

Memória, narrativa e testemunho em Rashomon

Memory, narrative and testimony um Rashomon

Leandro Alves Martins de Menezes*

Resumo: É pretendido, com este estudo de caso, apresentar, a partir da narrativa do filme Rashomon, uma análise comparativa acerca do ofício do historiador associado às problemáticas da ideia de *verdade* a partir do julgamento descrito no filme. Para tanto foi feita uma aproximação das duas linguagens, a histórica e cinematográfica com a finalidade de por em questão discussões em torno dos conceitos de memória, esquecimento, causalidade, cientificidade e a flexibilidade na noção de verdade histórica.

Palavras-chave: Rashomon, memória, esquecimento.

Abstract: It is intended, with this case study, present, from the narrative of the film Rashomon, a comparative analysis about the craft of the historian to the problems associated with the idea of truth from the trial depicted in the movie. For such an approach was made of the two languages, the historical and cinematic for the purpose by concerned discussions about the concepts of memory, forgetfulness, causality, scientific and flexibility in the notion of historical truth.

Keywords: Rashomon, memory, forgetfulness.

Descrição analítica ampliada do filme e dos testemunhos:

Rashomon, filme japonês dirigido em 1950 por Akira Kurosawa, representa um ambiente vivido aproximadamente no século XII. A estrutura do roteiro se volta, sobretudo, em três homens – um sacerdote, um lenhador e um servo – que se abrigam de uma forte chuva sob o pórtico de um templo em ruínas. O encontro deles leva a discussão sobre o julgamento de um notório bandido por um suposto assassinato e estupro. Os envolvidos no caso apresentam narrativas incompatíveis do ocorrido. Através de flashbacks são evocados os quatro depoimentos prestados diante de um tribunal que jamais é visto. As quatro versões são divergentes umas das outras e a verdade universalizada não vem à tona. O filme nos leva a pensar uma série de questões sobre o próprio discurso histórico, o estatuto de verdade, níveis de julgamento, sentidos do real, da memória e dos acontecimentos. Para esse esforço

*Mestre em História, docente da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO). Contato: leandromenezes7@hotmail.com. Artigo recebido em 11-01-2015 e aceito em 08-02-2015.

experimental e reflexivo será produzido um estudo tendo por base as contribuições de Paul Ricoeur neste campo de análise, mas também serão estabelecidos diálogos com Jorge Luis Borges, René Descartes, Donald Davidson, Maurice Halbwachs, Friedrich Nietzsche, Karl Popper e Giorgio Agamben.

A palavra Rashomon, título do filme, nos fornece pistas para compreender esses processos analíticos, por serem analisados, no sentido que ela pode ser traduzida ou associada à ideia do que em português compreendermos por portal, representação, ponte, interpretação e hermenêutica, conceitos fundamentais que serão aqui explorados. Kurosawa visou narrar um acontecimento em que a centralidade do fato encontra-se em um homem que foi assassinado e sua mulher estuprada por um bandido. O homem assassinado, aparentemente, jamais poderia opinar sobre os discursos elaborados do ocorrido, mas isso acaba acontecendo no filme, por meio de um processo espiritual. Em termos históricos, o passado por si só jamais possui voz por completo na elaboração de um discurso. Embora, na obra, o homem morto reapareça para dar seu testemunho, estamos cientes de que o passado jamais retorna para descrever um evento. Mesmo que um agente morto do passado voltasse, continuaríamos considerando ele como somente mais um viés do ocorrido, uma versão, apenas um vestígio de compreensão deste passado.

A historicidade do passado é problematizada pelo historiador, por isso, um mesmo evento pode ser narrado de diversas formas, isto é, a escrita da história tem por sua natureza certo caráter interpretativo e literário. No filme, por meio dos testemunhos daqueles envolvidos no crime, é tornado visível o processo da lembrança, ou melhor, da re-apresentação daquela experiência vivida por cada personagem, sendo que é retornado visualmente, cena por cena, como recurso de cada representação narrada. Esses testemunhos são movidos por meio de um tribunal em um local chamado Palácio da Justiça; naquele espaço os narradores devem ter um compromisso com a palavra da verdade.

