

MEMÓRIAS E SABERES EM MOVIMENTO: WALTER BENJAMIN E O DOCUMENTÁRIO COMO TESTEMUNHO DO PRESENTE

Ludymylla Maria Gomes de Lucena

RESUMO

As conquistas técnicas, econômicas e estéticas advindas da ascensão do vídeo digital no começo do século XXI, possibilitou, nos mais diferentes lugares, que “novas histórias”, antes marginalizadas ganhassem visibilidade e subissem ao palco. Sob a luz das contribuições teóricas de Walter Benjamin, tomaremos o documentário cearense *As vilas volantes: o verbo contra o vento* (2005) de Alexandre Veras como objeto de análise. Tentarei, a partir da seleção de alguns fragmentos visuais e sonoros, acompanhar três encontros que esse documentário estabelece com o que chamo de personagens-narradores. Procurarei investigar de que modo Mané Pedro, Luís Quirino e Dona Bill mobilizam a palavra e o corpo em cena, em toda a sua potencialidade expressiva, na tentativa de recompor e narrar experiências, saberes, memórias e práticas, indo além da oralidade.

Palavras-chave: Documentário. Narração. Corpo. Espaço. Benjamin.

MEMORIES AND KNOWLEDGE IN MOTION: WALTER BENJAMIN AND THE DOCUMENTARY AS TESTIMONY OF THE PRESENT

ABSTRACT

*The technical, economic and aesthetic achievements resulting from the rise of digital video at the beginning of the 21st century, made it possible, in the most different places, for “new stories”, previously marginalized, to gain visibility and take the stage. In the light of Walter Benjamin's theoretical contributions, we will take the Ceará documentary *As Vilas Volantes: o verbo contra o vento* (2005) by Alexandre Veras as the object of analysis. I will try, by selecting some visual and sound fragments, to follow three encounters that this documentary establishes with what I call narrator-characters. I will seek to investigate how Mané Pedro, Luís Quirino and Dona Bill mobilize the word and the body on stage, in all their expressive potential, in an attempt to recompose and narrate experiences, knowledge, memories and practices, going beyond orality.*

Keywords: Documentary. Narration. Body. Space. Benjamin.

Doutora em Artes pela UFPA, mestre em Estética e Filosofia da Arte pela UFOP, graduada em Filosofia pela UECE. Brasileira, residente em Bragança –PA. Email:

ludymyllalucena@gmail.com

1 Introdução

O advento do vídeo digital – a partir do começo do século XXI – desencadeou uma profunda revolução no cenário cinematográfico nos mais diferentes lugares. A democratização da produção – possibilitada pelo baixo custo das câmeras e pela praticidade e versatilidade das mesmas – abriu espaço para a proliferação de “histórias outras”. A leveza dos novos equipamentos – tanto de registro de imagem como de captação de som – acabou conferindo uma agilidade inédita às filmagens. Em contraste com a rigidez das câmeras pesadas de película, a câmera de vídeo digital possibilitou aos novos realizadores uma maior liberdade para se movimentar pelo espaço, se aproximando assim cada vez mais do outro.

Essa democratização do acesso aos novos meios logo impulsionou a elaboração de “novas estéticas” que expressavam desvios radicais nas formas dominantes de se fazer documentário no Brasil. Em alguns filmes, uma nova relação foi estabelecida com aqueles que eram filmados. Histórias antes marginalizadas pelo discurso hegemônico e oficial – e pelos padrões dominantes de reprodução da realidade –, conquistavam espaço e subiam ao palco, “escovando a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p. 225).

