
As imagens da memória de Karim Aïnouz¹

Daniela NIGRI²

Mariana COSTA³

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

O presente trabalho se debruça sobre o filme *Marinheiro das Montanhas* (2021), do diretor Karim Aïnouz, que trata da sua primeira viagem à Argélia, país onde seu pai nasceu. Sozinho, ele parte em busca de si mesmo em direção a um país vivo apenas em seu imaginário. Com tom ensaístico, a montagem do longa é composta por imagens dos encontros feitos na viagem, materiais de arquivo e filmagens caseiras. Este artigo tem como objetivos investigar como estas imagens se relacionam com a memória e como esta aciona novos vínculos entre o Brasil e a Argélia, apontando, inclusive, para novos futuros.

PALAVRAS-CHAVE: Filme autobiográfico; Memória; Migração; Nostalgia; Imaginação.

INTRODUÇÃO

Marinheiro das Montanhas (2021), de Karim Aïnouz, é um diário de viagem sobre a primeira ida do diretor à Argélia. O diretor cearense, filho de uma brasileira e de um argelino, traduz em imagens as suas memórias e impressões sobre o país de seu pai. Aïnouz conta ter escutado sobre seu pai apenas aos oito anos de idade e, por isso, opta por fazer a viagem sem a companhia parental anos depois. Já nas sequências iniciais do filme, percebe-se as imagens de um barco captadas na travessia para a Argélia. O espectador é, então, transportado para a capital, Argel, e segue em direção a Cabília, região montanhosa onde vivem seus familiares.

Em primeiro lugar, iremos discutir sobre como a imagem produzida no filme se relaciona com questões da memória e da migração. Dentro desta perspectiva,

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, e-mail: danimartinsnigri@gmail.com.

³ Mestranda em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, e-mail: marianacosta1503@yahoo.com.br.

tentaremos entender, entre outras questões, como a imagem é capaz de criar no filme uma sensação de “duplo estar no mundo”. Para tanto, nos valem de autores como Nichols (2005), Rancière (2010), Pollak (1992), Lins e Mesquita (2008), Fanon (1979) e Sayad (1998).

Em um segundo momento, iremos nos debruçar sobre as relações entre memória, nostalgia e imaginação dentro da obra. Neste sentido, pretendemos investigar de que forma a nostalgia pode ser pensada dentro das operações mnemônicas engendradas por Aïnouz. Para nos auxiliar nessa jornada de pesquisa, iremos utilizar como referencial teórico os estudos desenvolvidos por Boym (2001), Schrey (2014), Appadurai (2011), Jankélévitch (1974), Davis (1979) e Keightley e Pickering (2012).

IMAGENS DA MEMÓRIA, IMAGENS MIGRANTES

No filme, a narração em *off* provoca uma relação de certa proximidade entre dois mundos longínquos. Além disso, o encadeamento entre as imagens de arquivo das ruas de Fortaleza e as imagens filmadas nas ruas de Argel, produz um signo transnacional no processo de montagem. O mar também surge como um elemento simbólico no filme, à medida em que as imagens da praia de Argel e da praia de Fortaleza conectam o Mar Mediterrâneo e o Oceano Atlântico.

Tal transição imagética provoca um sentimento ambíguo no espectador, pois ao mesmo tempo em que há uma aproximação entre dois espaços fisicamente distantes, há também um sentimento de provisoriedade na ocupação dos mesmos. Logo, podemos nos perguntar de que modo a imagem aciona os processos da memória e cria uma sensação de "duplo estar no mundo".

Com o objetivo de desenvolver a questão proposta acima, faremos uma breve análise sobre alguns dos recursos empreendidos no filme. Primeiramente, lembramos das palavras de Bill Nichols em “*Introdução ao Documentário*” (2005) ao observar que, independente do gênero escolhido, o ato de filmar envolve diretamente questões de representação. O autor discute em seu livro que a produção cinematográfica não é capaz de criar uma cópia do real e, neste sentido, o documentário:

não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos.
Representa uma determinada visão de mundo, uma visão com a qual, talvez nunca

tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nele representados nos sejam familiares. (NICHOLS, 2005, p. 47)

De acordo com o pensamento de Nichols (2005), a existência de uma equipe cinematográfica com experiências prévias e visões de mundo particulares, influencia nas escolhas estéticas a serem executadas. Uma vez que os realizadores possuem um entendimento próprio sobre o outro a ser filmado, eles podem construir um recorte narrativo enviesado durante o processo criativo.

