

Narração, Corpo e Memória: Uma análise de *As vilas volantes: o verbo contra o vento* (2005) de Alexandre Veras

Por Ludymylla Lucena*

Resumo: Narrar é uma atividade complexa e difícil e muitos são os fatores que podem impedir o fluxo da fala, circundando o processo narrativo. Tendo o média-metragem cearense *As vilas volantes: o verbo contra o vento* de Alexandre Veras como objeto de análise, tentarei acompanhar os encontros que o filme estabelece com os personagens-narradores em seus processos de convocação da memória. Cada um deles tenta, seja através da palavra, seja do corpo, resgatar experiências passadas na antiga vila pesqueira em que moravam. Vila que se encontra hoje em ruínas, soterrada e destruída por causa dos fortes ventos, que deslocam de maneira contínua as dunas da região. Tentarei mostrar como a dimensão do que seria “narrar um acontecimento” se expande nesse filme: narrar não estaria restrito ao verbal, mas passaria a abarcar o corpo em toda sua expressividade e autonomia, mesmo quando cala e não tem nada a dizer, mesmo quando esquece.

Palavras-chave: cinema, corpo, memória, ruínas.

Narración, cuerpo y memoria: un análisis de *As vilas volantes: o verbo contra o vento* (2005) de Alexandre Veras

Resumen: Narrar es una actividad compleja y difícil y hay muchos factores que pueden impedir el flujo del discurso que rodea el proceso narrativo. Teniendo como objeto de análisis el mediometraje cearense *As vilas volantes: o verbo contra o vento* de Alexandre Veras, intentaré seguir los encuentros que la película establece con los personajes-narradores en sus procesos de evocación de la memoria. Cada uno de ellos intenta, ya sea a través de la palabra o del cuerpo, rescatar experiencias pasadas en el antiguo pueblo de pescadores donde vivieron. Pueblo que ahora se encuentra en ruinas, sepultado y destruido a causa de los fuertes vientos, que continuamente desplazan las dunas de la comarca. Intentaré mostrar cómo se amplía en esta película la dimensión de lo que sería “narrar un acontecimiento”: narrar no se limitaría a lo verbal, sino que abarcaría al cuerpo en toda su expresividad y autonomía, aun cuando es silencioso y no tiene nada que decir, incluso cuando olvida.

Palabras clave: cine, cuerpo, memoria, ruinas.

Narration, Body and Memory: An analysis of *As vilas volantes: o verbo contra o vento* (2005) by Alexandre Veras

Abstract: Narrating is a complex and difficult activity as there are many factors that can impede the flow of speech. This article focuses on Alexandre Veras' medium-length film about Ceará titled *As vilas volantes: o verbo contra o vento*, which highlights the encounters between the film and the memories evoked by its narrator-characters, who resort either to words or to their bodies to recall their experiences in the fishing village where they used to live, which is now in ruins, buried and destroyed by the strong winds that continuously displace the dunes in that region. Thus, the text shows how "narrating an event" expands as it is not restricted to the verbal, but rather embraces the body in its expressiveness and autonomy, even when it is silent and has nothing to say, or when it forgets.

Key words: cinema, body, memory, ruins.

Fecha de recepción: 25/03/2022

Fecha de aceptación: 06/08/2022

Introdução

Walter Benjamin (1994), em seu famoso ensaio "O narrador", relata como os soldados da Primeira Guerra Mundial, ao retornarem para suas casas, do campo de batalha, voltaram emudecidos, "não mais ricos e sim pobres em experiência comunicável" (1994: 198), como se o excesso de violência sofrida/infligida, o medo, o terror e o trauma não mais os deixassem narrar. Primo Levi (2016), no prefácio de seu livro *Os Afogados e os Sobreviventes*, confessa um sonho comum entre os prisioneiros de *Lager*: "O de terem voltado para casa e contado com paixão e alívio seus sofrimentos passados, dirigindo-se a uma pessoa querida, e de não terem crédito ou mesmo serem escutados. Na forma mais típica (e mais cruel), o interlocutor se virava e ia embora silenciosamente" (2016: 7-8). Harun Farocki, cineasta alemão, na cena inicial do seu curta *Fogo Inextinguível* (*Nicht löschesbares Feuer*, Harun Farocki, 1969), lê uma declaração feita no tribunal de crimes de guerra do Vietnã em Estocolmo. Na declaração, uma vítima dos bombardeios de *Napalm* descreve o que viveu: "As chamas e o

calor insuportável me tomaram e eu desmaiei. O napalm queimou meu rosto, as duas pernas e os dois braços. Minha casa também foi queimada. Fiquei inconsciente por 13 dias e acordei em um hospital da FNL”. Depois Farocki se dirige ao espectador e questiona: “Como nós podemos lhes mostrar o napalm em ação? E como nós podemos lhes mostrar as lesões causadas pelo *napalm*?”. Então apaga um cigarro no próprio braço e diz: “Um cigarro queima a 400°C. *Napalm* queima a 3000°C”. Maria Clara Escobar, cineasta brasileira, numa das cenas finais do seu documentário *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2012), tenta convencer o pai a ler um documento burocrático do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) que autorizava sua prisão. Apesar da recusa, Maria Clara insiste. Vemos então no plano cinematográfico uma cadeira vazia. Maria Clara vai até ela, senta, e lê o documento.