Esse artigo visa – num primeiro momento – elaborar uma reflexão sobre as potencialidades e especificidades da linguagem audiovisual, especialmente o documentário, no que se refere a congregar e acolher o narrador em cena. Num segundo momento, sob a luz das contribuições teóricas de Walter Benjamin, filósofo alemão, tomaremos o documentário cearense *As vilas volantes: o verbo contra o vento* (2005) de Alexandre Veras como objeto de análise. Tentarei, a partir da seleção de alguns fragmentos visuais e sonoros, acompanhar três encontros que esse documentário estabelece com o que chamo de personagens-narradores. São eles: Mané Pedro, o construtor de barcos; Luís Quirino, o pescador aposentado e Dona Bill, uma mulher idosa. Denomino

Doutora em Artes pela UFPA, mestre em Estética e Filosofia da Arte pela UFOP, graduada em Filosofia pela UECE. Brasileira, residente em Bragança –PA. Email:

ludmyllalucena@gmail.com

personagens-narradores os corpos em cena que mobilizam a palavra e o corpo, em toda a sua potencialidade expressiva, na tentativa de recompor e narrar experiências, saberes, memórias e práticas passadas, indo além da oralidade. Trata-se de investigar de que modo *As vilas volantes*, em seu gesto criador abre caminhos para a autonomia tanto do corpo de seus personagens, como do espaço, indo na contramão do regime da informação e das imagens “frias” da prática jornalística que tanto marcam o nosso tempo.

2 Cortes móveis da duração

O filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995), em sua obra "Imagem-movimento", ao explorar o cinema e suas particularidades, defende que este promove uma "modulação" do tempo e do espaço. Essa modulação é capaz de captar o objeto em sua própria duração (corte móvel do movimento). “Em outras palavras, o próprio da imagem-movimento cinematográfica é extrair dos veículos ou dos corpos móveis o movimento que é sua substância comum, ou extrair dos movimentos a mobilidade que é a sua essência” (DELEUZE, 2018, p. 45). A fotografia, por outro lado, opera uma “moldagem” (corte imóvel), pois detêm e fixa o tempo da imagem, fazendo desaparecer a duração que atravessa os corpos, os espaços e os objetos. Alinhado com Deleuze, o teórico brasileiro César Guimarães afirma que o que a fotografia, na verdade, faz é “atestar que isso que temos diante dos olhos um dia existiu: o tempo está ali alfinetado como uma borboleta, imóvel” (1997, p. 49).

Diferentemente dos cortes imóveis da fotografia, os cortes móveis da duração teriam o poder de revelar e registrar outras camadas do vivível: o ritmo suave ou agitado de quem fala; as movimentações e os gestos ao se pronunciar uma frase; os timbres e melodias de uma voz; a expressão de alegria de quem lembra algo importante ou simplesmente esquece; o não dizer, o calar, o silêncio; os corpos em movimento em seus momentos de espera e cansaço; os sons, o em torno do personagem, o espaço que ele ocupa no seu dia-a-dia. Algo que só

a imagem-movimento pode captar e congregar, algo que só ela pode testemunhar – muito para além do verbo.

Logo, podemos considerar como hipótese que mais do que mera forma de entretenimento, o cinema emerge como “um vestígio privilegiado”, ou, nas palavras de Jean-Louis Comolli “um documento sobre as provas vividas pelos corpos filmados durante sua gravação” (2008, p. 301). O cinema registra e conserva blocos de movimento/duração antes presentes apenas na memória viva. Ele é uma forma de expressão desses traços do passado, desses encontros singulares e fugazes da natureza em mutação. Nesse sentido, o cinema tem o poder – pela sua própria singularidade – tanto de apreender corpos e espaços em movimento (em sua própria duração), como de os levar adiante, fazendo-os permanecer no tempo e perdurar no futuro.

Ao registrar e conservar esses fragmentos do tempo, o cinema se torna um arquivo da memória viva, preservando não apenas imagens, mas também sons e movimentos inerentes à vida. Como uma garrafa com um bilhete que é arremessada ao mar e atravessa gerações. Afinal, tal como Roland Barthes observa a respeito da fotografia, devemos reconhecer que um filme também “reproduz ao infinito [algo que] só ocorreu uma vez: [...] [repetindo] mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (2018, p. 14).