O primeiro a testemunhar foi o lenhador, personagem que não participa diretamente e internamente do evento, assim sendo, sua narrativa é toda desenvolvida numa experiência de terceira pessoa, a partir dos rastros do passado, isto é, dos objetos que encontrou no caminho e no momento em que avistou o corpo do homem

assassinado. Sua percepção não é do fato, mas dos resíduos deixados por ele que foram fixados no presente. Posteriormente segue um rápido testemunho do monge, também em terceira pessoa, narrando o momento em que encontrou os envolvidos no crime antes do crime, desta forma, estabelecendo narrativas do pré-evento. O terceiro a testemunhar foi o bandido junto com um acusador. Nessa cena percebemos uma diferenciação radical da narração de quem viveu a cena e quem a acessou por rastros, mostrando que o local de fala para a construção de um discurso gera efeitos naturalmente de multiplicidade em relação a um mesmo evento. O bandido narra o desejo de ter a mulher em suas mãos, demonstra, sem pudor, seu desejo sexual e deixa claro que consideraria mais satisfatório não ter que matar o marido dela, dessa forma, não havia o desejo necessário de matar, mas também não há arrependimento na ação. Em seguida testemunha acerca da acusação de estupro, alegando que a mulher cedeu aos seus braços facilmente e que posteriormente disse não poder ser de dois homens, pedindo, assim, que fosse morta ou que seu marido fosse morto. O bandido entra em uma disputa de espadas com o marido da dita mulher, conseguindo matá-lo. Com isso ele a acusa como principal responsável pelo crime.

A mulher é convocada para o testemunho e em sua defesa argumenta que factualmente foi estuprada, forçada a tais atos. Vendo aquilo tudo, segundo ela, o marido lhe rejeitou, olhando-a com repugnância. Por isso ela pede ao bandido para ser morta, logo em seguida, diz ter desmaiado e depois, quando acordou, viu o marido morto. Enfim, chega o momento do testemunho do homem morto. Ele diz que efetivamente o bandido estuprou sua mulher, mas depois tentou consolá-la, contudo dizendo que sua virtude estava manchada. A mulher pediu ao bandido que o matasse para que ela conseguisse viver. O bandido, após escutar isso, se dirige ao homem e pergunta se ele gostaria que sua mulher fosse morta. A partir dessas palavras, o marido argumenta, no tribunal, estar em condições de perdoar o bandido de seus atos. Mas existe perdão sem o reconhecimento do erro pelo agente?

O perdão, para Ricoeur tanto quanto nessa narrativa fílmica, é da origem da dádiva, não está submetido a uma causalidade, porque é sempre legítimo o não perdão da vítima em relação ao dano. O perdão desliga o agente do seu ato, abre certo processo de esquecimento e de livramento. Mas quando não há percepção da culpa em

relação ao pensamento de quem causou o dano, não há possibilidade do perdão. Continuando o testemunho, depois de todas essas cenas, o marido alega ter se matado.

Fora do tribunal, o lenhador comenta ter visto algo distinto de todas as narrações. Afirma ter visto o bandido pedindo perdão pelo estupro, implorando que ela fosse sua esposa, prometendo largar a vida de crime e caso negasse ele teria que matá-la. A mulher propõe um embate de espadas entre os homens, mas o marido nega, dizendo repugnar sua mulher. Ela desesperadamente pede para que um deles lhe mate, em seguida fala da insignificância deles por não serem guerreiros, por não serem protetores da mulher e os motivam novamente ao embate, que, por sua vez, acaba ocorrendo. O bandido mata o marido, depois tenta matar a mulher, mas ela foge.

Análise ensaística

As tramas do filme estão propositalmente entrelaçadas pelos discursos dos testemunhos sem o encontro de fios condutores e não há resposta de em qual narração se situa a verdade do evento. A atividade do historiador se compõe também nesse processo de busca pela causalidade em torno de fenômenos que aparentemente não se encontram. A ação de testemunhar, como a vivida pelos personagens, é uma espécie de memória identificada e reconhecida do ocorrido, uma memória refletida acerca da ligação do agente com o ato. Entre elas existe pouca compatibilidade, nesse ponto se encontra o problema e a trama do filme, que é justamente o alcance do discurso verdadeiro, revelador, do testemunho mais verossímil.

