁷.

Já seria suficiente desconsiderar a vasta literatura dos novos estudos históricos, dos escritos de Hayden White, E. H. Carr, Michel Foucault, Dominik LaCapra e outros, onde a natureza construída do passado e a centralidade da interpretação histórica se apresentam de forma tão elegante e convincente. Basta correr atrás do que Michael Frisch chama a abordagem da oferta da história pública: precisamos de fatos, muitos e muitos, para provarmos além de qualquer dúvida que o incesto foi e é um abuso de proporções epidêmicas; e não vamos nos preocupar com a possibilidade de que a história seja “estruturada, variável e problemática”, ou com “a relação entre história e o processo de memorização”⁸. A idéia de que os “resíduos físicos de todos os eventos podem proporcionar um acesso ilimitado ao passado”, ou que “o registro histórico inteiro sobrevive em algum lugar; que, dadas as técnicas apropriadas, nada deixaria de ser resgatado”⁹ adquire uma atração genuína em nossa era historicamente amnésica, quando eventos físicos documentados como o Holocausto ou o abuso sexual de crianças podem ser negados, categoricamente ou por meio de uma série de distorções retóricas, diante de toda sorte de evidência concreta de sua existência. Compreende-se, a partir desta perspectiva, porque alguns historiadores que escrevem sobre a negação do Holocausto, tais como Saul Friedlander, têm sido críticos das abordagens desconstrucionistas que sustentam a “primazia da dimensão retórica... do texto histórico” e reafirmam a impossibilidade de estabelecer-se qualquer referência direta a alguns aspectos ao menos da *realidade* concreta que nós denominamos o *Shoah*¹⁰.

E compreende-se, desta perspectiva, o impulso observado nos telefilmes que partem de uma perspectiva feminista sobre o abuso sexual infantil, em apresentar o abuso imagisticamente—para preencher com imagens o vazio criado pela impossibilidade real de resgatar a memória como história válida e partilhada, e pela reticência

histórica dos filmes comerciais em representar o incesto ou qualquer outro tipo de abuso sexual infantil. Enquanto o filme *King's Row*, lançado pela Warner Brothers em 1942, omite o incesto entre pai e filha que aparece no *best seller* do qual é adaptado, e enquanto o filme *Freud*, de John Huston, retrata o preâmbulo para o incesto entre pai e filha, somente para mais tarde ter aquela imagem desmentida na retratação da filha já crescida,¹¹ telefilmes como *Sybil* (1973), *Liar, Liar* (1993) e *Shattered Trust: The Shari Karney Story* (1993) esforçam-se para legitimar as lembranças de incesto de suas heroínas, retratando, subjetiva mas deliberadamente, os atos gestuais que conduzem para e/ou englobam o abuso sexual.

Em *Sybil*, baseado numa história real escrita por Flora Rheta Schreiber, uma terapeuta (Joanne Woodward) trata Sybil (Sally Field), uma paciente que sofre de personalidade múltipla. No curso do tratamento, a terapeuta viaja até a casa onde sua paciente viveu na infância para buscar evidências que corroborem o abuso infantil. Entre as coisas guardadas no sótão, ela descobre uma caixa de brinquedos que de fato exhibe, em uma de suas paredes internas, os rabiscos feitos por Sybil com um lápis de cor púrpura quando ficava confinada dentro da caixa, de castigo. Este artefato serve, por sua vez, para corroborar uma lembrança, apresentada num estranho ângulo de cima para baixo, em que Sybil sofre abuso sexual de sua mãe sob o pretexto de um "exame" ginecológico¹².

Liar, Liar e *Shattered Trust: The Shari Karney Story* passam do estilo detetivesco para o jurídico para sustentar suas respectivas provas. Em ambos os telefilmes, memórias do incesto são apresentadas visualmente no contexto dos procedimentos legais contra os agressores. Em *Liar Liar* as alegações de incesto feitas pela filha fornecem o enigma do filme—a questão sendo "quem está dizendo a verdade? O pai amoroso ou a filha, conhecida pelas histórias malucas que costuma contar?" Assim como em *Mildred Pierce*, em que o contra-campo do assassino de Monte Beragon é postergado até a conclusão do filme, em *Liar Liar* um encontro importante entre o pai e a filha se passa

inicialmente atrás da porta fechada de um banheiro, sendo que o que ali acontece é revelado visualmente somente ao final do filme. Este recurso de retardamento serve para ressaltar o valor de verdade dos eventos que vemos quando estes são finalmente fornecidos, já que assim funcionam hermeneuticamente como a solução para o enigma original.

Em *Shattered Trust: The Shari Karney Story*—ficção histórica baseada, assim como *Sybil* e *A Lista de Schindler*, numa história verdadeira—as memórias reprimidas de incesto de uma advogada vêm à tona durante sua tentativa de representar a mãe divorciada de uma filha de três anos de idade, vítima de incesto, numa batalha com o pai pela sua custódia. As memórias da advogada adquirem validade no filme não somente pela sua representação em imagens, mais uma vez em fragmentos subjetivos do ponto de vista de uma criança, mas também pelo quadro de sintomas da personagem de Karney, identificados como sendo anteriores à recuperação de suas lembranças do incesto: ela veste roupas grandes demais, tem fobia por maquiagem e experimenta crises de pânico durante a relação sexual.

Estes três textos são didáticos e militantes em sua natureza. Eles constroem trilhas de evidências que confirmam a realidade do incesto, trilhas que entrecruzam o terreno da narrativa (a caixa de brinquedos estando no centro de *Sybil*) e fazem a ligação com as trilhas periféricas do real (o sucesso de Shari Karney na vida real em incluir na legislação o precedente para validar a “descoberta retardada” —suspendendo as limitações legais sobre incesto nos casos em que as memórias do incesto são reprimidas até o momento em que estas memórias são recuperadas).

Porém, a minha alegação é que estes modos realistas de representação das memórias de incesto estão fadados a sofrer um desgaste retórico; suas revelações não podem dominar numa cultura em que a autoridade cultural e social continua a ser um atributo dos homens e onde o passado está sujeito, para o bem e para o mal, às vicissitudes da memória e da interpretação histórica. A ironia das representações ficcionalizadas ou dramatizadas de incesto é que estas

estratégias oferecem a possibilidade da confirmação visual absoluta e mesmo retrospectiva daquilo que na vida real seria mediado pela memória e pelo nosso acesso imperfeito aos fatos do passado.

Estrategicamente, apoiar um caso expondo o incesto sobre uma história individual, não importa quão representativa, abrirá o caminho para a refutação na forma de histórias pessoais ou “I-stories”¹³ em que memórias de incesto acabam por revelar-se falsas e na forma de uma interpretação histórica de natureza relativista. Politicamente, o caminho que passa pela apresentação de evidências e/ou pelo jurídico irá se esfacelar na ausência de um movimento de massa que vise a corrigir a desigualdade entre os gêneros devido à natureza militante da interpretação histórica. Como argumentou David Thelen, “[a] luta pela posse e interpretação da memória está enraizada no conflito e ação recíproca entre os interesses e valores sociais, políticos e culturais do presente”¹⁴. Isto provavelmente explica as crenças de nossa estudante que rejeita a existência do Holocausto: ela fora aparentemente educada de acordo com as linhas da história revisionista que situa o Holocausto como uma confabulação histórica dos judeus de acordo com sua própria agenda—uma história revisionista que paradoxalmente toma sua própria forma de interpretação como verdadeira, ao mesmo tempo em que denuncia os judeus como agentes do revisionismo histórico¹⁵.

