

## A MEMÓRIA COMO ESPAÇO DE UTOPIA NO CINEMA DE KEN LOACH

CRISTIANE TOLEDO MARIA\*

Ken Loach é um cineasta inglês famoso por seus filmes de cunho político, nos quais os protagonistas são quase sempre pertencentes à classe trabalhadora inglesa ou britânica. O cineasta traz à tona, em algumas obras, também a discussão acerca da importância da memória, e a defesa do uso da arte em sua práxis política progressista. Dois filmes que resgatam o conceito de memória e História mais explicitamente são *Terra e Liberdade*, de 1995, e *Uma Canção para Carla*, de 1996.

*Terra e Liberdade* conta a história de David, um inglês desempregado membro do Partido Comunista que decide ir para a Guerra Civil Espanhola lutar contra o fascismo que se instaurava no país para conter a revolução dos trabalhadores. Por acaso, une-se ao POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), e participa das discussões teóricas e práticas do movimento. Devido a algumas opiniões conflitantes, decide abandonar o grupo e unir-se ao exército do Partido Comunista. É através dessa experiência que David testemunha a verdadeira face do Stalinismo e sua repressão aos membros de grupos de esquerda que não obedecem às ordens do Partido, além de compreender os interesses de Stalin em impedir que uma revolução genuinamente popular ocorresse na Espanha, influenciando assim outros países dentro e fora da Europa. A história nos é contada através de cartas de David encontradas pela sua neta Kim após sua morte, no final do século XX. Kim tem contato com a história pessoal do avô ao mesmo tempo em que aprende sobre o passado de sua classe, e, no final do filme, enterra seu avô lendo um poema de William Morris, e joga em seu caixão um punhado da terra trazida da experiência de David com a breve revolução espanhola.

*Uma Canção para Carla*, feito um ano mais tarde, é a história de George, um motorista de ônibus de Glasgow que se apaixona por uma dançarina nicaragüense chamada Carla. Ao perceber que ela não consegue se libertar de um trauma de seu

---

\* Doutoranda na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP.

passado (aparentemente relacionado a seu ex-namorado Antonio), convence a namorada a voltar para seu país e enfrentar seus problemas. Ao acompanhá-la, ele descobre que o motivo para os conflitos de Carla não são apenas pessoais, mas também – e principalmente – políticos: seu país está em plena guerra civil. A luta que George testemunha é entre os sandinistas, que em 1979 fizeram uma revolução no país, e o exército dos *Contra* que, financiados pelo governo norte-americano, tentavam destruir as conquistas da revolução. Apesar de várias demonstrações de heroísmo ingênuo da parte de George durante todo o filme, desde colocar seu emprego em risco ao deixar Carla entrar no ônibus sem pagar até lutar por uma causa que ele não parece entender muito bem, ele ao final possui um momento de “epifania”: deixa Carla em seu país e volta para a Escócia, carregando consigo a letra de uma canção que reflete a memória revolucionária do país e sua própria experiência e aprendizado.

Pensando nos dois filmes simultaneamente, a primeira estratégia que observamos ser utilizada pelo cineasta a fim de evidenciar o resgate da memória é a criação de uma narrativa de ficção que funciona como uma romantização da História, transformando o conteúdo histórico em algo inteligível e transmissível. Seria o processo de contar uma história (tendo como personagens centrais David e George, no caso dos filmes em questão) que seja capaz de transmitir a História, utilizando o indivíduo como ponto de partida, mas com o intuito de obter a representação de uma estrutura social na qual este é inserido. Esse processo, como aponta Hayden White, não é muito diferente do que fazem os historiadores em si:

*[As narrativas históricas] conseguem dar sentido a conjuntos de acontecimentos passados, além e acima de qualquer compreensão que forneçam, recorrendo a supostas leis causais, mediante a exploração das similaridades metafóricas entre os conjuntos de acontecimentos reais e as estruturas convencionais das nossas ficções. Pela própria constituição de um conjunto de eventos com vistas a criar com eles uma estória compreensível, o historiador impõe a esses eventos o significado simbólico de uma estrutura de enredo compreensível. Os historiadores talvez não gostem de pensar que suas obras são traduções do fato em ficções; mas este é um dos efeitos das suas obras. (WHITE, 1994:108)*

Mais do que um documento histórico (no sentido ortodoxo do termo) sobre a guerra civil espanhola, poderíamos concluir que *Terra e Liberdade* funciona como uma

espécie de diário no qual são narradas experiências e memórias individuais. Como o próprio Ken Loach afirma, “o choque que se obtém com a alternância entre o mundo público e o privado é exatamente o que queremos”. (LOACH *apud* FULLER, 1998:10).