O olhar sobre o passado, independente do dono do olho, é sempre limitado, é um fundo memorial impreciso, muita coisa se perde, dado que para haver memória do passado é necessário existir esquecimento, é preciso selecionar e descartar aquela totalidade do que foi vivenciado ou apreendido e está exatamente aí a parte da subjetividade que molda um discurso, que sempre assume um tipo específico de perspectiva do conteúdo passado, de um mesmo passado. A elaboração de um discurso deve ser entendida como uma representação do conhecimento e não da completude de um acontecimento, ou seja, sem a ilusão de um real a ser descoberto em sua essência, mas buscando desvendar algumas tramas do passado.

Durante o século XX, sobretudo com a *Escola dos Annales*, foi possível pensar, nessa perspectiva, o ofício do historiador de modo novo e conseqüentemente os objetos históricos. Em especial, houve um grande interesse, durante a década de 1970, com a história das mentalidades e pelo estudo da memória. Mas, nesse período, dentro das produções da chamada *História Nova*, as pesquisas sobre memória encontravam-se ainda implícitas, pouco claras, eram eminentemente voltadas a reflexões sobre culturas populares e eram, ainda, pesquisas que sofriam certa fragilidade teórica. Por outro lado, desde a primeira metade do século XX, o teórico Maurice Halbwachs elaborava uma espécie de sociologia da memória coletiva. Para este sociólogo a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, dado que as lembranças são universalmente construídas no interior de um grupo.

A narração do filme parece andar na contramão das construções teóricas de Halbwachs acerca da *memória coletiva*, no sentido que a história fílmica de Rashomon é descrita de modo híbrido, sem qualquer homogeneidade e sem concordância sobre a construção do passado narrada pelos personagens que vivenciaram um mesmo evento. Halbwachs, na obra *A memória coletiva*, argumenta que o sentimento de persuasão é o que garante a coesão de um grupo específico, ou melhor, a memória individual é construída de referências e lembranças presentes em um determinado grupo. As lembranças podem, dependendo das representações do passado, ser reconstruídas, rerepresentadas de modos dissimétricos ou mesmo podem ser simuladas. Por isso é possível criar representações de passado na percepção de outras pessoas, sobretudo porque há certa unidade do pensamento das que estão vinculadas ao mesmo grupo. Lembrança, segundo Halbwachs, seria uma imagem engajada em outras imagens, uma reconstrução direcionada do passado, uma colagem de eventos, e conseqüentemente pode ser simulada e/ou inventada.

Elementos como os levantados acima, nos levam a pensar a narração do filme sob uma ótica durkheimiana, dado que, nesse sentido, não há memória que seja simplesmente uma imaginação pura, sem influência de um ambiente externo, em terceira pessoa, visto que a memória individual não se dá de modo isolado. Ela frequentemente toma como referência pontos externos ao sujeito. A memória individual sobre o passado se apoia nas percepções produzidas pela memória coletiva,

por correntes de pensamento e experiências das mais diversas. A memória se justifica em um suposto passado vivido, permitindo uma narrativa do passado de um sujeito particular sobre o passado apreendido na história escrita, visual ou oral. Memória coletiva, segundo Halbwachs, é entendida como pensamentos que unificam um determinado grupo, são vistas sempre de modo plural e contínuo.