O incesto representa um caso igualmente politizado. Mesmo onde existe ampla documentação, o incesto pode ser desconsiderado como falso ou irrelevante. E tem sido assim desconsiderado nos inúmeros casos de custódia em que crianças pequenas foram reconduzidas à custódia paterna, mesmo depois das mães divorciadas e seus médicos terem identificado as lesões e cicatrizes de abuso sexual paterno. Os juízes destes casos desconsideram o comportamento abusivo paterno por abominarem a idéia de que as mães “usem” tais acusações para ganharem a custódia¹⁶. Conforme Judith Herman escreveu, “repressão, dissociação e negação são fenômenos da consciência tanto individual quanto social”¹⁷.

As coisas ficam ainda mais complicadas quando o abuso se deu no passado. O caso de Eileen Lipsker e seu pai, George Franklin, é ilustrativo. De acordo com a determinação inicial da corte e com o depoimento de Lenore Terr em *Unchained Memories*¹⁸, Eileen viu, aos oito anos, seu pai violentar e assassinar sua melhor amiguinha, Susan Nason. Terr, que havia testemunhado como especialista pela acusação, descreveu em seu livro como a memória reprimida dos atos do pai só ressurgiu vinte anos depois, desencadeada pela inclinação da cabeça de sua própria filha e também pela semelhança de sua filha com a menina assassinada. George Franklin foi condenado a despeito do testemunho, pela defesa, da pesquisadora sobre a memória e membro do False Memory Syndrome Board, Dra. Elizabeth Loftus, que argumentou tenazmente contra a possibilidade da memória reprimida. Eileen não poderia ter *perdido* uma memória assim, ela sustentou, e portanto não deveria se tratar de uma memória verdadeira. Ela também utilizou o conteúdo das próprias memórias para minar sua validade. As memórias de Eileen Lipsker realmente estavam erradas em vários detalhes. A menina assassinada não usava um suéter ou jaqueta, não foi enterrada no local onde foi morta, nem coberta com um colchão do carro do assassino. Isto, para Loftus, embora notadamente não para aquele júri em particular, constituía uma evidência adicional de que as memórias eram falsas¹⁹.

Mas a idéia de que uma lembrança equivocada sobre um detalhe necessariamente nega a realidade de um relato histórico inteiro é discutida por outros escritores sobre história e memória, tanto por aqueles que pertencem ao campo da psicologia como Loftus, quanto por aqueles de outras áreas, incluindo a crítica literária e a historiografia, que descrevem o depoimento da testemunha como possuindo uma relação mais intrincada com a realidade histórica. Por exemplo, Deborah Lipstadt e Pierre Vidal-Naquet, historiadores da negação do Holocausto, discordam dos “revisionistas” do Holocausto cujo argumento de negação da existência do Holocausto baseia-se nos testemunhos de seus sobreviventes. As inconsistências nos testemunhos existem, eles

argumentam, mas simplesmente não se pode ter isto como base para que os eventos centrais do Holocausto sejam negados. De fato, uma consistência total, mais do que diferenças entre memórias subjetivas, seria muito mais sugestiva de confabulação²⁰.

Uma boa parte de *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, de Dori Laub, M.D. e Shoshana Felman, interessa-se precisamente em explorar os *mecanismos* por meio dos quais testemunhas oculares de eventos históricos reais guardam memórias e prestam depoimentos que freqüentemente divergem ao ponto da incomensurabilidade. O argumento de que uma memória falha pode atestar uma verdade histórica é defendido na descrição que Laub faz de uma experiência com o testemunho oral e o Holocausto. Uma mulher com sessenta para setenta anos afirmou para pesquisadores do Video Archive for Holocaust Testimonies na Universidade de Yale que tinha visto quatro chaminés explodirem como resultado de ações durante o levante de Auschwitz. “As chamas ergueram-se no céu”, ela contou, “pessoas corriam. Era inacreditável”²¹. Aparentemente, *era* inacreditável. Numa convocação subsequente de historiadores para assistir o vídeo deste depoimento, a exatidão do testemunho da mulher foi questionada. Na verdade, somente uma chaminé e não todas as quatro haviam sido destruídas. Assim, conforme a explicação de Laub, os historiadores desacreditaram o relato daquela mulher, “[já] que a memória da testemunha revelou-se, desta maneira, falha, não se podendo, assim, aceitar—nem dar crédito a—todo o seu relato dos eventos”. Laub, no entanto, discordou:

Ela estava dando testemunho não simplesmente de fatos históricos empíricos, mas do próprio segredo da sobrevivência e resistência ao extermínio... Ela viu quatro chaminés explodindo em Auschwitz: ela viu, em outras palavras, o inimaginável... E ela veio dar seu testemunho, precisamente, do inacreditável, daquilo que ela havia visto—este rompimento da estrutura de Auschwitz... Porque a

testemunha não sabia o número de chaminés que haviam explodido..., os historiadores disseram que ela não sabia nada. Eu achei que, já que ela sabia sobre a ruptura da estrutura, ela sabia mais que seu próprio depoimento estava agora reencenando²².

O argumento não convencional de Laub é que o registro da realidade testemunhada aqui não é simplesmente empírico, mas abstrato. É precisamente o exagero que dota esta memória de sua ressonância histórica—que transforma o que E. H. Carr chamaria um “fato do passado” naquilo que ele chamaria de “fato histórico”²³. Assim, para Laub, e também para Felman, conforme sua ilustração através do exemplo no filme documentário *Shoah*, um evento catastrófico como o Holocausto constitui um “advento histórico inconcebível e sem precedentes de *um evento sem uma testemunha...* um acidente da percepção... *uma ruptura do testemunho ocular...*” que “aniquila radicalmente o recurso (do apelo) à corroboração visual”²⁴. Concordo com estas idéias, mas gostaria de explicitar o que talvez Laub e Felman tomem como certo: nós não estamos falando de eventos totalmente inventados. No exemplo dado por Laub, a memória em si, embora exagerada, ainda preserva a verdade empírica dos eventos. Uma chaminé realmente explodiu; a memória é parcialmente, mas não totalmente fantástica.

Escritos psicológicos importantes sobre trauma e memória confirmam que traumas reais (exógenos) “são muitas vezes acompanhados de sintomas de estresse pós-traumático, que por sua vez é freqüentemente acompanhado pela disrupção e dissociação da memória”²⁵. Por um lado, sintomas biológicos *podem* “prestar testemunho da veracidade de eventos traumáticos” dos quais uma pessoa não tenha uma memória ativa²⁶. Por exemplo, depois de assistir seu pai esmagar o crânio da sua melhor amiga com uma pedra, Eileen Lipsker desenvolveu o hábito de “arrancar o cabelo de um lado da cabeça, criando um grande ponto pelado e que sangrava próximo do

topo”²⁷. Entretanto, ao mesmo tempo que uma experiência traumática pode produzir este tipo de trilha de sintomas que atestam a legitimidade da memória, experiências traumáticas, especialmente quando repetidas ao longo do tempo, como no caso do incesto, também podem produzir fantasias, repressões, más percepções e interpretações *criadas* pelos eventos reais, mas que não os representam realisticamente²⁸. Em outras palavras, uma outra reação comum ao trauma verdadeiro é a fantasia. As crianças aprendem especialmente a lidar com o trauma repetido através da dissociação (cisão) ou repressão dos eventos durante e depois de sua ocorrência. E, de fato, Eileen Lipsker, ao mesmo tempo em que arrancava habitualmente os cabelos, esquecera em um nível consciente a violação e assassinato que havia assistido.