Logo, podemos nos perguntar: não seria o cinema um meio potente para pôr em evidência e dar visibilidade a um corpo que narra sobre saberes e práticas em sua própria duração? Não seria ele um recurso potente para acolher o personagem-narrador? Não seria ele um “vestígio privilegiado” para revelar espaços marginalizados e histórias silenciadas? Como sugere Cesar Guimarães sobre os poderes do cinema documentário

Certamente ele [o cinema] dispõe de um recurso privilegiado para atestar a presença do que se coloca diante da câmera, a ligação indissociável – produzida pelos meios de registro visual e sonoro – entre o discurso, os corpos filmados e o lugar onde as coisas filmadas se passam. Esse traço precípua da escritura do filme documentário não se contenta somente em registrar o testemunho (materializado no enunciado verbal) do sujeito filmado; ele testemunha o *modus operandi* da instância de inscrição (GUIMARÃES, 2009, p. 35).

Doutora em Artes pela UFPA, mestre em Estética e Filosofia da Arte pela UFOP, graduada em Filosofia pela UECE. Brasileira, residente em Bragança –PA. Email:

ludmyllalucena@gmail.com

3 Três encontros

As *vilas volantes*¹: o verbo *contra o vento* fala de povos que são obrigados a migrar devido à ação dos ventos e do empuxo das marés que deslocam, num processo contínuo e lento, as dunas da região. No filme, é através da palavra e das movimentações corporais, que os antigos moradores reconstróem memórias, experiências, saberes e práticas. Cada um desses personagens-narradores que o filme encontra tenta resgatar um pouco dessa vida passada e desse espaço que já não existe mais.

Em uma dada sequência do filme, somos apresentados ao personagem-narrador Mané Pedro, construtor de barcos e antigo comerciante da vila. O testemunho de Mané Pedro, cheio de detalhes e informações preciosas sobre o espaço e seu contexto de mudanças, se desenrola diante de seu antigo comércio, agora em ruínas, que preenche o plano cinematográfico. Memórias sobre a localidade começam a surgir a partir da sua narração – a duna que andou e andou até matar o mangue; as erosões provocadas pela maré; de onde as dunas vêm e para onde elas vão. Embora seja um personagem-narrador descontraído e “falante” a narração de Mané Pedro está longe de uma elaboração oral objetiva e informativa. Em muitos momentos observamos como movimenta o corpo inteiro – os braços, os ombros, a cabeça, o tronco – na tentativa e no desejo de nos ensinar uma prática: o jeito certo de se construir um barco.

Figura 1 e 2 - Mané Pedro em suas movimentações na tentativa de nos ensinar a construir um barco.

¹ As *vilas volantes*: o verbo *contra o vento* foi realizado em uma pequena vila pesqueira na costa oeste do estado do Ceará, mais precisamente na comunidade de Tatajuba, cerca de 333km distante da capital Fortaleza.



Fonte: Disponível em: <https://vimeo.com/298278043> Acesso em: 1 de junho de 2024.

MANÉ PEDRO. Primeiro você coloca a quilha, arma ela, desempena... deixa bem retazinha... Não pode ficar torta nem prum lado nem pra outro... Depois você vem com as armação... de um lado e de outro... Então você arma aquelas duas tábuas, de um lado e de outro... Ai você vai e coloca a popa e coloca a proa. Ai que vai chegar a hora de o cara precisar da inteligência da vista... que aquilo ali um barco ele é oval... faz assim... redondo, não tem... Então você arma. Então você vai pra popa e você olha... se você achar que ele tá fechado aculá, você vai lá, mete uma travessa no meio, abre mais ele... Ai vai lá pra proa e olha de lá pra popa...

Podemos observar a mesma movimentação livre do corpo em outros dois personagens do filme. Luís Quirino – antigo pescador, agora aposentado – e Dona Bill – uma mulher já idosa que vaguei com sua forquilha pelas lagoas rasas da região em busca de sururus e pequenos crustáceos.

Luís Quirino evoca seu passado como pescador através de gestos expressivos e posturas corporais. Ele mobiliza a mão e levanta o braço para fingir que está com uma isca no dedo – “*adulando ali o peixe pra comer*”. Memórias de um passado cheio de perigos em alto mar, quando enfrentava fortes ventanias e receios de alagamento vem à tona. Ele encena para a câmera em cima de seu antigo barco que uma onda gigante se aproxima, nos pedindo para imaginar que o pequeno barranco de terra a sua frente é essa onda gigante. Somos estimulados a imaginar esses acontecimentos a partir dessa elaboração e movimentação do corpo em cena.