A memória é um objeto fundamental da história e as lembranças são incorporadas pela história à medida que são esquecidas ou reconstruídas. Essas conceituações de Halbwachs foram amplamente criticadas na segunda metade do século XX. Um dos seus críticos foi Paul Ricoeur, pois afirmava que Halbwachs não separa uma lembrança que não lembramos sozinhos das formas onde podemos ser sujeitos autênticos de atribuição de lembranças, ou seja, generaliza a ideia de que o lembrado sempre tem uma colagem com o coletivo. Nesse sentido, não supõe uma espontaneidade de lembrança capaz de dar sequência a si mesma, com atores sociais. Ricoeur critica a transição dessa memória individual para a coletiva por conta do entrave que parece haver nessa passagem, dado que não é percebido acordos, há uma dureza do quadro social onde a determinação sempre é fornecida pelo coletivo. Como ressalta em *A memória, a história, o esquecimento*:

Mas Halbwachs não leva em consideração a objeção por ele mesmo suscitada, segunda a qual os movimentos de se colocar, de se recolocar, de se descolar são movimentos espontâneos que sabemos e que podemos fazer. Paradoxalmente, a réplica que Halbwachs opõe à teoria sensualista da memória repousa num acordo profundo com ela a respeito do estatuto da impressão originária, da intuição sensível. (RICOEUR, 2008, p.132, nota 31.)

Paul Ricoeur, nesta obra, entre outros elementos, pensa o papel e as associações entre a atividade da história e da memória, atribuindo à história uma espécie de memória artificial, um labor, porque necessita da dimensão do teste, da verificação e da prova, sendo que a memória se afirma verdadeira nela mesma. É justamente o projeto de explicação de um objeto, de uma vivência, que configura a afirmação epistemológica da história frente à memória. Nem por isso a história deixa de ser uma representação do passado e, ainda assim, a escrita da história permanece como uma escrita literária, dado que a operação historiográfica, em sua trajetória, pressupõe a representação do objeto como referente de certo discurso do historiador.

Em *Rashomon*, o papel daqueles que vivenciaram o crime e estão fornecendo seus testemunhos é o que se entende pela pura memória ou, pelo menos, o testemunho se constitui na estrutura fundamental de transição entre memória e história. Noutra sentença, a atividade do juiz, que jamais aparece visualmente no filme, é muito próxima da classicamente exercida pelo historiador, devido o processamento de coleta dos testemunhos, criação um sentido norteador das histórias narradas e a tentativa de desvelar um acontecimento passado a partir destes rastros e vestígios, podendo assim emitir uma posição e um resultado sobre o ocorrido. O historiador, como o juiz, não figura como personagem. Nesse sentido, podemos aproximar a perspectiva de neutralidade e imparcialidade, identificada metodologicamente por Halbwachs, como o ideal da verdade científica claramente associada às perspectivas do positivismo.

Maurice Halbwachs entende a história pela síntese dos fatos mais relevantes a um conjunto de cidadãos, mas permanecendo distante das percepções do indivíduo. Atualmente essas questões foram também colocadas em cheque, porque ocorre o aparecimento de novos modos de conceber a escrita da história. Há uma enorme crise epistemológica, a noção de tempo fixo passa a ser questionada, no lugar disso, as novas linhas historiográficas sugerem à existência de temporalidades múltiplas e a relativização da ideia de objetividade do passado que não mais se baseia somente na noção de razão e da ciência moderna. O discurso do historiador passa a ser percebido também como um legado ou fruto de seu próprio tempo e suas gerações.

O trabalho do historiador pressupõe uma consciência do passado. Para isso é assumido como referência o próprio passado como processo residual e a memória como uma construção narrativa divergente da histórica, sobretudo por se tratar de uma relação inter-subjetiva do vivido. Noutra perspectiva, a narração histórica e o discurso histórico são baseados em uma relação externa do percebido, contudo os dois campos se dialogam a todo instante, de forma que um interfere na montagem do outro. O passado como puro passado é o esquecimento ou, pelo menos, é um resíduo não historicizado, ou seja, o passado na sua forma pura é totalmente incognoscível. Nesses termos, somente o passado que atinge a memória ou o relato histórico é cognoscível e preservado no presente. Quero dizer com isso, a partir do filme, que qualquer atividade

que tenha ocorrido durante o assassinato e o suposto estupro que não esteja presente em nenhum dos relatos ou da memória dos testemunhados, não assume vida e não é cognoscível no presente.