Dos exemplos acima, eu gostaria de extrair dois pontos principais de relevância para a discussão mais ampla sobre história e memória: 1) o passado, e em particular o passado traumático, está sujeito de modo consistente à interpretação ligada a interesses, de tal maneira que sua situação objetiva como verdadeiro ou falso é, na prática, não apenas de difícil acesso como também freqüentemente irrelevante para as questões maiores em que os eventos se inserem, e 2) o trauma real em si pode ser o ímpeto produtor por trás da memória falha. Assim, os casos Franklin-Lipsker e Laub ilustram aquilo que chamarei o “paradoxo traumático”: o fato desafiador de que *o próprio trauma externo pode produzir as modificações no detalhe recordado que nossas convenções culturais invalidam na determinação da verdade.*

* * *

É com base nisto que levanto o argumento de que os filmes e vídeos politicamente mais eficazes para reparar abusos reais do passado não são necessariamente aqueles que representam de modo realista as *I-stories* na forma ficcional ou não-ficcional, mas, ao contrário, aqueles que representam o passado traumático como sendo suficientemente significativo, embora fragmentário, virtualmente inexprimível e estriado com construções fantasiosas. Conforme Hayden White escreveu num texto que trata da realidade inexpugnável do Nazismo e

da Solução Final, não é que os eventos narrados sejam irrealis ou não representáveis, mas sim que eles são impossíveis de representar *no modo realista*. O modernismo, ele propõe,

aparece *menos* como rejeição do projeto realista e uma negação da história do que como antecipação de *uma nova forma de realidade histórica*, uma realidade que incluía, entre seus aspectos supostamente inimagináveis, impensáveis e indizíveis, os fenômenos do hitlerismo, a Solução Final, a guerra total, a contaminação nuclear, fome em massa e o suicídio ecológico...²⁹

e, eu acrescentaria, o assalto sexual epidêmico e pandêmico nos contextos de guerra e de paz.

Nesta perspectiva, fica aparente a existência de um volume crescente de filmes documentários sobre eventos traumáticos do passado que forcem os limites da representação de eventos verdadeiros para além da representação realista, em direção a um modo alternativo de representação (“modernista” ou não). Os filmes e vídeos *History and Memory* (Rea Tajiri, 1991), *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1987), *First Person Plural* (Lynn Hershman, 1990), *Who Killed Vincent Chin?* (Christine Choy e Renee Tajima, 1988), *The Ties that Bind* (Su Friedrich, 1984), *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), e *Moving the Mountain* (Michael Apted, 1994), dentre um número significativo de outros trabalhos, estão preocupados com a maneira como as verdades sobre eventos traumáticos passados ou histórias catastróficas são de apreensão *difícil*, mas não impossível, e preocupados também com a ressonância da apreensão deste passado no presente. Como escreveu Linda Williams, tendo identificado um grupo similar de filmes pelo seu interesse simultâneo na manipulação de relatos da verdade e de documentários:

O que me interessa particularmente é o modo como uma parte pequena e especial destes documentários trata do problema de se apresentar verdades históricas traumáticas inacessíveis à representação por meio de qualquer ‘espelho com uma memória’ simples e isolado, e como este espelho, não obstante, opera em refrações complicadas e indiretas³⁰.

No idioma da estética do documentário, estes filmes e vídeos tendem a adotar uma linguagem historiográfica análoga àquela que Saul Friedlander advoga para o escrever histórico. Isto é, seja abertamente, seja de modo implícito, estes documentários são construídos em torno de uma presença enunciativa comparável ao “comentário” de Friedlander, que “rompe a progressão linear simples da narração, introduz interpretações alternativas, questiona qualquer conclusão parcial e resiste à necessidade de fechamento”³¹. Sob esta organização, as palavras e a experiência de qualquer protagonista ou sujeito de uma entrevista são qualificadas e correlacionadas a outras evidências e comentários apresentados no filme. Elas são “trianguladas”, como diriam os antropólogos, com documentos escritos e com a interpretação histórica, de maneira que suas verdades parciais e interpretações parcialmente equivocadas possam emergir, substituindo um regime redutor na base da oposição verdadeiro\ falso. Por exemplo, em *The Ties That Bind*, sobre um fundo negro, títulos escritos à mão destacam frases como “então você sabia”, “interrompendo”, assim, e qualificando o testemunho oral contemporâneo de uma mulher afirmando que, quando jovem, na Alemanha, desconhecia a missão genocida dos campos de concentração. Estruturalmente, estes filmes e vídeos são, cada um, compilados de diferentes tipos de material filmográfico, incluindo material de arquivo, entrevistas, filmes e vídeos amadores, títulos usados como comentários, material ficcional descoberto e dramatizações estilizadas. Em conformidade com a descrição da história traumática de Friedlander, estes filmes e vídeos “introduzem refrações estilhaçadas ou

constantemente recorrentes de um passado traumático, através de um número variável de pontos de vista”³².

O evento traumático no centro de *The Thin Blue Line* é o assassinato de um policial de Dallas, ocorrido mais de uma década antes do filme ser rodado e montado. É este evento que é dramatizado ao longo do filme mais de uma dúzia de vezes, de modos diferentes. Vemos o evento a partir de vários ângulos e perspectivas alternativos, em parte e completo, em câmera lenta e em tempo real, enquanto o filme luta—utilizando entrevistas, registros policiais, transcrições do tribunal e material filmográfico recente da paisagem urbana de Dallas—para fazer sentido das supostas histórias das testemunhas ou, inversamente, para mostrar que estas histórias não são suficientes para apontar a culpa de Randall Adams, o homem que se encontra preso por mais de dez anos pelo crime. Se, conforme a literatura psicológica sobre o trauma explica, “o trauma grave explode a coesão da consciência”³³, então este texto, em comparação com os telefilmes sobre incesto, é traumatizado. Seus componentes existem em um “estado alterado e exagerado”³⁴, sua linearidade cronológica foi quebrada, o texto é fragmentado, marcado pela repetição e centrado em um evento sobre o qual ele simultaneamente chama a atenção e do qual ele desvia a atenção.