Figura 3 e 4 - Luís Quirino encena um passado como pescador.

Doutora em Artes pela UFPA, mestre em Estética e Filosofia da Arte pela UFOP, graduada em Filosofia pela UECE. Brasileira, residente em Bragança –PA. Email:

ludmyllalucena@gmail.com



Fonte: Disponível em: <https://vimeo.com/298278043> Acesso em: 1 de junho de 2024.

Em outro momento do filme, Dona Bill adentra o plano cinematográfico para nos ensinar sobre os benefícios do “cafezinho” de cavalo-marinho para quem sofre de asma. Ao segurar o animal com uma das mãos, ela o aproxima da câmera e narra, como se quisesse nos ensinar algo. Ela diz: “*Já ouviu falar do cavalo-marinho? Essa aqui pra asma a gente torra... a gente torra ele, bem torrquinho e faz o cafezinho e da pra pessoa que tem asma tomar...*”.

Trata-se de investigar num primeiro momento o que há em comum entre esses três personagens-narradores. Mané Pedro, Luís Quirino e Dona Bill desejam, através da palavra narrada e da expressividade de seus corpos, evocar uma memória para nos ensinar uma antiga prática, para nos transmitir um saber. Ao observarmos essas movimentações em cena, concordamos com Walter Benjamin (1994, p. 220-221) quando diz que: “A narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito”.

Figura 5 - Dona Bill segura um cavalo marinho.



Fonte: Disponível em: <https://vimeo.com/298278043> Acesso em: 1 de junho de 2024.

Temos que admitir então que nesse filme o processo de atualização da lembrança está para além do que pode ser verbalizável através de um relato oral. A voz do corpo se manifesta também através da modulação de seus gestos, de suas posturas, de suas indiscernibilidades, de seus silêncios. Em outras palavras, a narração está muito para além do verbo. Temos que considerar também a importância das construções sonoras e dos recortes fragmentários do espaço físico para a construção da narrativa. Mesmo na ausência de um personagem-narrador “falante”, ou diante do esquecimento ou recusa por narrar, o em torno do personagem, o espaço que ele ocupa no dia-a-dia, também tem muito a nos dizer.

Em *As vilas volantes*, há toda uma valorização do espaço físico habitado por esses personagens-narradores: em seus relevos, texturas e movimentações. A pequena árvore que se entorta devido ao forte vento, o intenso balançar das vegetações ralas, a areia que sobe continuamente das dunas, pequenos casebres em ruínas, etc. São situações que podem ser consideradas banais, onde pouco ou nada se passa, mas que em muito refletem o cotidiano e a memória dos personagens.

Em uma dada sequência Dona Bill surge no interior de sua casa, acende o fogo, coloca os sururus na panela, tampa, enquanto um pato e depois um gato atravessam o plano entrando em cena e saindo. Nada está sendo dito ou informado.

Doutora em Artes pela UFFA, mestre em Estética e Filosofia da Arte pela UFOP, graduada em Filosofia pela UECE. Brasileira, residente em Bragança –PA. Email: ludmyllalucena@gmail.com

Em muitos momentos a câmera acompanha esses personagens-narradores em silêncio, em suas caminhadas matinais; ou retornando do trabalho para casa. Esses acompanhamentos nos dão uma dimensão espacial que reflete os laços de pertencimento desses corpos a essa localidade. Assim, acreditamos que o espaço pode também configurar uma narrativa, que muito diz sobre quem vive ou viveu ali. E nada mais potente do que o documentário para acolher e levar adiante esse gesto.

Na contramão do modelo sociológico² – tendência estética diagnóstica em alguns documentários brasileiros entre 1960 e 1980 por Jean-Claude Bernardet – não há em *As vilas volantes*, a pretensão de organizar o movimento dos personagens-narradores em uma determinada configuração espacial, como acontece em alguns filmes que põem em foco o espaço da entrevista. Mané Pedro, Luís Quirino e Dona Bill são flagrados em sua própria atmosfera física, em movimentações de uma atividade que parece ser diária. O relato acontece em meio às atividades cotidianas mais banais: uma pescaria de sururus, um passeio de barco, uma caminhada na praia, o preparo de um almoço ou de um café da manhã, etc.