Uma evidência desse movimento entre as duas esferas é o subtítulo do filme: “uma história da revolução espanhola” (em inglês, “*a story of the Spanish revolution*”). Em inglês, a diferença entre *story* e *history* deixa bem marcado o movimento entre ‘ficção-realidade’ e ‘indivíduo-história’. O termo utilizado aqui, “*story*” – e não “*history*” – cria um movimento que parte da ficção para a realidade, e do individual para o coletivo. Nesse instante do filme, o diretor deixa claro que seu objetivo não é refletir sobre a totalidade da história da Guerra Civil Espanhola. Assim, apesar de o filme partir do contexto histórico da guerra na Espanha para construir seu personagem, é a partir desse indivíduo fictício que o cineasta nos insere no contexto da totalidade histórica.

Muitos críticos notaram as semelhanças entre o filme e a narrativa *Lutando na Espanha (Homage to Catalonia)*, de George Orwell. Em seu diário, Orwell – que também se uniu ao POUM quando esteve na guerra – denuncia a traição stalinista durante a batalha. Segundo o autor, “os comunistas não estavam lutando para adiar a revolução espanhola até um momento mais propício, e sim para garantir que ela nunca acontecesse” (ORWELL, 1980:67). A descrição da guerra na Espanha como o princípio de uma revolução e a ênfase na descrição de uma sociedade em transformação, representada pelas formas democráticas de organização e pelas tentativas de implementar uma sociedade sem classes, fez com que Loach, assim como Orwell, fosse criticado pela romantização desse momento histórico.

Porém, por romantização não devemos entender uma monumentalização do passado, que o transformaria em espetáculo. Loach evita seguir o padrão do cinema inglês, que em geral “articula uma celebração nostálgica e conservadora dos valores e estilos de vida das classes privilegiadas” (DAVE, 2006:28). O cineasta também difere do Realismo Socialista, que em suas produções tendeu a apenas idealizar e celebrar a classe trabalhadora numa postura anti-dialética. Nas palavras de Loach,

*[a] guerra civil espanhola é sagrada para a Esquerda porque foi a primeira grande guerra contra o fascismo. Houve uma grande solidariedade internacional entre os trabalhadores que foram para a Espanha ajudar o*

*país a lutar contra Franco. E houve também, nos três primeiros meses de guerra, quando os trabalhadores ocuparam as fábricas, um momento crítico no qual havia uma possibilidade real de mudança. Parecia que aconteceria uma revolução social na Espanha assim como houve na Rússia, com as pessoas tomando poder e controlando suas vidas com otimismo e força. [...] É por isso que essa é uma história empolgante e queríamos contá-la. Porém, inevitavelmente, o filme teria que ser sobre por que as tendências políticas que resistiam ao fascismo perderam, e as consequências dessa derrota. A guerra espanhola é um desses eventos que explicam o século XX. (LOACH apud FULLER, 1998: 69)*

*Terra e Liberdade*, ao evitar o tom nostálgico ou monumental da História da Esquerda, consegue nos apresentar um ponto de vista mais complexo, que olha para o passado com o intuito de compreender qual foi o momento em que a Esquerda falhou, e o motivo para sua crise no final do século XX. Temos a sensação, após assistirmos ao filme, de que a derrota dos republicanos na Espanha seria a grande tragédia do século XX. A consequência dessa derrota está simbolizada por Kim, a neta de David, pertencente a uma geração de trabalhadores que não mais se enxergam enquanto uma classe social. A inclusão de Kim no filme é essencial para compreendermos a relação entre a guerra civil na Espanha e os anos 1990 na Inglaterra, década com a qual o filme busca dialogar. Nós, espectadores de *Terra e Liberdade*, assim como a neta de David, pertencemos a uma geração em que conteúdos políticos não parecem mais fazer sentido ou nos dizer respeito.