No caso de *Marinheiro das Montanhas*, o diretor aborda tanto uma “representação de si” quanto uma “representação do outro”. Por ser um filme predominantemente autobiográfico, o diretor não hesita em usar a sua voz e elaborar um pensamento a partir da natureza das imagens em questão. Sob outro aspecto, vemos que há também uma busca pela alteridade que ultrapassa o que é do âmbito familiar.

Além do diretor percorrer um ambiente conhecido na memória, mas até então desconhecido em matéria, há um deslocamento do olhar da câmera para os novos encontros com a paisagem humana. Se por um lado o filme trata sobretudo de uma busca pelas raízes familiares, por outro, há uma constante ressignificação do espaço encontrado. Mais do que filmar os membros da família, Aïnouz filma também sujeitos desconhecidos que vivem no país, trazendo uma camada de criação ensaística. Isso se torna evidente no momento em que o diretor altera uma rota predeterminada de sua viagem em Argel e encontra um grupo de jovens que dançam. O ritmo destas imagens é então prolongado e uma tonalidade vermelha predomina por toda a sequência.

É notável que muitas das novas relações criadas na viagem são incorporadas durante o processo de montagem. Desse modo, os diálogos com os moradores de Argel também são incluídos no filme. Inclusive, a negociação para a filmagem destes, na língua francesa, é mantida no corte final. Neste aspecto, “o cineasta adota uma posição específica em relação àqueles que estão representados no filme e àqueles a quem o filme se dirige. Essa posição exige negociação e consentimento” (NICHOLS, 2005, p. 48). De acordo com Nichols (2005), existe uma responsabilidade fílmica em todas as etapas do processo de realização que, por sua vez, se relaciona com questões éticas. Esse processo é evidenciado no resultado do filme, tanto nas falas sobre os outros quanto sobre o próprio núcleo familiar do diretor.

De outro modo, no que se refere especificamente ao movimento de ressignificação do passado, o filme cria um diálogo entre imagens de diferentes marcos temporais. A montagem produz cruzamentos entre imagens realizadas durante o percurso e imagens antigas — trechos em super-8 e filmagens caseiras. Compreende-se tais imagens do passado enquanto registros incompletos e partes de um todo em reconstrução. Ademais, ressaltamos que "a memória é um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos" (RANCIÈRE, 2010, p.179). Desta forma, a memória do diretor se torna viva à medida em que ele se coloca em uma posição de diálogo com a nova paisagem argelina.

Neste sentido, Rancière (2010) é enfático ao observar que a memória é também uma obra de ficção. “A memória, portanto, deve constituir-se independentemente tanto do excesso quanto da escassez de informações. Ela deve se construir como ligação entre os dados, entre a evidência dos fatos e o vestígio das ações” (RANCIÈRE, 2010, p. 180). Logo, pode-se pensar que o caráter ficcional da memória se manifesta no filme a partir do trabalho artístico criado com os rastros do passado e os seus signos.

No percurso narrativo, escutamos as vozes das memórias fragmentadas de Aïnouz acionadas a partir do que ele vê diante de si. Neste aspecto, de um lado ele lembra do processo de descolonização da Argélia (1954-1962) e, de outro, da ditadura civil-militar (1964) que era iniciada no Brasil. Com intercâmbios entre o núcleo familiar e o contexto sociopolítico dos dois países em questão, a narrativa estabelece um diálogo entre as percepções subjetivas de um indivíduo e a conjuntura política experienciada por um grupo social.

Uma vez que as lembranças pessoais do diretor são acionadas a partir das imagens, nos valem da obra de Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008), que se debruça sobre os documentários subjetivos e os ensaios fílmicos. As autoras recorrem a Jean-Claude Bernardet que, por sua vez, discute sobre a relação entre a figura do cineasta e a narrativa nos documentários ensaísticos em primeira pessoa. Logo, “o crítico aposta num híbrido, ‘pessoa-personagem’: não se trataria apenas de filmes em primeira pessoa, mas de filmes nos quais a pessoa do realizador se funde numa espécie de ‘personagem’ que protagoniza a busca” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 52). Portanto, utilizaremos o conceito híbrido de “pessoa-personagem” para compreender como Aïnouz se coloca no filme, fundindo as escolhas estéticas a sua própria visão de mundo.