Tampouco há o desejo, por parte dos realizadores, de tomar a fala dos personagens para ilustrar teses que justifiquem certezas e confirmem uma visão sobre o mundo. Mesmo que possamos considerar que em *As vilas volantes* a equipe de filmagem faça perguntas, não há qualquer indício dessa interação em cena. Mané Pedro, Luís Quirino e Dona Bill não são constrangidos a falar sobre determinada temática, nem dar uma resposta ou explicar algo.

O filme em seu gesto criador proporciona e abre caminhos para a autonomia tanto do corpo, como do espaço, revelando uma forte capacidade de observação.

² Nessa tendência estética, a “voz do povo” era mobilizada para obter informações que apoiassem os documentaristas na estruturação do seu argumento. As falas dos personagens eram tomadas como exemplos, como matéria-prima, para ilustrar uma tese muitas vezes elaborada anteriormente à realização do filme, por um suposto sujeito detentor do saber: “a voz do saber” (BERNARDET, 2003, p. 17). Dentre os filmes que Bernardet cita em seu livro e que compactuam com essa tendência estão *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, *Opinião pública* (1966), de Arnaldo Jabor e *Maioria absoluta* (1964-66), de Leon Hirszman, dentre outros.

Podemos afirmar que em *As vilas volantes* os personagens-narradores passam a organizar, de maneira consciente ou inconsciente, a sua própria aparição, tomando para si diferentes poderes capazes de inserir na imagem um caráter lúdico, coreográfico, dinâmico. Eles produzem o que Jean-Louis Comolli (2008, p. 56) chama de *auto-mise-en-scène*.

De fato, as pessoas filmadas se encontram em situação de gerir o conteúdo de suas intervenções, de se colocar em cena. Todas as condições estão dadas. Elas se encarregam da *mise-en-scène*, a tornam pesada ou leve, a realizam com suas insistências, com suas maneiras de dar sinais [...]. Produzem a si mesmas – produzir-se, é isso. Elas decidem se movimentar ou não, ocupar o espaço de uma maneira ou de outra, aguentar a duração, estabelecer sua respiração (COMOLLI, 2008, p. 56).

Segundo Comolli, uma das tarefas do cineasta é acolher justamente o que aqueles que estão sendo filmados regulam, posicionam. Esse acolhimento é importante para que personagens como Mané Pedro, Luís Quirino e Dona Bill guiem a narrativa e não sejam mais controlados por ela. Ou como diria Comolli: “Aquele (aquela) que eu filmo vem também ao encontro do filme com seu *habitus*, esse tecido estreito, essa trama de gestos aprendidos, de reflexos adquiridos, de posturas assimiladas” (2008, p. 84). É como se o cineasta cedesse lugar ao personagem, favorecendo seu desenvolvimento singular e sua manifestação livre. Logo, filmar seria deixar que a relação do sujeito com seu corpo e sua palavra se desdobre e se intensifique. Filmar também seria registrar os encontros, as experiências, as múltiplas vozes que povoam e atravessam um corpo.

Não há mobilização em nenhum momento para que os personagens-narradores informem ou elaborem um discurso pronto sobre a localidade ou uma determinada prática. Nessa perspectiva é válido resgatar Walter Benjamin – em seu famoso ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* – quando diagnostica a desvalorização das ações da experiência e o decaimento da arte de narrar. Benjamin (1994), em seu ensaio, nos alerta sobre o negativo fenômeno de ser cada vez mais difícil encontrar pessoas que saibam narrar devidamente. O fator gerador dessa incapacidade seria uma espécie de atrofia

Doutora em Artes pela UFPA, mestre em Estética e Filosofia da Arte pela UFOP, graduada em Filosofia pela UECE. Brasileira, residente em Bragança –PA. Email:

ludymyllalucena@gmail.com

da experiência que marcaria o nosso tempo. Para ele, “as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo” (1994, p. 198). Benjamin então relata a situação dos soldados que voltaram mudos da primeira guerra mundial, desprovidos de histórias, “não mais ricos, e sim pobres em experiência comunicável”.