Podemos entender a crise enfrentada pela “geração de netos de David” como uma espécie de crise da memória coletiva. Segundo Pierre Norra, vivemos atualmente o “fim das ideologias-memórias, como todas aquelas que asseguravam a passagem regular do passado para o futuro, ou indicavam o que se deveria reter do passado para preparar o futuro; quer se trate da reação, do progresso ou mesmo da revolução” (NORRA, 1993:8). Para o autor, há uma diferença entre pensar em História e em Memória, já que a memória seria um elo vivido com o presente, e a História uma representação do passado. Nas palavras de Norra:

*[e]xiste uma diferença entre “memória verdadeira, hoje abrigada no gesto e no hábito, nos ofícios onde se transmitem os saberes do silêncio, nos saberes do corpo, as memórias de impregnação e os saberes reflexos, e a memória*

*transformada por sua passagem em história, que é quase o contrário: voluntária e deliberada, vivida como um dever e não mais espontânea; psicológica, individual e subjetiva e não mais social, coletiva, globalizante. (NORRA, 1993:14)*

O autor também aponta a mudança de perspectiva de uma relação social e coletiva para uma que individualiza e psicologiza o processo. É exatamente esse o movimento que percebemos na cena inicial de *Terra e Liberdade*, quando Kim, ao manusear os itens deixados pelo avô dentro de uma mala, transita entre a esfera pública e privada (recortes de jornais sobre a guerra, fotografias do avô e de seus amigos, terra embrulhada num lenço vermelho), e tem seu interesse despertado a partir da esfera individual/psicologizante (a fotografia de Blanca, a amante de seu avô). Segundo o autor, “é que esta memória nos vem do exterior e nós a interiorizamos como uma obrigação individual, pois que ela não é mais uma prática social” (NORRA, 1993:17).

A conclusão à qual Norra chega é de que, “quando a memória não está mais em todo lugar, ela não estaria em lugar nenhum se uma consciência individual, numa decisão solitária, não decidisse dela se encarregar” (NORRA, 1993:18). Loach, além de nos mostrar que Kim precisa desta motivação para dar o ponto de partida, ressalta, por intermédio do percurso da personagem ao longo da narrativa, que é preciso reviver o passado para não esquecê-lo e dar sentido ao presente, mas entendendo-o como uma luta coletiva, e não individual.

A relação de avô e neta que existe entre David e Kim – nos moldes de uma transmissão de experiência típica, na qual “as pessoas mais velhas sempre a passavam aos mais jovens” (BENJAMIN *apud* GAGNEBIN, 1999:57) – funciona como um símbolo da tentativa de resgate da memória e da experiência, temas discutidos não apenas por Norra, mas também por Walter Benjamin. Notamos, ao mesmo tempo, uma vontade e uma dificuldade de guardar na memória e de transmitir para outras gerações algo que mereça ser apropriado e transmitido, preservado do esquecimento. A imagem mais reveladora de tal transmissão é a em que Kim joga a terra trazida por David da Espanha no túmulo do avô.

David, em seu papel de viajante, que obtém uma experiência e deseja a transmitir para a geração futura, não o faz nos modos tradicionais do que seria uma

narrativa oral (épica, por excelência). Assim, temos em *Terra e Liberdade* o tema da dificuldade de se narrar uma experiência. É por meio de cartas deixadas após sua morte, ou seja, de um contato indireto entre narrador e ouvinte (no caso, escritor e leitor), que a tentativa de transmissão dessa experiência se dá. Portanto, o filme de Loach não recria uma condição artificial e ideal de narrativa tradicional, respeitando os limites históricos no qual se insere.

Não apenas Kim é fruto do “processo de perda de referências coletivas” (GAGNEBIN, 1999:59). Em *Uma Canção para Carla*, presenciamos uma profunda dificuldade de comunicação entre Carla e George. A cena mais simbólica de tal processo é quando Carla, sentada ao lado de George no avião, relembra momentos importantes de sua experiência de luta na Nicarágua. Vemos George, nessa cena, dormindo e, portanto, incapaz de compartilhar as memórias de sua namorada.

O papel da língua em *Uma Canção para Carla* reforça ainda mais a impossibilidade de comunicação entre os dois personagens e os dois mundos que eles representam. Pensando nos espectadores ingleses, para quem o filme foi feito, o efeito é ainda mais surpreendente, pois a película original não insere legendas para situá-los nos diálogos e canções em espanhol, o que os coloca na mesma posição de George.