Similarmente, *History and Memory* representa o passado traumático: neste caso, o internamento de japoneses e nipo-americanos durante a II Guerra Mundial e, especificamente, o internamento da mãe da cineasta antes de seu nascimento. “Eu comecei a buscar uma história”, ouvimos Tajiri dizer em *off*, “minha própria história”. “Porque eu sempre soubera que as histórias que ouvia não eram verdadeiras e que partes haviam sido deixadas de fora.” Como *The Thin Blue Line*, este texto é constituído por fragmentos de filmes que transmitem impressões que não são totalmente registradas e material filmográfico de diferentes modalidades sobre o *continuum* entre o documentário e a ficção. Com meros trinta e dois minutos de duração, o filme inclui um material de arquivo raro do Poston, um campo de deslocamento do

Arizona (filmado com uma câmera de cinema escondida), cenas de cine-jornal de época vendendo o internamento para o público americano e cenas dos poucos filmes de Hollywood que tratam do racismo anti-japonês, fotografias de arquivo e reunidas pessoalmente, narração em *off* ou texto escrito como em rolos sobre fundos negros ou superimpostos como comentários sobre imagens de várias fontes, cenas atuais de Poston e das barracas de Salinas/Rodeo Grounds onde a mãe de Tajiri foi inicialmente mantida, e inúmeras dramatizações. O filme existe, conforme a voz em *off* da cineasta explica, como uma resposta ao silêncio de sua mãe, ao esquecimento, à vergonha e tristeza, como uma imagem dada a sua mãe para que fosse colocada onde nada há, para chamar a atenção para o “indizível”, aqui dito e deflectido pelo estilo elíptico do filme.

O que me chama a atenção, porém, a respeito dos dois filmes é sua simultânea recusa do estilo realista e insistência numa verdade nua: que David Harris, e não Randall Adams, matou o policial em *The Thin Blue Line* e, no filme de Tajiri, no fato de que japoneses e nipo-americanos foram internados em campos durante a II Guerra Mundial. Ambos os filmes tornam explicável a representação de eventos passados traumáticos através da confiabilidade da memória histórica e de material documental e por meio das qualidades adicionais da memória, incluídas a repressão, o silêncio, a elipse, a elaboração e a fantasia.

Um momento particularmente impressionante em *History and Memory* se dá numa passagem sobre um passarinho talhado em madeira. Tajiri diz haver descoberto este pássaro quando criança no porta-jóias da mãe, que lhe dissera tratar-se de um presente da avó de Tajiri. Vemos o passarinho flutuando sobre um fundo negro enquanto Tajiri nos relata a história de sua origem. Quando pesquisava no National Archives em Washington, narra ela, descobriu uma fotografia de arquivo que mostrava sua avó sentada diante de uma mesa comprida, junto de outras mulheres e homens japoneses. Ao virar a foto, Tajiri leu “aula de passarinho entalhado em madeira. Poston, Arizona”. Assim, a

autobiografia, na forma de uma cobiçada bugiganga de seu passado, é ligada à história coletiva³⁵. Este processo se tornou aparente, visualmente, com um efeito especial de vídeo em que a imagem da avó, inicialmente isolada contra um fundo branco, é “juntada” pelas imagens de seus colegas de curso de entalhe de passarinho enquanto o resto da fotografia aparece numa fusão. Assim, um pequeno passarinho deixa um rastro de lascas de madeira históricas que podem ser seguidas em reverso até o seu lugar de origem; objetos prestam testemunho quanto à realidade dos eventos dos quais surgiram como entalhes na madeira.

Mas considere, também, uma imagem recorrente do filme: uma mulher enchendo um cantil de água e lavando o rosto com o líquido refrescante. Vemos a mulher primeiro de costas, enquadrada do alto pela câmera, num ângulo remanescente do tipo de abordagem oblíqua que se tem em imagens oníricas e, depois, a vemos de frente num *close-up*. Em cada uma das muitas ocorrências esta imagem é apresentada em câmera lenta e acompanhada pelo som incorporado de água corrente, aumentando o efeito de sonho. Tajiri conta,

Eu não sei de onde isto veio, mas eu tinha este fragmento, esta imagem que sempre esteve em minha mente. Minha mãe, ela está de pé junto da bica e lá fora está fazendo muito calor. E ela está enchendo o cantil e a água está mesmo fresca e a sensação é muito boa. E lá fora o sol está tão quente, castigando lá do alto.

Mas, conforme ficamos sabendo, esta não é uma imagem que ela pudesse realmente ter visto, já que sua mãe foi libertada do campo antes de Tajiri nascer. Pode ter vindo de alguma conversa ouvida sem querer, ou talvez de um sonho; neste sentido ela é falsa. E no entanto, ela também atesta uma verdade histórica: uma mãe de verdade que estava internada, e era muito quente, e os japoneses no campo realmente trouxeram água para uma terra árida. “Durante anos vivi com esta

imagem sem uma história”, diz Tajiri sobre o fragmento do passado de sua mãe, “mas agora eu descobri que podia ligar a imagem à história e fazer esta imagem para ela”.

A sensação da filha-cineasta de que sua mãe não possui e/ou tem necessidade de uma imagem do passado é, talvez, a resposta às lacunas na memória que sua mãe guarda dos eventos de seu forçado deslocamento e internação. “Eu não me lembro como nós... Eu não me lembro como nós chegamos lá porque nós tivemos que vender o nosso carro e tudo e eu não... Tudo o que sei é que uma viagem curta de trem nos levou até Poston, você sabe, e as cortinas estavam abaixadas e tudo o mais. Mas isto é tudo o que eu me lembro”, explica a mãe de Tajiri numa voz em *off*, acompanhada por uma visão borrada do deserto, capturada da janela de um veículo em movimento. Mas como observam os comentários escritos por Tajiri numa passagem ligeiramente anterior sobre a memória falha de sua mãe:

Ela conta
a história do
que não
se lembra
Mas lembra
de uma coisa:
porque ela
esqueceu de
lembrar.

“Eu não lembro de nada disso”, diz simultaneamente sua mãe em *off*. “Tudo o que lembro é se você... ah... quando eu vi aquela mulher que tinha enlouquecido você sabe... uma mulher bonita... uma moça bonita... como isto foi acontecer? *Você pode até enlouquecer, então você tira estas coisas da cabeça, você sabe.*” Conforme Tajiri indica, o que sua mãe declara é o motivo *porque* ela esqueceu: porque “você pode até enlouquecer” ou porque suas memórias podem ser negadas, como no

caso de uma conhecida que aparentemente se recusava a acreditar na veracidade da experiência da mãe de Tajiri; ou, nos termos do próprio filme, por que suas memórias podem ser apresentadas sob uma outra luz, como no material filmográfico do War Department, onde o deslocamento é vendido aos americanos como uma necessidade pública e uma inofensiva medida de defesa. Desse modo, *History and Memory*, como a descrição de Felman sobre *Shoah*, “é um filme sobre o silêncio: a articulação paradoxal da *perda de uma voz* —e da lembrança, mas exceto a lembrança conflitante, contraditória e auto-negadora de—precisamente—uma amnésia”³⁶. A imagem reconstruída da mãe de Tajiri presta testemunho de um “advento histórico inconcebível”, cuja memória precisa, exatamente, ser evitada.

Ainda mais, como a reconstrução da imagem repetida da mãe de Tajiri não mostra, é claro, a mãe de verdade, mas uma atriz mais jovem. Neste sentido também, a imagem é a de uma ausência, ou da ausência de memória. De fato, embora ela fale na trilha sonora do filme, nas imagens do filme a mãe de Tajiri existe apenas parcialmente, aqui e ali, como uma pequena figura numa velha fotografia de família, ou fora de cena, exceto por relances de seu rosto e de suas mãos no volante do carro enquanto dirige passando pelo Salinas Rodeo Grounds onde ela foi inicialmente mantida para ser relocada.