A guerra, assim como outros eventos críticos, é evocada pelo narrador/diretor de forma íntima, sendo também ampliada pelo uso de imagens de arquivo. De acordo com Pollak (1992), os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva, podem surgir de acontecimentos vividos por tabela, ou seja, experienciados por uma coletividade pertencente, mas compartilhados apenas pelo imaginário. Logo, “quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade” (POLLAK, 1992, p. 5). Neste aspecto, percebemos que mesmo sem o narrador ter presenciado o passado da Argélia, ele parece se sentir próximo de tal experiência, afetando também a sua própria identidade. Isto posto, lembramos que:

É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada (POLLAK, 1992, p. 2).

Esta “memória herdada” influencia diretamente o imaginário de Aïnouz e o roteiro do filme. Neste aspecto, destacamos também o trecho em que ele se pergunta se o seu pai ainda seria atormentado por um passado repleto de sangue da Guerra de Independência ou se ele não pensaria mais no passado, mas apenas no futuro. Durante a narração, ele diz que seu pai participou ativamente deste conflito. Portanto, ao se aproximar do final do filme, ele volta a se referir à independência de Argélia, agora sob a ótica de Fanon, e lendo o seguinte trecho de *Os Condenados da Terra* (1979):

[...] o colonizado descobre que sua vida, sua respiração, os batimentos do seu coração são os mesmos que os do colono. Descobre que uma pele de colono não vale mais do que uma pele de indígena. Isso significa que essa descoberta introduz um abalo essencial no mundo. Toda a segurança nova e revolucionária do colonizado decorre daí. Se, efetivamente, minha vida tem o mesmo peso que a do colono, seu olhar não me fulmina mais, não me mobiliza mais, sua voz não me petrifica mais. Não me perturbo mais na sua presença. Praticamente, ele pouco me importa. Não só a sua presença não mais me constrange, mas já estou lhe preparando tais emboscadas que logo ele não terá outra saída senão a fuga (FANON, 1979, p. 459).

A passagem acima mostra a força revolucionária na vida do colonizado a partir do momento em que ele percebe ter a mesma voz que o colonizador. No entanto, além do filme tratar das relações estabelecidas entre o pai de Aïnouz e a história da

independência da Argélia, ele mostra como os novos atores vivenciam os reflexos violentos da colonização. Os rastros deixados pelo passado da dominação francesa são muitos, influenciando, inclusive, nos recentes fluxos migratórios. Como exemplo, há no filme o trecho em que aparece um menino de 23 anos de idade, sentado de frente para o mar, que diz ter tentado sair oito vezes do país para buscar uma vida melhor, mas que foi deportado em todas elas.



Figura 1: *Frame do filme Marinheiro das Montanhas.*

No que diz respeito à migração argelina, Sayad, em seus textos escritos entre 1975 e 1988, já observava que "um imigrante é essencialmente uma força de trabalho e uma força de trabalho provisória, temporária, em trânsito" (SAYAD, 1998, p. 54). A partir de então, o autor desenvolve diferentes reflexões sobre os paradoxos envolvidos na relação entre emigração/imigração. Entre elas, ele observa que, à medida em que o migrante se encontra fisicamente afastado de suas origens e simbolicamente afastado da sociedade receptora, há uma dupla ausência vivida por ele. Isso ocorre, justamente, no país em que ele deveria recriar seus imaginários trazidos do país de emigração. Logo, o autor se preocupa com a sensação de provisoriidade que surge devido ao migrante não saber exatamente por quanto tempo ficará em terra estrangeira.

Tal provisoriidade, referida por Sayad, pode ser observada em diferentes momentos da narrativa, tanto na narração quanto na costura de imagens na montagem. A começar, por exemplo, pelos signos de deslocamento humano presentes no filme, com as imagens do porto, da popa do navio, do mar e do aeroporto. Além disso, a voz

de Aïnouz evoca os deslocamentos humanos que se deram através do tempo. Ele lembra das migrações familiares com o seu pai que saiu de Argélia para morar provisoriamente nos Estados Unidos, e trata também das novas mobilidades desejadas por desconhecidos argelinos.