Há também dois momentos no filme em que há uma insistência na dificuldade de tradução de uma língua para a outra, algo que vale a pena observar com detalhes. A primeira delas é quando Carla, após voltar do hospital por tentativa de suicídio, encontra-se com George e seu amigo Sammy, que prepara para ela uma surpresa: um cartaz de boas vindas, no qual está escrito “Bienvenido, Carla”. Ela sorri e diz: “É muito bonito, mas há um erro. Aqui é um ‘A’, e não um ‘O’”, apontando para o cartaz. O que aparentemente nos parece uma cena de pouca importância ganha força quando paramos para pensar no tipo de erro que foi cometido. Não foi um deslize insignificante de ortografia ou de vocabulário; o erro de Sammy foi a tentativa de traduzir automaticamente uma expressão, sem levar em conta as diferenças culturais das línguas, como é o caso da concordância em gênero, que não existe na língua inglesa. A falha na tradução nos revela o abismo existente entre as duas culturas e, novamente, os limites da comunicação.

O outro momento em que esse abismo aparece é quando alguns camponeses nicaragüenses tentam explicar para George as conquistas da revolução sandinista e os ideais que eles defendem. Carla, encarregada de traduzir a conversa, se emociona e não traduz algumas palavras-chave para a compreensão da mensagem. Mais do que uma barreira lingüística, a dificuldade de se traduzir aqui parece ser uma referência à intradutibilidade da própria experiência vivida pelos nicaragüenses para a visão de mundo de um britânico do final do século XX. George, enquanto representante de uma classe operária fragmentada, que testemunhou a decadência dos sindicatos, o fracasso do *Welfare State* e a implementação da lógica neoliberal do “cada um por si” e do discurso do fim das alternativas, está historicamente impossibilitado de compreender as experiências coletivas vividas por Carla e seus *compañeros*. Não é coincidência que George, vivendo na crise dos valores coletivos e em meio ao Fim da História, tenha seu comportamento em todo o enredo voltado para questões individuais, ignorando em seu consciente o processo sócio-histórico no qual está envolvido.

A relação entre Escócia e Nicarágua evocada por Loach nesse filme pode parecer, a princípio, um tanto artificial e desnecessária. Afinal, o que George, um não-politizado motorista de ônibus de Glasgow tem a ver com a intervenção americana na Nicarágua nos anos 1980? A escolha do escocês como o verdadeiro protagonista do filme, e não de Carla, a dançarina nicaragüense que inspirou o título, nos força, antes de acusar sua inconsistência e inverossimilhança, a pensar as motivações e conseqüências que a adoção dessa perspectiva traz para o filme e para a nossa compreensão de ambas as realidades sócio-históricas.

Definitivamente, *Uma Canção para Carla* é um filme que nos ensina mais sobre o Reino Unido do que sobre a Nicarágua. Durante o filme, muito pouco se diz sobre a situação de guerra nicaragüense. O filme não cumpriria, portanto, seu papel de documento histórico tradicional sobre o país da América Central, apenas nos introduzindo à questão sem grandes aprofundamentos históricos. Isso talvez seja, mais do que uma “falha de fidelidade histórica” do filme, um reflexo da impossibilidade de figuração de um horizonte revolucionário, exatamente por Ken Loach, assim como George, pertencer a esse cenário de fim da História e crise da Esquerda. Porém, se a

figurabilidade é fragilizada, a força do filme reside na sua eficácia em nos expor à crise na qual estamos situados.

A crise vivida pela geração britânica do final do século XX é expressa pela alienação vivida por George em relação a sua realidade sócio-histórica. Na conversa que tem com alguns trabalhadores nicaragüenses a respeito da Escócia, o personagem não conhece informações básicas sobre a economia de seu país. “Plantam milho lá?”, perguntam a ele. George, por gestos, demonstra não saber a resposta.

Pensando nas relações que podemos estabelecer entre os dois mundos narrados no filme, o não conhecimento de George nos revela uma amnésia social sobre o processo histórico vivido por seu país. A questão da terra, portanto, será central não apenas em *Terra e Liberdade*, mas também em *Uma Canção para Carla*, por ser uma temática que estabelece conexões entre as realidades de Carla e George. George, além de desconhecer a luta vivida pelos nicaragüenses contemporâneos a ele, que vivem em guerra para manter sua posição de donos de sua própria força de trabalho, desconhece o passado de luta de seus conterrâneos pela posse de terra.