Embora não a vejamos, numa passagem perto da metade de *Memory and History* remanescente de *Night and Fog* de Resnais, vemos os lugares onde a mãe de Tajiri habitou: o Rodeo Grounds; Parker Station, onde o trem depositou-a no campo; um plano das barracas onde ela ficou alojada; a paisagem emudecida do deserto no presente. A composição, no entanto, não é nenhuma recriação realista daquilo que a mãe não podia ver porque “as cortinas estavam abaixadas”. Ao invés disto, a passagem é construída para revelar a centralidade do esquecer e da interpretação no processo histórico. A fala da mãe, “Tudo o que sei é que uma viagem curta de trem nos levou até Poston, você sabe, e as cortinas estavam abaixadas e tudo o mais...” é repetida uma segunda vez sobre as imagens de um trem de um filme de Hollywood de 1954,

Bad Day at Black Rock, sobre uma cidade do oeste que encobre o assassinato de um nipo-americano que havia enriquecido trazendo água para aquela terra. Simultaneamente, um recorte exhibe “Em 5 de julho de 1942 minha mãe foi num trem até Poston. Ela não viu a paisagem. Em 12 de abril de 1988 eu fui até Poston num carro alugado e filmei a paisagem para ela”. Em seguida ouvimos uma descrição em áudio, feita pela mãe de Tajiri, de como eles eram impedidos de olhar pelas janelas do trem durante o deslocamento. Isto é seguido de uma passagem do filme de Alan Parker, de 1990, *Come See the Paradise*, sobre o internamento de japoneses/nipo-americanos. “Por que as cortinas estão abaixadas?” pergunta a personagem de Tamlyn Tomita ao embarcar no trem para o deslocamento. “Para não sabermos para onde estamos indo”, responde sua companheira. Nesta passagem complicada, o filme está interessado em constituir uma história esquecida ou negada, mas não através de asserções realistas de eventos passados, e sim através de uma estrutura fragmentada que reconhece também as lacunas e resistências à história e à memória. “Eu poderia identificar com a busca de uma imagem sempre ausente”, diz Tajiri, “e o desejo de *criar* uma imagem onde há tão poucas”.

Assim, enquanto *History and Memory* reivindica a legitimidade da recordação do passado de sua mãe (ela lembra, por exemplo, que não havia nenhum cantil em Salinas Rodeo Grounds, onde ela foi primeiramente mantida, e que seu endereço no campo em Poston era Bloco 213, 11a Unidade), o filme escreve simultaneamente na história aquilo que não pôde ser capturado na época, nem mesmo pelos participantes dos eventos que se desenrolavam. Isto dá ao filme o status do que Cathy Caruth chamaria uma “história do trauma”—uma história de eventos que são esquecidos durante sua própria experiência:

O poder histórico do trauma não é somente que a experiência é repetida depois de seu esquecimento, mas que é somente e através do seu inerente esquecimento que ela é primeiramente experimentada... Pois dizer que a história é a

história do trauma significa dizer que ela é referente precisamente à medida que não é plenamente percebida enquanto acontece...³⁷

O padrão do filme, então, em resposta a um passado traumático, é o de constituir-se como uma obra da “compreensão histórica retardada”³⁸, através do reconhecimento do esquecimento, bem como por meio do uso de imagens recorrentes e reconstruídas a partir do passado e de pensamentos sobre este passado.

First Person Plural, de Lynn Hershman³⁹ parece à primeira vista um mundo à parte do projeto histórico de *Memory and History*, que é o de repensar a historiografia do internamento japonês/nipo-americano. Como um vídeo confessional frio, estruturado em torno da narrativa de Hershman dirigida direto para a câmera, sobre a história de sua infância de abuso físico e sexual, a força deste trabalho parece pessoal e voltada para dentro, mais do que de natureza amplamente documental. Realmente, *First Person Plural* mostra-se profundamente preocupado com a esfera do “plural” —com a psicologia social, assim como com a psicologia pessoal do abuso. E, do mesmo modo que *History and Memory* e *The Thin Blue Line*, o trabalho de Hershman interessa-se pelos limites fluidos da história, memória e fantasia.

Hershman declara direto para a câmera que é uma sobrevivente do abuso físico e sexual. Mas, embora um propósito confessado pelo próprio filme seja o de apresentar aquele conhecimento antes secreto (“Falar a respeito me ajuda, mas eu sei que é doloroso ouvir”), o verdadeiro trabalho desta obra é fazer ligações que são mais ilusórias e abstratas do que patentes e técnicas. De igual importância para a revelação de uma história de abuso é a questão do segredo em si, o reconhecimento da cumplicidade da família, que dá apoio às atividades abusivas ocultas. Assim, Hershman inclui várias passagens sobre a proibição contra a admissão. Várias vezes ao longo do filme vemos uma tomada em que ela se encontra no escuro, sussurrando “você não deve falar sobre isto”, e vemos várias vezes um gigantesco *close-up* de

sua boca dizendo “não conte”. Que esta revelação e sua proibição caminham juntas vai ser ilustrado mais adiante na cabeça falante de Hershman em pé diante de uma parede coberta com as palavras “Não diga” e “Não fale”. Ela, no entanto, fala, dizendo como costumava se sentir atraída por homens abusivos e, finalmente, os grafitos são apagados pela própria imagem de Hershman ficando cada vez maior.

Um outro aspecto da fita que mitiga contra a abordagem realista da verdade é o uso de múltiplos “eus”. A sugestão do filme de que o eu de Hershman possa abranger uma gama de diferentes personalidades com memórias presumivelmente diferentes do passado aparece em contradição com o formato mais jornalístico, onde o testemunho direto e incontestável é valorizado. Isto fica particularmente aparente quando *First Person Plural* é lido no contexto de outro trabalho de Hershman, *Confessions of a Chameleon* (1958), que é estruturalmente semelhante a *First Person Plural* e que assume como seu tema principal a história da personalidade múltipla (clínica ou presumida). Em *First Person Plural*, assim como em *Confessions of a Chameleon*, a aparência pessoal de Hershman varia tremendamente, dependendo de ela estar usando maquiagem ou não, se está cuidadosamente ou casualmente vestida, e do penteado que está usando. Possibilidades estéticas e técnicas do vídeo tais como o uso da gravação em preto e branco e em cores, tela dividida e efeitos digitais são utilizados para multiplicar sua imagem. Por exemplo, um efeito digital enquadra a sua cabeça numa pequena caixa móvel, que fica menor conforme se distancia diagonalmente, sobreposta ao *close-up* de um bebê chorando que preenche a tela. O material também parece ter sido gravado em momentos distintos, como em *Binge* (1988), em que as imagens de Hershman com pesos corporais drasticamente diferentes transformam-se no veículo para uma meditação sobre os aspectos pessoal e social das mulheres e dos distúrbios da alimentação.