IMAGENS NOSTÁLGICAS E IMAGENS DA IMAGINAÇÃO

De que forma podemos pensar a nostalgia nas operações mnemônicas engendradas por Aïnouz, em *Marinheiro das Montanhas*, é outra questão que gostaríamos de tratar no presente trabalho.

Atualmente, a nostalgia é entendida como um tipo particular de prática mnemônica, na qual a temporalidade é tensionada por um movimento que tende a valorizar o passado em detrimento do presente e do futuro, como aponta Ribeiro (2018). Além disso, conforme assinala Batcho (2013), determinadas reminiscências nostálgicas se elaboram acompanhadas de um afeto “agridoce” - ao sabor de uma mistura entre melancolia e satisfação - que é encarnado como um modo, estado, estilo ou gênero que acompanha, potencializa ou engendra as expressões de memória.

Ao relembrar a história de amor vivida por seus pais, observando os registros fotográficos deixados por eles, por exemplo, Aïnouz enxerga, em alguns momentos, cenas de “um filme de amor” em que os pais são como “Audrey Hepburn e Jean-Paul Belmondo”, exaltando a felicidade vivida pelos dois e ilustrando o caráter idílico que ele atribui a esse passado. Esse modo de engajamento específico com o passado se aproxima do que Appadurai (2011) chama de “nostalgia sem memória” ou “nostalgia imaginada”. Isso ocorre quando pessoas ou grupos anseiam por um passado que não experienciaram, mas se reveste de tamanha idealização que torna mítico o tempo ao qual eles aspiram.

De acordo com Boym (2017), o termo nostalgia foi cunhado pelo médico Johannes Hofer em 1688 para nomear uma patologia caracterizada pelo “desejo de voltar para casa” e advém de duas raízes gregas: *nostos*, que significa “voltar à casa”, e *algia*, “anseio”. Durante os séculos XVII e XVIII, a nostalgia era entendida como uma doença que acometia aqueles que se distanciavam de sua terra natal, como os soldados e marinheiros afastados de suas pátrias durante as várias guerras desse período. Assim, a nostalgia era vista como um fenômeno espacial, sendo “um desejo de voltar para casa”.

Como sabemos, a procura de si regida pelo diretor se dá a partir da busca de suas origens familiares iniciada por uma viagem de regresso ao país paterno.

A ideia de saudade de uma pátria distante é anterior ao século XVII, podendo ser encontrada na *Odisseia*, de Homero, ou no Antigo Testamento da Bíblia como um ponto central, por exemplo. A novidade que se dá é a atribuição de um nome para esse fenômeno e, especialmente, a descrição do mesmo como uma “doença perigosa” (SCHREY, 2017, p. 36). No caso particular do filme, é interessante pontuar que ele se inicia com a definição da palavra “calentura”, uma variante marítima da nostalgia que “resultava do efeito conjugado do sol tropical e das saudades da terra” (STAROBINSKI, 2016).

Com as mudanças sociais e tecnológicas advindas da modernidade, essa acepção do termo nostalgia foi, entretanto, alterada. A nostalgia passou a ser considerada como um fenômeno temporal, uma ligeira sensação de tristeza e prazer sentida por alguém pela lembrança de eventos ou experiências vividas no passado. Nesse sentido, a nostalgia de Aïnouz parte de uma origem vernacular e alcança o sentido contemporâneo do termo. O regresso às suas origens não se dá apenas fisicamente, mas também através de uma profunda e afetiva reflexão sobre o passado de sua família e de seu lugar de origem.

Também podemos destacar que Davis (1979), ao observar a nostalgia enquanto um fenômeno social, percebe que ela opera como um mecanismo de defesa em tempos de mudanças históricas drásticas, pois ajuda a se adaptar às discontinuidades e, assim, pode ser vista como um instrumento de manutenção da identidade. Dessa forma, fragilizado com a perda da mãe e com novas ameaças à democracia em seu país natal, o diretor realiza a viagem “em uma busca por si” e vasculha seu passado familiar à procura de algum alicerce identitário.