A questão da terra que é freqüentemente esquecida na História do Reino Unido se refere aos cercamentos das terras comunais entre os séculos XV e XVI, processo que permitiu o avanço do capitalismo na região. Segundo Karl Marx, os cercamentos, em geral, foram processos de transformação de terras agriculturáveis em pastos para criação de ovelhas, nos quais “grandes massas humanas de súbito, e violentamente, [foram] arrancadas dos seus meios de subsistência e atiradas para o mercado de trabalho como proletários fora-da-lei”. (MARX, 1997: 810). Na Escócia, segundo Marx, esse processo foi ainda maior e mais sistemático.

Senhores feudais, então, expulsaram os camponeses – que tinham o mesmo título de direito sobre a terra que os senhores até então – transformando as comunais em propriedade privada no sentido clássico do termo, e facilitando a transformação dessa massa de sem-terra em proletariado para as manufaturas (e, futuramente indústrias). O “pecado original” da propriedade privada, apagado da memória dos trabalhadores após séculos de opressão, reforça a separação destes em relação à terra da qual foram expulsos e com a qual possuem uma relação alienada. A alienação da consciência da

classe trabalhadora é resultado de sua alienação material (a separação dos trabalhadores de seus meios de produção).

É a partir dessa usurpação dos meios de produção, ocorrida séculos antes de George, que o personagem vivencia a incapacidade de compreender a totalidade da história sócio-econômica de seu país, e também a situação vivida por Carla em seu país atualmente. Somente a vivência e o contato concreto com a experiência da luta pela posse dos meios de produção na Nicarágua é capaz de trazer a George a possibilidade de resgate de tal memória.

Em *Uma Canção para Carla*, George não é o único personagem que sofre as conseqüências do apagamento histórico. Carla também nos é mostrada como vítima de algo semelhante, e seu trauma psicológico funciona como representação alegórica de um processo histórico. Aparentemente relacionado apenas ao seu namorado Antonio, no decorrer da narrativa percebemos que seu trauma simboliza algo maior. Nas palavras de Carla, “não posso suportá-lo, mas também não posso esquecê-lo”, ela diz. Num primeiro plano, Antonio representaria a perda do objeto amoroso. Porém, se observarmos o ano em que a história de Carla se passa – 1987 – veremos que é um momento-chave para a derrota do projeto revolucionário nicaraguense. O conflito psicológico de Carla, portanto, pode estar representando o impasse vivido pela luta política em seu país, com a qual a personagem estava diretamente envolvida.

Zimmermann (2006) nos relata detalhes dessa crise desenvolvida durante a década de 1980. Segundo a autora, após a revolução popular, o início dessa década foi um período de grandes mudanças para o povo nicaraguense. Já no poder, a FSLN organizou uma série de medidas sociais, como reforma agrária, projetos de alfabetização, melhorias na saúde e nas condições dos trabalhadores. Vemos algumas dessas conquistas em imagens rápidas que percorrem a narrativa, quando Carla está à procura de Antonio. Entretanto, devido aos graves problemas econômicos que o país vinha enfrentando nos últimos anos da ditadura de Somoza, era preciso obter todo o apoio possível dos fazendeiros e empresários do país. Optou-se, portanto, por uma economia mista, e não pela implantação do socialismo.

Porém, “essa era uma situação intrinsecamente instável, uma vez que as classes que dominavam a economia não tinham um governo que representasse seus interesses, nem sequer que lhes permitisse exercer alguma influência para proteger os interesses próprios ou participar de decisões estratégicas em termos de política econômica” (ZIMMERMANN, 2006:100). Rapidamente, os empresários, sentindo-se prejudicados e ameaçados por uma possível mudança mais radical na economia, pedem ajuda ao governo americano para que houvesse uma intervenção que garantisse suas vantagens econômicas.