Mas o que poderia fazer a narrativa definhar? Para Benjamin, o que mais ameaçaria a narrativa – além do romance³ – seria a informação, que, antes de mais nada precisa ser compreensível, plausível, factual e totalizante. A informação faria uma verificação imediata e puramente explicativa dos fatos. Nisso, ela seria incompatível com o espírito da narrativa que predominava no tempo onde “o tempo não contava” (BENJAMIN, 1994, p. 206). Onde há fatura de notícias e explicações, as narrativas faltam. “Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio” (BENJAMIN, 1994, p. 203). Ele diz:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em-si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 1994, p. 205).

Dona Bill, Luís Quirino e Mané Pedro tem muito a narrar e pouco a explicar. A reconstrução dos saberes e práticas estão já bem distantes do relato meramente informativo. Eles, em nenhum momento, buscam reconstruir os acontecimentos passados de maneira técnica e objetiva, como um relatório. A factualidade e plausibilidade que pode haver em uma informação, não permeia em nenhum momento os seus relatos. Não há explicações excessivamente

³ Segundo Benjamin, ainda no início da modernidade, a narrativa foi perdendo espaço para o romance e os romancistas passaram a ocupar o espaço dos narradores. Enquanto o narrador “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

claras, nem narrações totalizantes. A narração parece muitas vezes confusa, misteriosa.

A voz de Dona Bill, por exemplo, em alguns momentos é indiscernível. Ela fala e nós ouvimos o que parece ser sua voz, mas não conseguimos entender totalmente o que é dito. Contudo, ela narra, apesar de tudo, o que é impossível narrar totalmente. Em detrimento do “puro em-si” da coisa narrada, uma reconstrução fragmentada, hesitante e infiel ao passado vem à tona e se junta a um soberano desejo de narrar. É através da palavra oralizada e da movimentação corporal que ela tece o passado e da vida a memória.

A busca pela "fidelidade" absoluta a um acontecimento passado, como se este fosse um objeto imutável e passivo, é um equívoco. A narração, longe de ser um mero relatório informativo, é uma construção dinâmica, uma modulação que parte do presente. É nesse processo que o corpo do personagem-narrador assume um papel crucial, atuando como ponte entre a memória e o agora.

Os recortes que a câmera faz do espaço físico em *As vilas volantes* tampouco são ilustrativos. Não se aposta numa estética da nitidez, da visibilidade, da discernibilidade. Não há o desejo de atribuir uma verdade informativa às imagens, tampouco um valor de realidade. Em nenhum momento há reconstituições factuais que tragam de volta o que a vila engolida pela duna um dia foi. Informações mais técnicas, jornalísticas e científicas que expliquem a ação da natureza naquela região também são abandonadas. O que importa é a singularidade do corpo que narra, como ele escolhe e entoa as palavras, como ele se movimenta pelo espaço. Toda objetividade e nitidez informativa das imagens “frias” da prática jornalística são deixadas de lado. Nesse sentido, *As vilas volantes* está afinado com o pensamento do filósofo francês Gilles Deleuze quando diz que “a obra de arte não é um instrumento de comunicação. A obra de arte nada tem a fazer com a comunicação (...). Em contrapartida, há uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência” (2016, p. 341-342).

Disso supomos a impossibilidade de reelaborações fiéis sobre os acontecimentos passados. As reelaborações não retornam como fato, mas como

Doutora em Artes pela UFPA, mestre em Estética e Filosofia da Arte pela UFOP, graduada em Filosofia pela UECE. Brasileira, residente em Bragança –PA. Email:

ludmyllalucena@gmail.com

memória. A factualidade e integralidade que pode haver em uma informação, em um relatório, não permeia em nenhum momento os seus relatos. Seria um erro e uma ilusão imaginar a possibilidade de se atingir a pureza do relato – ou o puro em-si da coisa narrada, do qual falava Walter Benjamin. Toda narração, mesmo que nascida de um desejo sincero de "tocar a verdade", se entrelaça com elementos ficcionais.