O uso que Hershman faz dos “eus” múltiplos em *First Person Plural* sugere que a memória pode ser uma questão de perspectiva—um argumento radical, dada a insistência de *First Person Plural* nos

efeitos de abusos infantis *reais*. “Eu sempre contei a verdade... para a pessoa que eu era. Mas as personas ficavam flutuando. Elas viam coisas de todos os lados... E ficavam com medo de todos os lados.” Por um lado, isto pode parecer os delírios de uma mulher completamente fora de contato com a realidade. Mas, por outro, esta admissão permite que Hershman ilustre aquilo que também constitui um argumento central da literatura de psicologia discutida acima, ou seja, que um dos efeitos do trauma verdadeiro pode ser uma personalidade dividida que se constrói parcialmente através de componentes de fantasia: “Quando eu era pequena havia esses episódios de maus tratos e então eu subia para o sótão e me escondia em outras personas, em outras pessoas que tinham uma voz, já que eu tinha perdido a minha”. Deste modo, *First Person Plural* arrisca-se a ser visto com descrença quando reconhece que “às vezes era difícil saber o que era real”, para, assim, ilustrar uma ligação causal entre eventos reais e suas manifestações mentais ilógicas.

Mas os “eus” múltiplos de *First Person Plural* não aparecem sozinhos e a fita é muito mais do que o remeter-se direto de uma parede à outra. Ao contrário da arte em vídeo diarística que focaliza a história individual, o trabalho de Hershman situa sua história pessoal em um contexto sócio-político maior quando inclui material de arquivo, principalmente de Hitler e dos campos de concentração, material ficcional das “histórias míticas” pelas quais definimos nossas vidas, e imagens abstratas como a de um bebê chorando ou a de um mar que sobe eletronicamente para encher a tela.

Uma das metáforas de ligação para esta leitura do pessoal através do social e do mítico é aquela dos passos que se aproximam, ouvidos pela primeira vez na seqüência que precede os títulos. “A história de Drácula sempre teve um significado especial para mim”, diz Hershman em discurso direto para a câmera. Enquanto ela continua a falar (“Sempre tocou de perto o meu coração... a história de um desejo diabólico em que você abre mão dos seus fluidos vitais através da sedução”), a imagem muda para aquela em que Nina Harker aparece escrevendo na cama, numa cena do *Nosferatu* de Murnau. Então,

começamos a ouvir o efeito sonoro de passos e o relato de Hershman, “quando eu era pequena eu sentia que ele estava vindo pelo corredor para o meu quarto... quero dizer, muitas vezes eu ouvia os seus passos”, ao mesmo tempo que somos presenteados com a inesquecível imagem da aproximação silenciosa de Nosferatu, subindo as escadas até o quarto de Nina. Hershman encerra com a Nina de Murnau superimposta sobre material fílmico altamente difuso do Drácula de Hershman, com a ação ao vivo, “e então eu ficava ao mesmo tempo excitada e repugnada. Ele sempre esteve ali e eu sempre senti a sua presença.”

Mas de quem são os passos que ouvimos? Os do pai oculto nas sombras das noites escuras da infância de Hershman, ou os do vampiro Drácula? A idéia desta seqüência, creio, é que os dois estão intimamente conectados; que a popularidade e longevidade da lenda de Drácula pode ser explicada pela sua representação dissimulada das sensações simultâneas de excitação e repulsão, inerentes à violação sexual. Esta confusão entre Drácula e o pai e entre excitação e repulsão é reforçada numa passagem posterior da fita, depois de Hershman ter revelado mais sobre a história do seu abuso sexual, quando ela se refere mais uma vez a “passos vindo pelo corredor”.

E os passos têm ainda uma outra ressonância. Logo antes de uma passagem em que Hershman discute como os abusos que Hitler sofreu nas mãos de sua família eram semelhantes às atrocidades infligidas nos campos de concentração, ela alude aos passos da história. Sobre seus avós judeus que fugiram da Áustria e da Alemanha durante a ascensão de Hitler, Hershman diz, “Eles ouviam os passos que não eram exatamente no chão”. Este comentário é ilustrado pela imagem enquadrada e desacelerada da marcha de Hitler tirada de *Triumph of the Will*, seguida de uma imagem enquadrada e superimposta do mar subindo e lavando a imagem de fundo, enquanto Hershman discute o número de membros de famílias européias exterminados durante a II Guerra Mundial.

Em *First Person Plural* o cosmos material e o reino da fantasia unem-se para explicar o incesto e o silenciar do testemunho sobre o

incesto como atos políticos de dominação social. “O sangue não coagula”, diz Hershman, para evocar a marcha geradora de uma “força dominante” que supera “as partes mais fracas”, em uma história que conecta o abuso e a violação doméstica e política.

Parte do que torna *First Person Plural* tão eficaz em comparação com *Liar Liar* e *Shattered Trust: The Shari Karney Story* é a sua libertação da necessidade de provar um abuso passado. É a *negação* do abuso, seus efeitos residuais no presente e sua dimensão histórica que têm importância primária no primeiro filme. Talvez eu me sinta tão atraída por *First Person Plural* porque uma perspectiva semelhante molda o meu próprio trabalho neste artigo, onde fiz questão de falar de vídeos e filmes sobre incesto no contexto de um *corpus* de documentários que excede este assunto em particular. É neste contexto, onde a fantasia é vista como parte de um cenário multifacetado de história traumática, que a questão do incesto e da memória recuperada é mais bem defendida de um ponto de vista feminista. Assim, o meu afastamento desse terreno e desvio pelas histórias catastróficas e representações da II Guerra Mundial constituem uma tentativa deliberada de mudar o foco daquilo que considero um debate improdutivo sobre a existência ou não do incesto, para um questionamento mais frutífero, voltado para os seus efeitos residuais sobre a memória e a representação no presente. Certamente, nem todas as alegações de incesto são verdadeiras. Mas, ao mesmo tempo, nem todos os detalhes falsos determinam a não veracidade dessas histórias. Assim como o internamento de japoneses/nipo-americanos e a Solução Final, a existência do ataque incestuoso da criança é uma realidade histórica e social⁴⁰, e no entanto, como nos casos das representações e depoimentos sobre o Holocausto e sobre o internamento, também no caso das representações de incesto, detalhes falhos da memória podem tanto confirmar como repudiar a existência de eventos traumáticos.

Sob esta perspectiva, é possível revisar superficialmente minha crítica de filmes como *Liar Liar* e *The Shari Karney Story*. Sustento meu argumento de que, por estarem primeiramente preocupados em

determinar “além de qualquer dúvida razoável” a verdade do incesto no presente e no passado de suas respectivas heroínas, estes filmes ficam presos a uma forma de representação que limita sua exploração das dimensões do abuso. Mas vejo, ao mesmo tempo, um aspecto destes textos que lhes permite alimentar, não obstante de maneira limitada, o paradoxo traumático. A proibição de se falar ou mostrar o incesto leva os telefilmes a um domínio representacional não convencional de ângulos oblíquos, onde a subjetividade realista é fraturada. Em *Liar Liar*, por exemplo, a subjetividade da “cena do incesto” é perturbada. A irmã mais velha afirma acreditar nas alegações da irmã de que ela própria tenha sofrido abuso sexual, e as imagens de abuso são finalmente oferecidas como foi indicado acima. Mas, na verdade, estas imagens que decidem o caso são extremamente ambivalentes em termos de perspectiva, e evocam uma gama maior de possibilidades mentais. A questão sobre de quem são as memórias representadas nesta seqüência permanece irresolvida. Primeiro, ouvimos o testemunho da irmã mais velha e vemos partes anônimas de corpos. Mas, conforme a seqüência se desenvolve, o rosto da vítima é revelado e trata-se da irmã mais nova. Assim, a irmã mais velha confirma eventos aos quais não estava presente e dos quais nenhum registro visual poderia existir. A decisão legal sustenta-se, em última instância, sobre uma corroboração subjetiva —as histórias das irmãs dão sustentação uma à outra—e não com base em evidências. Eu enfatizaria que tudo isto é bem vindo no que me diz respeito, pois a ruptura da convencionalidade incorporada nestas imagens de incesto permite a localização de memórias impossíveis, mas nem por isso não verdadeiras.