Assim, o governo americano decide atacar de duas formas: economicamente, por meio de um embargo comercial total que deixou o país com mais problemas financeiros ainda; e militarmente, ao patrocinar uma guerra na Nicarágua, financiando os Contras, um exército que destruísse todas as conquistas da revolução, exterminando bairros de civis, escolas, hospitais e, é claro, os sandinistas. Porém, quanto mais aumentava a repressão, mais pessoas se uniam ao exército sandinista, dificultando os planos americanos. Nas palavras de Zimmermann,

*[t]ornava-se cada vez mais claro que, sem uma invasão dos Estados Unidos, a guerra dos contras não conseguiria atingir seu intento de derrubar a revolução nicaragüense. O governo Reagan então decidiu que o custo político de uma invasão direta ao país pelo exército americano seria alto demais e, em vez disso, concordou em promover negociações de paz. Em agosto de 1987, a Nicarágua e outros países da América Central assinaram um acordo de paz apresentado pelo presidente da Costa Rica e, no início de 1987, a FSLN e os contras concordaram com o cessar-fogo e elaboraram um plano para a desmobilização. (ZIMMERMANN, 2006: 137)*

Segundo a autora, portanto, era impossível defender os interesses do capital privado ao mesmo tempo em que se tentava proteger os direitos dos trabalhadores e camponeses, ou seja, “ou a economia se encaminharia para um socialismo, como tanto os amigos quanto os inimigos esperavam que acontecesse depois de 1979, ou a classe capitalista recuperaria seu poder político, como começou a ocorrer por meio das políticas implementadas pela liderança da FSLN, a partir de 1987” (ZIMMERMANN, 2006: 151). Nesse ano, a FSLN decidiu que era preciso afastar-se de uma postura anti-

capitalista e confiar nas leis do mercado para tentar recuperar a economia. Zimmermann nos conta que

*[e]m 1987 a distribuição de terras declinou acentuadamente e, em 1988, tornou-se inexistente na prática. Quando Daniel Ortega anunciou, em janeiro de 1989, que “já havia sido distribuída terra suficiente”, ainda havia dezenas de milhares de famílias rurais aguardando por seus lotes. Terrenos abandonados durante a guerra eram comprados por especuladores ou plantadores mais ricos. Diante do fim do crédito barato e do apoio estatal à produção agrícola, os lavradores pobres logo se encontraram afundados em dívidas monumentais, e forçados a trabalhar como bóias-frias nas colheitas, a fim de sobreviver. (ZIMMERMANN, 2006: 143)*

Assim, vemos que a FSLN, apesar de manter o discurso radical de antes, aos poucos implementava mudanças de cunho neoliberal. E a escolha de 1987, e não de 1979 ou dos primeiros anos da década de 1980, como palco para o drama de George e Carla nos chama atenção para a derrota da revolução, mais do que para uma romantização desta.

Antonio seria a grande alegoria da derrota da revolução: sem andar, sem falar, mutilado, presente só por meio de cartas e fotografias antigas e, ao final, numa imagem distante e nebulosa, quase que infigurável. Nós espectadores temos com Antonio (e com a revolução) uma relação quase platônica: a queremos, mas não a vivenciamos. Somos informados sobre ele, mas não o vemos de fato; sua existência é marcada mais por uma ausência do que por uma presença. E, observando com atenção, vemos que assim é a própria representação da revolução nicaragüense no filme. As poucas imagens que temos são mais de uma destruição e decadência do que de uma sociedade realmente diferente e melhor que o mundo de George. As verdadeiras conquistas da revolução nos são dadas indiretamente, por meio dos relatos dos camponeses e dos fragmentos de memória de Carla.

Essa representação da revolução tem sua explosão na penúltima cena do filme, quando vemos Carla cantando *Guerrero del Amor*, a canção popular que se refere à luta sandinista pela libertação do imperialismo norte-americano, como já mencionamos anteriormente. Em 1996, ano de produção do filme, quando sabemos que o projeto

revolucionário falhou, a cena adquire ainda maior carga emotiva, refletindo essa derrota. O objeto amado já não existe mais, sua alma está destruída.

O sentimento de Carla durante a narrativa revela uma experiência de choque semelhante à mencionada por Walter Benjamin em relação aos sobreviventes da 1ª Guerra Mundial que, ao voltarem do campo de batalha, “estavam mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (BENJAMIN, 1985: 115). Apesar de toda a vivência que tiveram, esses homens eram incapazes de estruturar o vivido em algo que fosse de fato compreendido e comunicável, ou seja, que fosse uma experiência.