Essas reflexões nos levam a pensar sobre a produção de uma história oral. Em que medida devemos avaliar, dar sentido de real e de julgamento sobre o narrado por outrem? Não se pode legitimar um testemunho como integralmente verdadeiro, mas torná-lo uma fonte. Devemos, portanto, reconhecer que toda fonte se revela de forma fragmentária e por isso deve ser sempre interrogada, questionada. Quais são os riscos dessas fontes? Por exemplo, de levar o assassinato e o estupro ocorrido no filme ou o próprio holocausto como espetáculo de testemunho, nos leva ao risco de perda da experiência de algo vivido, de uma espécie de estetização da guerra. Alguns teóricos já fizeram alusão sobre a impossibilidade de narrar sobre o vivido em experiências trágicas, a impossibilidade do discurso, seguindo a ideia de que testemunhar o trágico é como narrar o inarrável. Contudo, teóricos como Giorgio Agamben, em *O que resta de Auschwitz*, evidenciam que dizer sobre a impossibilidade de narrar o trágico seria como sacralizar esse passado, o horrível e, nos termos de Ricoeur, isso não alimentaria um esquecimento feliz. Nas palavras de Agamben:

Quando, alguns anos atrás, publiquei em jornal francês um artigo sobre os campos de concentração, alguém escreveu ao diretor do jornal uma carta em que me acusava de ter pretendido, com minhas análises, arruinar o caráter único e indizível de Auschwitz. Muitas vezes perguntei-me sobre o que poderia ter em mente o autor da carta. É muito provável que Auschwitz tenha sido um fenômeno único (...) Mas por que indizível? Por que atribuir ao extermínio o prestígio da mística? (...) (AGAMBEN, 2008, p.40/41)

Giorgio Agamben cita algumas tradições religiosas onde o nome de deus não é pronunciado, justamente para legitimar seu caráter sacralizado. Não construir discursos e narrativas sobre um passado é como divinizar esse passado.

Ainda nesse nível argumentativo vamos agora pensar em Descartes, Davidson e Popper para articular reflexões sobre o estatuto da verdade em relação aos eventos do passado, as impressões de causalidades de uma história narrada, sobretudo para compreender a razão das personagens do filme narrarem o passado de forma tão difusa.

Há uma doutrina em Descartes de que os corpos humanos estão no espaço e sujeitos às leis mecânicas que governam todos os outros corpos no espaço. As mentes,

no entanto, não estão no espaço, nem suas operações estão sujeitas às leis mecânicas, dado que as operações de uma mente não podem ser testemunhadas por outros observadores, seus procedimentos são necessariamente privados. Somente eu posso ter cognição direta dos estados e processos de minha própria mente. Assim, uma pessoa, em certa medida, vive duas histórias paralelas: uma constituída nas práticas externalistas, na convivência com o mundo e outra dentro e para a sua mente, isto é, a primeira é claramente pública e a segunda privada. A experiência privada se configura como lembrança e não podemos compartilhá-la em seu estado puro. Dessa forma altera ou inclui novos elementos para aquilo que está sendo lembrado. Por isso, a revisão do passado necessariamente, em seu processo, adultera, modifica e inclui novos elementos às próprias lembranças e memória, assim como ocorreu na soma dos testemunhos apresentados, no filme *Rashomon*, para o espectador.

No filme o testemunho é dado e dele se quer externalizar exatamente essa história privada, e por isso é tão difícil extrair um critério de verdade universal dessas mentes privadas que convivem mutuamente. Nesse ponto, nos surge outra confusão estabelecida na relação entre razão e causa. Se perguntarmos, por exemplo, “Como ocorreu o assassinato?” Esperaríamos uma resposta universal dos narradores, mas a pergunta, para cada um deles, se fundamenta em certo número de experiências singulares sobre o mesmo momento, mas não sendo concordantes. O uso da pergunta aplica-se a causa do ocorrido, o motivo, juntamente com a ideia de que podemos conhecer e não apenas conjecturar os nossos motivos. Isso dá origem à confusão que nos leva considerar o motivo como uma causa de que temos conhecimento imediato do mundo, uma causa observada interiormente que é revelada pela experiência. Dar a razão da ação é como apresentar um cálculo que tivesse permitido a obtenção de resultados precisos.