A narração, como parte da memória – que não existe de todo sem distorções, fragmentações, esquecimentos – inevitavelmente agrega elementos ficcionais. A memória traz em si, segundo Ricoeur, “o cunho da suspeita” (2007, p. 27) e a “possibilidade de falsidade” (2007, p. 30). Essa suspeição que envolve a memória “se desdobra ao longo de uma cadeia de operações que tem início no nível da percepção de uma cena vivida, continua no da retenção da lembrança, para se concentrar na fase declarativa e narrativa da reconstituição dos fatos do acontecimento” (2007, p. 171).

Podemos aproximar essas considerações ao que Consuelo Lins pontua sobre os personagens de Eduardo Coutinho em suas obras pós-*Cabra Marcado para Morrer*. Segundo Lins:

[Coutinho] não pretende obter de seus entrevistados palavras que expressem uma verdade ou reproduzam o que efetivamente aconteceu [...]. O que importa é como essas lembranças surgem no presente, como são narradas no momento da filmagem, mesmo que não coincidam com o que está estabelecido pela história oficial. É a “memória do presente” que interessa, a alteração que suas lembranças imprimem no presente, em seu corpo, gestos, voz e na sua vida. Narrar, nesse sentido, já é uma prática ativa, produtiva (2004, p. 47).

Contudo, é crucial reconhecer que com a narração não estamos mais no terreno da verdade histórica absoluta e nem dentro dos limites de um discurso cientificista, positivista e historicista. Isso não significa, porém, que a narração seja “relativista”, ou que tudo seja “ficção”; mas, significa dizer que as fronteiras entre “ficção” e “realidade” se tornam mais tênues.

Walter Benjamin, em suas *Teses sobre o conceito de História*, identifica no credo central do historicismo e do positivismo, essa ambição cientificista de domínio total e integral daquilo que “foi”. Daí defender a tese de que, “articular

Doutora em Artes pela UFPA, mestre em Estética e Filosofia da Arte pela UFOP, graduada em Filosofia pela UECE. Brasileira, residente em Bragança –PA. Email:

ludymyllalucena@gmail.com

historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’, [mas] [...] apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224). Logo, imaginar a possibilidade de tradução e atualização integral do passado seria uma ilusão do historicismo positivista do século XIX, que, segundo Seligmann-Silva (2003, p. 60) “acreditou na possibilidade de se conhecer o passado ‘tal como ele de fato ocorreu’”.

Segundo Le Goff (2013, p. 12), o positivismo triunfou na historiografia alemã (Ranke) e na francesa (Langlois e Seignobos), no final do século XIX e início do século XX, onde seguiu-se a ideia de que não existe história sem documentos. Todavia, os fundadores da escola de Annales, pioneiros de uma história nova, insistiram sobre a necessidade de se ampliar a noção de documento:

A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo que a habilidade do historiador permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais. Logo, com palavras. Signos. Paisagens e telhas. Com as formas do campo e das ervas daninhas. Com os eclipses da lua e a atrelagem dos cavalos de tiro. Com os exames de pedras feitos pelos geólogos e com as análises de metais feitas pelos químicos. Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve ao homem, exprime ao homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem” (FEBVRE *apud* LE GOFF, 2013. p. 490).

Também Friedrich Nietzsche, filósofo alemão, no texto onde versa sobre as utilidades e as desvantagens da história para a vida, crítica a acumulação obsessiva do passado realizada pelo historicismo. Segundo o pensador alemão, esse acúmulo gigantesco não deixaria espaço para o novo, para a ação, para o futuro. A pretensão positivista de uma ciência histórica neutra e objetiva, como pontua, seria uma ilusão e um erro. “A história na medida em que está a serviço da vida (...) nunca pode nem deve se tornar uma ciência pura, como a matemática (...). O excesso de história destrói e degenera a vida, degenerando, por fim, a própria história” (NIETZSCHE, 2014, p. 45). Assim sendo, defende uma aproximação entre História e Arte: “Talvez somente quando a história

suportar transformar-se em obra de arte, ou seja, em pura forma artística, ela poderá conservar ou mesmo despertar os instintos” (NIETZSCHE, 2014, p. 98).