O trabalho dos documentários discutidos aqui e o trabalho de aspectos dos telefilmes socialmente conscientes é o de reintroduzir a memória individual na esfera da história racional de tal modo que os termos sejam distinguidos entre si de acordo com a relação de cada um com o evento histórico real, mas mantendo a capacidade de se corroborarem mutuamente. Nem todos os testemunhos devem ser aceitos ao pé da letra, mas a ressonância emocional que o testemunho

oferece não deve, por isso, ser descartada. Como defende Saul Friedlander, com respeito à historiografia traumática, “a assim chamada ‘memória mítica’ das vítimas” deve ser integrada “na representação global desse passado sem que se torne um ‘obstáculo’ a uma ‘historiografia racional’”⁴¹. O impulso nesses documentários fica assim equilibrado entre “a aceitação simultânea de dois movimentos contraditórios: a busca de elos históricos cada vez mais próximos e o cuidado de se evitar um positivismo histórico irresponsável que leve a narrativas e conclusões históricas simplistas e auto-tranquilizadoras”⁴².

Se Michael Frisch estiver certo, e eu acredito que esteja, a questão da compreensão histórica na sociedade contemporânea “adquiriu a aparência de uma ameaça, ou mesmo a ameaça para a autoridade da cultura política tradicional”⁴³. Eu argumentaria que os debates correntes e acalorados sobre a legitimidade das memórias reprimidas e recuperadas constituem uma faceta disto. À medida que relembradas e merecedoras de crédito, as acusações feitas por mulheres de abuso e incesto na infância têm a capacidade de ameaçar a dominação masculina e a subordinação das crianças e das próprias mulheres. Mas, como a resposta para o trauma é a fantasia, os sofrimentos dos traumatizados não podem ser aliviados enquanto a fantasia seguir sendo entendida como a ausência da verdade. É exatamente esta formulação que os documentários traumáticos aqui discutidos estão estruturados para combater.

Notas

- 1 Tradução de Fernando SimãoVugman. "The Traumatic Paradox: Documentary, Films, Historical Fictions, and Cataclysmic Past Events."
- 2 Donna Cunningham, "From Oprah to Eric and Lyle: Incest Discourse in Popular Culture," tese de doutorado, University of Southern California, em andamento. De acordo com a *Networker* (Março/abril 1995, p. 37), uma revista de terapia profissional, "até fins de 1994 apareceram mais de 300 artigos sobre 'falsa memória' em jornais e revistas", incluindo "Childhood Trauma: Memory or Invention" publicado no *New York Times*, "Buried Memories, Broken Families", uma série de

primeira página publicada ao longo de seis dias no *San Francisco Examiner* em abril de 1993, e "Lies of the Mind", publicado pela revista *Time*.

- 3 Os textos que se seguem, selecionados de passagem, são representativos do tom e da orientação da retórica em questão: "The Accusation," por Max McCarty, *Detroit Free Press Magazine*, January 8, 99, pp. 11-13; "Doors of Memory," por Ethan Watters, *Mother Jones*, January/February 1993, pp. 24-29, 76-77; Sharon Begly, "Some Memories May Be More Imagined Than Real," *Detroit Free Press*, September 30, 1994.
- 4 A False Memory Syndrome Foundation (com 4.000 membros, 48 capítulos e um orçamento anual de \$700.000,00) organizou uma vasta campanha de defesa de sua causa que inclui não somente propaganda e uma newsletter, mas também a estratégia de plantar "relatos noticiosos". Por exemplo, a história da *Detroit Free Press Magazine* fornece o número toll free para a False Memory Syndrome Foundation após a matéria paga do autor.
- 5 Elizabeth Loftus e Catherine Ketcham, *The Myth of Repressed Memory: False Memories and Allegations of Sexual Abuse* (New York: St. Martin's Press, 1994); Richard Ofshe e Ethan Watters, *Making Monsters: False Memories, Psychotherapy and Sexual Hysteria* (New York: Charles Scribner's Sons, 1994); e Mark Pendergrast, *Victim's of Memory: Incest Accusations and Shattered Lives* (Upper Access Books, 1995).
- 6 *Frontline: Divided Memories*, escrito, produzido e dirigido por Ofra Bikel; datas das transmissões: 4 e 11 de abril, 1995. Artigo sobre o programa por Walter Goodman, "Growth Industry: Helping Recall Sexual Abuse," *New York Times*, 4 de abril, 1995, p. B6.
- 7 A maioria das sobreviventes de incesto lembram-se do ocorrido do começo ao fim. Dentre aquelas que sofrem de amnésia grave devido ao abuso infantil, a grande maioria é capaz de encontrar confirmação externa na forma de confissão, fotografias ou corroboração de irmão ou irmã.
- 8 Michael Frisch, Capítulo 2, "The Memory of History", *A Shared Authority: Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History* (New York: State University of New York Press, 1990), p. 15-16.
- 9 David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country* (Cambridge: Harvard University Press, 1985), p. 19. As citações representam idéias descritas, mas não subscritas por Lowenthal.

- 10 Saul Friedlander, "Trauma, Transference and 'Working through' in Writing the History of the Shoah," in *History and Memory* 4, 1992, p. 52. Ver também a introdução de Friedlander como editor de *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"* (Cambridge: Harvard University Press, 1992) e Deborah Lipstadt, *Denying the Holocaust: The Growing Assault of Truth and Memory* (New York: Plume, uma divisão da Penguin Books USA, 1993). Lipstadt discute como, sob a metodologia desconstrucionista, a "experiência era relativa e nada era fixo, criando uma atmosfera de permissividade no questionamento do significado de eventos históricos e tornando difícil para os seus proponentes afirmar que haveria alguma coisa 'além dos limites' para esta abordagem cética (p. 18).
- 11 Eu já escrevi sobre a representação (ou não representação, conforme o caso) do incesto em *King's Row* e em *Freud* em "'I Don't Remember Anything Like That': Trauma, Transference and Memory in Psychological Films", apresentado na Psychoanalysis and Cinema Conference, University of Califórnia, Los Angeles, Novembro de 1993; e na conclusão do meu livro *Couching Resistance: Women, Film and Psychoanalytic Psychiatry* (Minneapolis, Minnesota: Minnesota University Press, 1993). Ver também Janet Walker and Diane Waldman, "John Huston's *Freud* and Textual Repression: A Psychoanalytic Feminist Reading" in *Close Viewings*, ed. Peter Lehman (Tallahassee: The Florida State University Press, 1990).
- 12 Achados clínicos indicam que distúrbios de personalidade múltipla constituem em muitos casos o resultado de abuso sexual infantil. Ver, por exemplo, *Childhood Antecedents of Multiple Personality*, editado por Richard P. Kluft, M.D., Ph.D. (Washington, D.C.: American Psychiatric Press, Inc., 1984). Embora em *Sybil* haja uma mudança sem sustentação estatística para a mãe como perpetradora do abuso, o filme serve para responder ao seu inofensivo predecessor, o *The Three Faces of Eve* (no qual Joanne Woodward faz o papel da paciente), ao traçar o abuso sexual infantil confirmado como a etiologia da personalidade múltipla.
- 13 O termo "I-story" é usado por Louise Armstrong em *Rocking the Cradle of Sexual Politics: What Happened When Women Said Incest* (Reading, Massachusetts: Addison-Wesley Publishing Company, 1994).
- 14 David Thelen, "Memory and American History," *The Journal of American History*, vol. 75, no. 4, Março 1989, p. 1127.
- 15 Para um relato sobre a história e crescente atualidade da Negação do Holocausto, ver Deborah Lipstadt, *Denying the Holocaust*, e Pierre Vidal-Naquet, *Assassins of Memory: Essays on the Denial of the Holocaust*, trad. Jeffrey Mehlman (New York: Columbia University Press, 1992).