No filme, Aïnouz ainda questiona a veracidade factual de suas memórias e se os sentimentos da época eram realmente como hoje lhe parecem, bem como põe em cheque algumas de suas idealizações do passado. Em vista disso, vale pensar na tipologia apresentada por Boym (2001), que busca distinguir diferentes mecanismos de sedução e manipulação da nostalgia. A autora diferencia dois tipos básicos de nostalgia: a restauradora e a reflexiva. Para ela, a nostalgia restauradora protege a verdade absoluta, ao passo em que a nostalgia reflexiva a coloca em dúvida e não se percebe

como nostalgia, mas sim como verdade e tradição. Já a nostalgia reflexiva revela que a saudade e o pensamento crítico não se opõem, bem como as memórias afetivas não nos impedem de ter compaixão ou emitir reflexão crítica. A nostalgia reflexiva está mais preocupada com o tempo histórico e individual, com a irrevogabilidade do passado e a finitude humana. O foco não é a recuperação do que se pensa ser uma verdade absoluta, mas a meditação sobre a história e a passagem do tempo. Nesse sentido, pode-se afirmar que o resgate do passado em *Marinheiro das Montanhas* se dá também em uma “nostalgia reflexiva”. Há, neste sentido, o momento em que ele vê um menino a caminho do colégio e começa a imaginar sobre como seria se ele tivesse crescido em Argel. Em outra situação, ao notar uma mulher com um lenço na cabeça observando a paisagem montanhosa da região, Aïnouz diz imaginar como seria a vida de sua mãe na Cabília, caso ela tivesse se mudado para a região junto com seu pai, no passado. Todavia, rapidamente, o diretor duvida que ela teria uma vida feliz por lá.

De modo semelhante ao que coloca Sayad (1998) sobre a condição de dupla ausência vivida pelo migrante, Jankélévitch percebe no nostálgico uma relação de tensionamento com a temporalidade. Na visão do autor, “o nostálgico está ao mesmo tempo aqui e ali, nem aqui nem ali, presente e ausente, duas vezes presente e duas vezes ausente”⁴ (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 346, tradução nossa). Isto aponta para a tragicidade dessa experiência, uma vez que fala sobre um homem que não tem lugar no mundo. O exilado nostálgico tem uma vida dupla – vive a vida do cotidiano, mas ao mesmo tempo existe nesta segunda vida que está associada ao seu lugar de origem. O tempo todo ele está se remetendo a um possível retorno e, simultaneamente, às experiências vividas na sociedade receptora.

Para Jankélévitch, a nostalgia é “a causa de sua própria causa”, ou seja, é tanto a causa quanto o efeito. Esse caráter imotivado está relacionado à ideia de que o nostálgico ama o seu lugar de origem apenas porque é seu lugar de origem, assim como uma mãe ama seu filho porque é seu filho, observa o filósofo.

Não é necessário que o nostálgico tenha sido feliz no passado e sequer é necessário que ele tenha estado apaixonado; nem mesmo é obrigatório que ele tenha sido particularmente jovem naquela época; além disso, os amantes e os jovens raramente são felizes naquela época, e sua felicidade é antes uma miragem retrospectiva da

⁴ Le nostalgique est en même temps ici et là-bas, ni ici ni là, présent et absent, deux fois présent et deux fois absent (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 346)

meia-idade e da própria nostalgia. Em poucas palavras: não é necessário que o nostálgico tenha sido isto ou aquilo, basta que tenha sido em geral e que tenha sido, naturalmente, de acordo com a ocasião, vivido, amado e sofrido, como tudo o que existe. O objeto da nostalgia não é este ou aquele passado, mas sim o fato do passado, também conhecido como “passadidade”⁵, que está na mesma relação com o passado que a temporalidade está com o tempo. É somente em relação ao fato da “passadidade” do passado e em relação à consciência de hoje que o encanto inexprimível das coisas do passado tem um significado (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 357, tradução nossa)⁶.

Jankélévitch também ressalta a importância de trazer a ideia de imaginação quando se fala em nostalgia, pois ela permite essa vida paralela entre dois mundos – o mundo do cotidiano do lugar estrangeiro e o mundo do sonho misturado com a lembrança do lugar de origem.