Se o discurso cientificista, historicista e positivista pode enclausurar e abafar o testemunho dos personagens-narradores em determinismos factuais e objetivos, é, talvez, no domínio artístico, onde a dicotomia verdade/mentira perde força, que a narração tenha mais liberdade de se concretizar. Assim, o personagem-narrador conseguiria se libertar das amarras da factualidade para apostar em seu corpo, em seu gesto, em sua voz, para além da fidelidade ao acontecimento.

É nesse sentido que visualizamos o documentário como um recurso privilegiado – a partir de suas próprias especificidades – para dar visibilidade e credibilidade a esse corpo que deseja narrar, apesar das fragilidades que o envolvem. O documentário criaria um espaço acolhedor para que personagens-narradores como Mané Pedro, Luís Quirino e Dona Bill existam e ajam com toda sua força expressiva, ou seja, com toda sua possibilidade narrativa. Sem medo da possível inexatidão e fragilidade de suas recordações.

CONCLUSÃO

A partir das reflexões que apresentamos acima, podemos concluir e reconhecer a potencialidade do videodocumentário em congregar e acolher *in loco* – na sua própria duração – personagens-narradores em cena que testemunham sobre experiências, saberes e práticas passadas. Nesse sentido o documentário se configuraria como um “vestígio privilegiado” e uma poderosa ferramenta para compor narrativas e histórias de vida para além da oralidade. Vimos como a potencialidade dessa linguagem, a partir de sua própria especificidade, tem o poder de ir além do corpo narrador “falante” em cena – que elabora e narra – e passa a registrar também as especificidades e sonoridades do ambiente – o em torno do personagem, o espaço que ele ocupa, o seu lugar de pertencimento – em sua própria duração.

Logo, em *As vilas volantes*, acompanhamos como a câmera tem a potencialidade de se liberta do “lugar comum” que só valorizava o primeiro plano, a voz e a informação e se reinventa em suas possibilidades de captação, se aproximando cada vez mais do “outro em movimento” face ao meio espacial em que está inserido. Nesse sentido, esse filme, nos apresenta uma nova proposta estética de articulação dos corpos e dos espaços, atuando contra padrões hegemônicos de representação da realidade – através de uma composição visual e sonora bem diversa da estética dos documentários da tendência “sociológica” diagnosticados por Jean Claude Bernardet.

Mesmo que existam dificuldades que rodeiam a elaboração e verbalização de um acontecimento passado – que partem de uma nítida impossibilidade, natural e humana, de dar conta do que “foi” – ainda assim, os personagens-narradores testemunham sobre seus saberes – seja através da tentativa de reelaboração oral do acontecimento, seja através das agitadas movimentações de um corpo-narrador em cena, na tentativa de reconstituir práticas passadas. Mesmo diante das dificuldades a narração acontece.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmera clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. 7o ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder – a inocência perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Seleção e Organização: César Guimarães, Ruben Caixeta. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Revisão técnica: Irene Ernest Dias. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

Doutora em Artes pela UFPA, mestre em Estética e Filosofia da Arte pela UFOP, graduada em Filosofia pela UECE. Brasileira, residente em Bragança –PA. Email:

ludmyllalucena@gmail.com

DELEUZE, Gilles. **Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)**. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **Imagem-movimento**. Trad. Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.

DERRIDA, Jacques. *A fita da máquina de escrever*. In: **Papel-máquina**. Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: 34, 2006.

GUIMARÃES, César. Documentário, testemunha do presente. In: FURTADO, Beatriz (org). **Imagem contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...** Vol 1. São Paulo: Hedra, 2009. p. 33 – 49.

_____. **Imagens da memória: entre o legível e o visível**. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras / Estudos Literários – Fale / UFMG. Ed. UFMG, 1997.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. de Bernardo Leitão *et al.* 5ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

RICOEUR, Paul. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Trad. Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes**. Campinas, Editora da UNICAMP, 2003.