O filósofo da mente e da linguagem Davidson argumenta que existe no mundo sempre a busca pela compreensão do passado tal como ele ocorreu, isto é, há uma preocupação com a generalidade do ocorrido, mas esse desejo pela apreensão do objeto total é ilusório, já que não podemos abarcar a totalidade de uma causa, nem mesmo saber se existe uma causa material para algo passado, posto que os discursos produzidos sobre o narrado são espontaneamente singulares. Para Davidson parece

existir uma diferença entre causa e razão de algo ocorrido, no sentido de que a ação causal é cega, não há responsabilidade do agente, mas a razão envolve as noções de vontade e desejo. Essa hipótese abre uma discussão para a confusão das pessoas em relação aos acontecimentos do mundo no passado, sobretudo por confundirem o sentido de causa e explicação, porque se fosse possível compreender a causa do passado, teríamos a possibilidade efetiva de prever rigidamente situações futuras. A razão, diferente da causa, visa explicar o ocorrido, porque é uma racionalização que explica a ação, mas ela naturalmente é única para cada indivíduo e jamais pode pretender ser universalizante.

O princípio de causalidade, em alguma medida, deve ser negado das ciências humanas, porque os eventos históricos são sempre singulares, pertencem necessariamente ao campo do extraordinário. Dessa forma, não podemos prever ou medir a causalidade de uma ocorrência histórica. O objeto da disciplina histórica é sempre o da novidade e suas significações. Por outro lado, a causalidade pressupõe o padrão e a história não mais deve ser compreendida a partir de uma filosofia da história teleológica. Esse entendimento de Davidson nos revela rastros para compreender as multiplicidades das narrações do assassinato entre os personagens de Rashomon.

Karl Popper, no início da obra *A lógica da pesquisa científica*, se ocupa de modo central com esses princípios de causalidade e das ações do passado. Uma das teses por ele criticada foi a da indução de Russell, que apreende a utilização de métodos experimentais / empíricos com base em leis com generalizações, em diagnósticos totais do objeto analisado, e claro, é um uso que sempre pode ser falseado. Com isso quero dizer que, pensando como Russell, em relação ao filme supracitado, parece ser possível extrair uma resposta universal e linear sobre o assassinato do samurai – marido. É exatamente isso que Popper visa negar, propondo um método dedutivo de relação com o mundo e o passado. Essa nova perspectiva com o conhecimento retira da pesquisa preocupações de uma comprovação da teoria de maneira universal e a teoria sobre o passado configura-se enquanto uma hipótese provisória passível de se tornar falsa e que corrobore para uma ideia futura.

Aprender o significado do passado para Popper designa pela investigação de vários eventos e enunciados singulares, narrados por pessoas diferentes. Procurar uma resposta total para um passado é problemático, porque independente dos propósitos, mentiras, esquecimentos e interditos, enunciados que buscam necessidade e verdade irrefutáveis elevam o conhecimento ao plano da metafísica e produzem análises que visam generalizações, que descartam o mundo construído por cada discurso, tornando o real apenas um tipo de discursividade.

Pensando em Nietzsche, sobretudo na obra *Genealogia da moral*, notamos uma análise cara nesse sentido com relação ao esquecimento. Somente a natureza humana é capaz de fazer promessas exatamente pela capacidade, quase digestiva, de armazenar memória. O esquecimento, portanto, é identificado como uma espécie de proteção à saúde da alma, onde a mente se fecha para algumas ocorrências, sobretudo porque lembrar tudo significa não poder pensar, pois não há processo de reflexão e de escolha para as coisas no mundo, assim como no texto de Borges – *Funes o memorioso*, em que o personagem Funes após um acidente não consegue mais se esquecer das suas experiências vividas em seus aspectos mais mínimos e isso resulta em um presente caótico, cheio de pormenores imediatos, assim sendo, Funes torna-se incapaz de formular um pensamento, não há espaço para a digestão do experienciado, afinal de contas, para pensar é preciso selecionar, é preciso ser capaz de esquecer. Curiosamente e remetendo Borges a Nietzsche, Funes, ao fim da história, morre de congestão pulmonar.