Recentemente, alguns autores têm defendido a ideia de que é impossível trabalhar a memória sem pensar também sobre imaginação. Keightley e Pickering (2012) defendem que as memórias que temos do passado são sempre fragmentárias e, durante o processo de rememoração, utilizamos da imaginação para permear as brechas dessas memórias, bem como para contextualizar o sentido dessa memória. Assim, todas as vezes que rememoramos o passado, ativamos, juntamente, um processo de imaginação. Nesse sentido, argumentam Keightley e Pickering (2012, p. 165, tradução nossa), “a imaginação mnemônica é parte integrante de todo nosso pensamento sobre o passado, o presente e o futuro, e as múltiplas maneiras em que eles estão inter-relacionados em formas de primeira e segunda mão de experiência”⁷.

⁵ Optamos pela tradução “passadidade” do termo *passéité*, utilizado por Jankélévitch, pois parece mais adequado à língua portuguesa, além de ser a tradução que já havia sido utilizada na edição brasileira de Tempo e narrativa, de Paul Ricoeur.

⁶ (...) il n'est pas nécessaire que notre passé ait été spécialement glorieux pour éveiller le regret et la nostalgie; il n'est pas nécessaire que le nostalgique ait été heureux autrefois, et il n'est même pas nécessaire qu'il ait été amoureux; et il n'est même pas obligatoire qu'il ait été particulièrement jeune en ce temps-là; d'ailleurs les amoureux et les jeunes sont rarement heureux sur le moment, et leur bonheur est plutôt un mirage rétrospectif de l'âge mûr et de la nostalgie elle-même. D'un mot: il n'est pas nécessaire que le nostalgique ait été ceci ou cela, il suffit qu'il ait été en général, et qu'ayant été il ait bien entendu, selon l'occasion, vécu, aimé et souffert, comme tout ce qui existe. L'objet de la nostalgie ce n'est pas tel ou tel passé, mais c'est bien plutôt le fait du passé, autre ment dit la *passéité*, laquelle est avec le passé dans le même rapport que la temporalité avec le temps. C'est par rapport au seul fait de la *passéité* du passé, et en relation avec la conscience d'aujourd'hui, que le charme inexprimable des choses révolues a un sens. (JANKÉLÉVITCH, 1974, p. 357)

⁷ The mnemonic imagination is integral to all our thinking about past, present and future, and the manifold ways in which they are interrelated across first- and second-hand forms of experience. (KEIGHTLEY E PICKERING, 2012, p. 165)

Ao falar de nostalgia, estamos falando de uma forma específica de experimentar o tempo. A maneira como imaginamos e nos afetamos pelo nosso passado – por mais paradoxal que possa parecer – também nos diz muito sobre a nossa capacidade de imaginar ou desejar o futuro. Ao repensar o passado e sua própria identidade, o diretor preenche as lacunas da sua memória com as ideias elaboradas por sua imaginação.

Dentro desse raciocínio, há uma passagem no filme que vale a pena ser destacada. Ao conhecer a adolescente Inês, sua prima distante, o diretor fica encantado com o fato de que a jovem, ao invés de falar sobre a guerra e a revolução como todos fizeram, ela decide contar uma lenda. Essa lenda trata da criação do mundo segundo a mitologia Cabile. Nesse momento, ao recontar a lenda revelada pela parente, as imagens que ilustram a narrativa são um compilado de outras imagens que compõem a história de vida do próprio diretor. Nessa micro-narrativa criada dentro do filme, vemos o mundo começar a ser formado a partir de uma imagem microscópica das algas estudadas por sua mãe que, inseridas nesse movimento de imaginação, apresentam-se verdes e não vermelhas, como eram na realidade. Ao imaginar essa origem do mundo de acordo com o povo Cabile, um prólogo enuncia alguns alertas: *“Era uma vez! É assim que se inauguram todas as lendas Cabiles. Desde os tempos mais antigos. Uma fórmula ancestral que abre as portas para um mundo ao mesmo tempo estranho e familiar, onde se vive maravilhas, como nos sonhos, ou se tem os desejos brutalmente frustrados, como na realidade”*. Ao prosseguir com a lenda, vemos imagens de arquivo de Fortaleza e imagens das paisagens da Cabília, recém-conhecidas por Aïnouz, ambas apresentadas com suas cores originais profundamente distorcidas e saturadas compondo, paradoxalmente, um cenário apocalíptico. Ao refletirmos sobre as indicações do prólogo e sobre o exercício de imaginação realizado pelo diretor, observamos esse movimento que a imaginação mnemônica do diretor faz dentro do filme para preencher os espaços vazios que sua memória não pôde ocupar com informações factuais. Para tal, o diretor utiliza-se das experiências e dos registros imagéticos captados, mas que são referentes a outras situações e lugares.