- 16 Por exemplo, Louise Armstrong, em *Rocking the Cradle of Sexual Politics*, descreve um sem número de casos de custódia em que as mães foram capazes de apresentar massiva documentação médica de sinais de abuso sexual em suas crianças, sinais como gonorréia faríngea e genitais muito inchados, mas em que os juízes adotaram uma perspectiva diferente das evidências. Estes juízes, em vários dos casos relatados por Armstrong, consideraram as mães responsáveis por desacato à autoridade do tribunal por trazerem à corte de custódia acusações documentadas de abuso sexual paterno. Conforme um juiz explicou,

Pode ficar sugerido que desta vez a requerente (a mãe) tem a desculpa para pelo menos recusar o direito de visita, considerando que um psiquiatra e um psicólogo crêem na declaração de abuso da criança abusada. A questão não é se eles acreditam, tendo ouvido apenas parte da versão e não conhecendo todo o contexto da situação de fato: *a questão é no que a requerente acredita, e... a corte firmemente acredita que a requerente... tenha induzido a criança a fazer tais alegações, sabendo muito bem da falsidade destas alegações* (p. 128).

E assim, a custódia plena foi decidida em favor do pai, sendo também este o caso em outra situação onde, mais uma vez, evidências com corroboração médica de molestamento existiam, mas em que o juiz acabou atribuindo o abuso à mãe, alegando que as crianças haviam sido sujeitadas a “inúmeras visitas/exames médicos contra a vontade”(p. 160).

- 17 Judith Herman, *Trauma and Recovery* (New York: Basic Books, 1992),p. 9.
- 18 Lenore Terr, M.D., *Unchained Memories: True Stories of Traumatic Memories, Lost and Found* (New York: Basic Books, 1994).
- 19 A condenação de George Franklin foi revertida recentemente com base na alegação de que as memórias de Eileen não eram memórias verdadeiras em absoluto, mas sim memórias induzidas, formadas por sua leitura das reportagens cobrindo o crime naquela época, e que as cortes estavam erradas desde o início ao rejeitarem a apresentação das reportagens como evidência (*Los Angeles Times*, 5 de abril, 1995, seção A, p. 18). Assim, estes eventos subseqüentes revelam como uma condenação baseada em parte na memória reprimida e recuperada é frágil numa cultura que desconfia da memória mas que favorece a poder da interpretação. Além do mais, se se acredita, como eu, que o peso da evidência sugere que Franklin cometeu o crime (mesmo se os procedimentos através dos quais ele foi condenado foram posteriormente declarados inconstitucionais), este caso ilustra de modo abundante como atribuições ostensivas da verdade ou falsidade da memória podem ser o resultado dos interesses do litígio.

- 20 Deborah Lipstadt, *Denying the Holocaust*, especialmente pp.58-61, e Pierre Vidal-Naquet, *Assassins of Memory*.
- 21 Dori Laub, M.D., "Bearing Witness, or The Vicissitudes of Listening", in Shoshana Felman and Dori Laub, M.D., *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, p.59.
- 22 Laub, *Testimony*, pp.59-63.
- 23 Edward Hallett Carr, Capítulo 1, "The Historian and His Facts", *What is History?* (New York: Vintage, 1961).
- 24 Shoshana Felman, "The Return of the Voice", in Shoshana and Dori Laub, M.D., *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, p. 211.
- 25 Robert Schwarz and Stephen Gilligan (*Networker*, Março/Abril 1995, p. 22), descrevendo o trabalho de Lenore Terr.
- 26 Elizabeth Waites, *Trauma and Survival: Post-Traumatic and Dissociative Disorders in Women* (New York: W. W. Norton, 1993), p.36.
- 27 Terr, *Unchained Memories*, p.35.
- 28 Waites, especialmente o Capítulo 1, "Psychobiology and Post-Traumatic Pathology".
- 29 Hayden White, "Historical Emplotment and the Problem of Truth, in *Probing the Limits of Representation*, pp. 51-52.
- 30 Linda Williams, "Mirrors Without Memories — Truth, History, and the New Documentary", *Film Quarterly*, Vol. 46, no. 3, Spring 1993m p. 12.
- 31 Friedlander, "Trauma, Transference and 'Working Through'", p. 53.
- 32 Saul Friedlander, "Trauma, Transference and 'Working through'", pp.39-59.
- 33 Jonathan Shay, M.D., Ph.D, *Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character* (New York: Atheneum, 1994), p. 188.
- 34 Judith Lewis Herman, M.D., *Trauma and Recovery*, p.34.

- 35 Ver referência sobre a passagem do passarinho entalhado em *History and Memory* in Laura Marks, "Transnational objects: commodities in postcolonial displacement", apresentado em *Visible Evidence II*, University of Southern California, 19 de agosto de 1994. Sobre *History and Memory* ver também Michael Renov, "Warring Images: Stereotype and American Representations of the Japanese, 1944-1991", *The Japan/American Film Wars: WWII Propaganda and Its Cultural Contexts*, eds. Abe Mark Nornes e Fukushima Yukio (Chur: Harwood Publishers, 99), pp. 95-118; e Bill Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994).
- 36 Felman, *Testimony*, p. 224.
- 37 Cathy Caruth, "Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History", *Yale French Studies*, no. 79 (1991), p. 187.
- 38 Friedlander, "Trauma, Transference and 'Working Through'", p. 43.
- 39 Julia Lesage discute a obra de Lynn Hershman em "Lynn Hershman's Electronic Diaries", apresentado na Console-ing Passions Television Conference, University of Seattle, Washington, abril de 1995.
- 40 Louise Armstrong, *Kiss Dady Goodnight* (New York: Hawthorn Books, 1978), Judith Herman, M.D., *Father-Daughter Incest* (Cambridge: Harvard University Press, 1986), Florence Rush, *The Best-Kept Secret: Sexual Abuse of Children* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1986).
- 41 Saul Fiedlander, "Trauma, Transference, and 'Working Through,'" p. 53.
- 42 Friedlander, "Trauma, Transference, and 'Working Through'", pp. 52-53.
- 43 Frisch, p. xxii.