Em certa medida o esquecimento é mais forte que a lembrança, porque dificilmente o processo de esquecimento advém de um labor, por outro lado, a lembrança é sempre um processo de esforço e reativamento do passado. Nesse sentido, o campo da memória sempre avança para o campo do esquecimento como uma onda.

O esquecimento é, então, um processamento do ocorrido, parte da mecânica ligada à eleição de prioridades. Nesse sentido, para Ricoeur, o esquecimento possibilita uma memória saudável. O que é lembrado ou esquecido depende da subjetividade de cada indivíduo e sua relação com o mundo. A história é sempre uma história do ausente, o discurso é sempre voz de esquecimento e, em vista disso, a memória não pode ser uma oposição radical ao esquecimento. Toda vivência se traduz em um

registro, mas nem toda impressão fica na superfície e essas que não ficam são justamente os esquecimentos. O esquecimento é como uma poeira nos rastros, mas jamais é um apagamento, exceto num campo patológico/físico. Por mais essa razão podemos dar um sentido pelas desconectadas descrições dos envolvidos e julgado pelo assassinato e estupro dentro do enredo do filme.

A busca pela verdade do ocorrido durante o assassinato e estupro no filme se assemelha à procura pela veracidade do passado na história, no método historiográfico positivista até o século XIX, em que existia uma crença de que pela história poderíamos resgatar o passado e não apenas representar uma linguagem, um sentido ou um discurso sobre o passado. A história não existe para dar luz ao passado, o trabalho do historiador, em certa medida, é naturalmente anacrônico, porque ele visa dar conta do passado estando vivendo no presente. Por isso é importante se dar conta que o alcance do historiador sobre o passado é somente representacional e não material, não é definitivo.

A narração histórica de um passado jamais terá desfecho, porque não há uma apreensão do passado pelo discurso histórico, isso possibilita uma busca inesgotável sobre a hermenêutica do vivido, do passado. A escrita da história é um processo contínuo de revisão, e, nesse sentido, ela se torna dependente dos fenômenos mnemônicos. A relação do historiador com o passado é claramente seletiva. Por isso é necessário lembrar e a lembrança se envolve com o esquecimento. Contudo, o discurso ainda é para o historiador o caminho para a revelação do sentido de um passado, do seu significado. A narração é o que permite a compreensão, é o veículo da compreensão. Essa mesma ideia, em termos de narrativa, tem valor muito próximo para o entendimento de qualquer evento ocorrido no passado, bem como o crime narrado no filme, isto é, tanto para a história do historiador quanto na história contada. É justamente essa familiaridade que boa parte dos historiadores visa negar, sobretudo para conquistar uma edificação dura do caráter científico para a história, que atualmente parece já não mais fazer sentido.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

BORGES, Jorge. *Obras completas*. Tradução de Carlos Nejar e Alfredo Jacques. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1999.

DAVIDSON, D. *Mental events. Reprinted in Essays on Actions and Events*. Oxford, Clarendon Press, 1980.

DESCARTES, René. *Meditações, in Obra escolhida*. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Editora Centauro, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Cia da Letras, 1998.

POPPER, Karl. *A lógica da pesquisa científica*. São Paulo: Editora Cultrix, 2002.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

FILME

Título Original: Rashômon

Gênero: Drama

Tempo de duração: 88 minutos

Ano de lançamento (Japão): 1950

Estúdio: Daiei Studios / Daiei Motion Picture Co. Ltd.

Distribuição: RKO Radio Pictures

Direção: Akira Kurosawa

Roteiro: Akira Kurosawa e Shinobu Hashimoto, baseado em histórias de Ryunosuke Akutagawa

Produção: Minoru Jingo

Música: Fumio Hayasaka

Desenho de produção: So Matsuyama

Direção de arte: H. Matsumoto

Edição: Akira Kurosawa