As expressões das memórias nostálgicas do diretor são ancoradas por um desejo de expressar um sentido de lugar, e de pertencimentos a uma história coletiva. Neste movimento de resgate afetivo do passado, Aïnouz vai além: tenta recriar o futuro e se

permite sonhar novamente com um Brasil e uma Argélia livres, tal qual seus pais fizeram um dia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para além das questões relativas à memória, imigração, nostalgia e imaginação aqui abordadas, vale ainda destacar que durante todo o filme há uma liberdade ensaística, evidenciada nas escolhas estéticas, que não são necessariamente previsíveis de acordo com a construção narrativa. Neste aspecto, ressaltamos, por exemplo, o uso de uma música inusitada no final do filme, a *Smalltown Boy*, de Bronski Beat, que não dialoga exatamente com o que foi dito até então, mas cria uma identidade própria para o filme.

Até este ponto, tentamos elaborar algumas das questões trazidas pela pergunta inicial, sobre como a imagem é capaz de se relacionar com a memória e criar no filme um sentimento de “duplo estar no mundo”. Percebemos, portanto, que as escolhas do diretor para representação de si e do outro auxiliaram na criação desse imaginário dúbio e que essa relação entre dois espaços, por vezes, se transforma em um sentimento de dupla ausência. Ademais, notamos que a responsabilidade fílmica do diretor, ao fazer um filme autobiográfico que inclui as imagens de novos atores sociais, contribuiu para ressignificar a memória no presente.

Também procuramos refletir sobre como a nostalgia atua nas operações mnemônicas acionadas por Aïnouz. Como elucida Ribeiro (2018), durante muito tempo, nos estudos de memória, a nostalgia era entendida como uma operação mnemônica conservadora e contrária à ideia de progresso. Entretanto, autoras contemporâneas como Boym e Ribeiro têm reconhecido as diversas potencialidades e as múltiplas formas de atuação deste sentimento. Portanto, em *Marinheiro das Montanhas*, a nostalgia de Aïnouz – manifesta em sua forma de “pessoa-personagem” – opera em conjunto com sua imaginação mnemônica e parte de um presente para mergulhar no passado e apontar para a recriação de um futuro.

REFERÊNCIAS

APPADURAI, A. **Modernity at large**: cultural dimensions of globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

BATCHO, K. Nostalgia: The bittersweet history of a psychological concept. **History of Psychology**, 2013, 16(3), 165–176.

BOYM, S. **The Future of Nostalgia**. Nova York: Basic Books, 2001. *E-Book*.

DAVIS, F. **Yearning for yesterday**: a sociology of nostalgia. New York: Free Press, 1979.

FANON, F. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

JANKÉLÉVITCH, V. **L'irréversible et la nostalgie**. Paris, Flammarion, 1974.

LINS, C.; MESQUITA, C. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

KEIGHTLEY, E.; e PICKERING, M. **The Mnemonic Imagination**: remembering as creative practice. Londres, Palgrave Macmillan, 2012.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

POLLAK, M. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

RANCIÈRE, J. A Ficção Documental: Marker e a Ficção da Memória. *Arte & Ensaios*: Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, [s. l.], ed. 21, Dezembro 2010.

RIBEIRO, A. Mercado da nostalgia e narrativas audiovisuais. **E-COMPÓS**, Brasília, v.21, n.3, set/dez. 2018.

SAYAD, A. **A imigração e os paradoxos da alteridade**, Edusp: São Paulo, 1998.

SCHREY, D. “Analogue Nostalgia and Aesthetics of Digital Remediations”. In: NIEMEYER, K. **Media and Nostalgia**: Yearning for the Past, Present and Future. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.