O difícil diálogo entre Carla e George durante a narrativa nos revela o conflito que nossa geração vive em relação à possibilidade de haver experiências, e o risco que corremos de ter tudo transformado em mera vivência. Assim, o que vivemos, por ser indizível (e, portanto, intransmissível), morre na esfera privada, individual.

Resta sabermos se, no fim das contas, o filme aponta para alguma possibilidade de superação dessa crise da experiência. Uma das pistas para esta resposta talvez se encontre no caminho percorrido por George na estrutura narrativa. Se observarmos os detalhes desse caminho, veremos que ele, curiosamente, se encaixa na descrição feita pelo mitólogo Joseph Campbell (2004) sobre a “saga do herói”: a grande narrativa encontrada em toda a história da humanidade, desde as sociedades de milhares de anos antes de Cristo, até os dias de hoje.

De acordo com Campbell, o herói é uma pessoa comum lançada dentro de um novo mundo e puxado para um problema. Ao começar sua jornada, ele passará por uma caverna, que simboliza um período de provação, de encontro consigo mesmo. Nesse percurso, o herói encontra um guia, (alguém parecido com ele, mas com mais experiência, que já passou pela caverna anteriormente). Esse guia lhe dará conselhos que o protegerão dos problemas e obstáculos. Ao passar pelas provações, o herói geralmente receberá uma recompensa, que pode ser inclusive a própria aquisição de uma experiência que ele levará de volta a seu mundo. As semelhanças com a história de George são muito grandes, a Nicarágua se referindo à caverna, seu amigo Bradley sendo o guia, e a recompensa, a experiência com a qual ele retorna a seu país.

O momento de iluminação vivido pelo herói pode ser visto numa das últimas cenas do filme, quando o protagonista, após ter sido exposto às dificuldades enfrentadas pelos nicaragüenses em meio à guerra, tem uma espécie de epifania. Em resposta a um pedido de Carla para levá-la de volta para casa (a Escócia), ele responde: “Você está em casa”. Se pensarmos que o intuito de George, durante todo o filme, era levá-la para a Nicarágua para resolver alguns problemas pessoais, esquecer seu passado e poderem voltar para a Escócia definitivamente, esta sua fala possui uma grande importância, pois parece nos mostrar que George aprendeu algo com sua experiência.

Carla passa por um processo semelhante. Ao longo da narrativa, vemos que o seu objetivo era apagar Antonio da memória, mas que isso não era possível, pois ele permanecia em seu inconsciente. No final, Carla aceita o papel de reviver o passado a fim de não esquecê-lo. Resiste a seu trauma e aprende que é preciso ficar e lutar, dar voz a uma revolução que está dando seus últimos suspiros.

Além do percurso vivido pelos personagens, a canção *Guerrero del amor* possui grande força simbólica dentro dessa relação com a jornada do herói quando, ao revermos *Uma Canção para Carla*, notamos a presença indireta dela em diversas cenas anteriores. Esses momentos nos dizem muito sobre o processo que nós espectadores vivemos ao assistirmos ao filme se prestarmos atenção no percurso do envelope onde se encontra a letra desta canção em toda a estrutura narrativa.

Os primeiros momentos em que a canção nos é exposta não estão evidentes a princípio; isso porque vemos o envelope, pela primeira vez, fechado e escondido nos pertences de Carla. Já na segunda vez, quando George a encontra quase morta após sua tentativa de suicídio, vemos o envelope aberto e ensangüentado. Ele ainda não faz muito sentido, por estar escrito em espanhol, mas George, ao perceber sua relação com o trauma de Carla, o separa e leva para ela no hospital. Mais tarde, quando ele pede para ela explicar o que estava escrito ali, Carla menciona que são letras de música que ela e Antonio cantavam na Nicarágua, e que ele enviou para ela. Agora nós já possuímos uma informação importante sobre o conteúdo do envelope que nos faz pensar nas relações que ele possui com o passado, com a memória histórica de Carla e do povo da Nicarágua. Porém, a relação traumática que Carla possui com o passado e sua vontade de esquecê-lo refugiando-se num país estrangeiro nos mostra a resistência a essa

memória, a qual a imagem do envelope no filme tenta ir contra, ao enfatizar sua importância, tanto pela sua insistente aparição no decorrer da narrativa, quanto pelo uso de *closes* guiando o olhar do espectador para ele em específico.

E a canção continua a aparecer no filme. Depois de decidirem ir até a Nicarágua para que Carla enfrente seu passado, não vemos mais o envelope, que apenas reaparecerá na cena em que George adquire certa consciência do processo em que está inserido. Além de convencer Carla a não desistir de se encontrar com Antonio, ele entrega a ela o mesmo papel ensangüentado de antes, que ele havia guardado por saber da importância que aquilo tinha para Carla. O sangue do papel adquire extrema relevância na simbologia da cena, sendo ele a marca da História que, por mais que os personagens tentem ignorar, está lá.

É ao ver o papel com a letra da canção que Carla ganha forças para enfrentar seu trauma e, na cena seguinte, falar com Antonio pessoalmente. Ele pede para Carla cantar a canção e ela, emocionada, atende seu pedido. Observamos toda a cena da perspectiva de George à distância e, ainda sem a ajuda de legendas, continuamos sem entender exatamente do que se trata *Guerrero del amor*.

Na última cena do filme, quando George se despede de Bradley, este entrega para o protagonista um papel, a pedido dela. Ainda dentro da descrição da saga de herói, proposta por Campbell, a carta poderia ser uma referência ao que na mitologia seria o “elixir sagrado”, algo desse mundo desconhecido que o herói leva de volta a seu mundo, com o intuito de restaurar sua sociedade, de renovar a comunidade.

É, então, nas mãos de George que a canção termina, o que nos parece dizer que seria também sua responsabilidade, além da nossa, espectadores, enfrentar o passado e reavivar o processo histórico do qual fazemos parte. A última parte da saga do herói, o momento em que o herói, já em posse do elixir, retorna a seu mundo, não nos é mostrada no filme. Assim, além de não termos a resolução da narrativa, há aqui uma aposta no percurso não de George, mas do espectador, que ao se projetar no protagonista, tenha algum tipo de atitude política a partir da experiência vivida. O ciclo não se fecha para que nós pensemos numa forma de fazê-lo.

Essa nos parece ser a proposta do cinema de Ken Loach na crise dos anos 1990, e a canção deixada de Carla para George, assim como a terra trazida por David da Espanha, talvez sejam o ápice utópico dos filmes de Loach analisados nessa pesquisa. O elixir, ou seja, a experiência e a tradição, mesmo que indiretamente, por fim passa de mãos em mãos. Mesmo com a impressão final de que um diálogo entre esses dois mundos ou dois momentos históricos é praticamente impossível, já que somos incapazes de compreender completamente a experiência de uma alternativa ao sistema, a letra da canção e a terra espanhola persistem e caminham conosco, como se nos dissessem que, apesar de tudo, ainda existe uma vontade de mudar. O trecho do poema de Williams Morris lido por Kim na última cena de *Terra e Liberdade*, enquanto vemos a experiência trazida da Espanha penetrar o solo inglês, sintetiza o processo de preservação da memória e da História: “Entre na batalha. Nela ninguém perde. Mesmo para aquele que perde, seus feitos ainda prevalecem”.

A última função do herói, na descrição dos mitos observados por Campbell, é a de traduzir sua experiência no mundo desconhecido para seu mundo, de forma inteligível. Está aqui mais uma vez uma referência metalingüística, para pensarmos no projeto do cineasta. Esta tarefa não é fácil, pois é preciso traduzir o incomunicável. O cinema de Ken Loach parece ser um projeto de mapeamento desse limite e um alerta para a necessidade de superação do mesmo. É preciso, aprendemos com Loach, preencher as lacunas que se formam durante as tentativas frustradas de tradução enfrentadas pela história da arte.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAMPBELL, J. O herói de mil faces. São Paulo: Cultrix, 2004.
- DAVE, P. Visions of England: class and culture in contemporary cinema. New York: Berg, 2006.
- FULLER, G. (ed.) Loach on Loach. London: Faber and Faber, 1998.
- GAGNEBIN, J. M. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- MARX, K. O Capital, Livro I, Tomo III. Lisboa: Ed. Avante, 1997.

NORRA, P. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In: *Projeto História nº10*. São Paulo: PUC-SP, 1993.

ORWELL, G. *Homage to Catalonia*. New York: Harvest Book, 1980.

WHITE, H. O texto histórico como artefato literário. In: *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994.

ZIMMERMANN, M. A Revolução Nicaragüense. São Paulo: Unesp, 2006.