Os combatentes relatados por Benjamin estão mudos e não conseguem narrar. Primo Levi deseja narrar, mas a realidade vivenciada era tão cruel e absurda que sente receio. Farocki tenta encontrar um meio mais adequado para relatar uma experiência que não foi a sua. Maria Clara Escobar lê o documento burocrático do DOPS no lugar do pai, que optou por “deixar para lá” ou “deixar cair no esquecimento”. Narrar é uma atividade complexa e difícil e muitos são os fatores que podem impedir o fluxo da fala, circundando o processo narrativo como uma espécie de “muro”: seja a mudez do trauma que envolve a recordação do evento, seja o medo de “errar” ou “exagerar” no relato; seja uma humana vontade de “esquecer”.¹

Em *As vilas volantes: o verbo contra o vento* (Alexandre Veras, 2005), médiаметragem de 55 minutos do cineasta cearense Alexandre Veras, observamos dois idosos, Vicente Pedro e Chicó Pedro, caminharem sob às ruínas de uma

¹ Para Primo Levi (2016: 18): “A recordação de um trauma, sofrido ou infligido é também traumática, porque evoca-la dói ou pelo menos perturba: quem foi ferido tende a cancelar a recordação para não renovar a dor; quem feriu expulsa a recordação até as camadas profundas para dela se livrar”.

antiga vila pesqueira, localizada na costa Oeste do Estado do Ceará, mais precisamente na comunidade de Tatajuba.² Essa vila, agora em ruínas, foi destruída e soterrada por causa da movimentação de uma duna: algo comum naquela região, onde os fortes ventos e o empuxo das marés, deslocam, de maneira contínua e lenta, essas grandes montanhas de areia, forçando sempre os moradores a uma vivência nômade. Quando a câmera segue os personagens em seu caminhar, em sua prosa, em seus gestos, logo nos damos conta que eles moravam ali. Vicente Pedro e Chicó Pedro são antigos moradores que tentam, através do trabalho da memória, “reconstruir” a antiga vila. Incertezas e esquecimentos “contaminam” a narrativa dos dois do começo ao fim.

As vilas volantes foi contemplado na segunda edição do DOC-TV.³ A proposta inicial do filme tem como inspiração a dissertação de mestrado de Ruy Vasconcelos que durante anos investigou as vilas da região. A explicação para o título que batizou tanto o filme como a dissertação é explicada por Vasconcelos da seguinte forma:

Vilas, porque o universo de nossa pesquisa empírica, como já dissemos, trata-se de um grupo de vilas pesqueiras do isolado litoral oeste do estado do Ceará. Volantes, pela precariedade física destas vilas — permanentemente ameaçada pelo deslocamento das dunas e ação das marés. E, indo adiante, o verbo tende a representar a força de elocução da memória coletiva, enquanto o vento — tomado aqui na acepção alegórica da nona das teses de “Sobre o Conceito de História”, de Walter Benjamin — o progresso (Vasconcelos, 1991, p. 8).

² A vila de Tatajuba fica à 333 km da capital do estado do Ceará: Fortaleza.

³ O DOC-TV é um programa da Secretária de Audiovisual do Ministério da Cultura criado em 2003 que fomentou a produção e teledifusão do documentário brasileiro. Esse edital deu ênfase a projetos que põem em evidência a forma de abordagem e linguagem documentária utilizados por realizadores independentes. Os documentários produzidos eram exibidos na TV pública, através do canal TV cultura. Segundo Lins e Mesquita (2008: 13), o DOC-TV permitiu “o estabelecimento de uma relação mais consistente e continuada entre a produção independente e a TV aberta, fato raro na história do audiovisual brasileiro”.

Tendo *As vilas volantes* como objeto de análise tentarei acompanhar e narrar — a partir da escolha de alguns fragmentos visuais e sonoros — os encontros que esse média-metragem cearense estabelece com os personagens-narradores em seus processos de convocação da memória nesses mesmos espaços que continuamente sofrem com a ação dos ventos. Cada um deles tenta — seja através da mobilização da palavra, seja do corpo — resgatar um pouco dessa vida passada. Vemos nos rostos, nos gestos, na textura da voz, o prazer de lembrar e contar, mas também uma breve melancolia quando a memória vacila e falha. As ruínas da antiga vila — cacos, telhas, tijolos — a força constante do vento — que move continuamente a areia e as vegetações ralas — as erosões provocadas pela maré: funcionam como “gatilhos” que disparam a memória e o desejo pelo relato. A potência narrativa do filme nasce então da voz, dos gestos e das posturas de um corpo. A dimensão do que seria “narrar um acontecimento” se expande nesse filme: narrar não estaria restrito ao verbo, mas passaria a abarcar o corpo em toda sua expressividade, mesmo quando cala e não tem nada a dizer. Como se os personagens-narradores encontrassem um meio de se comunicar, como se “arrancassem” de si um gesto que ecoasse pelo espaço, criando assim uma nova língua, não mediada por palavras.

Dona Bill e Luís Quirino: a teatralização do passado

A primeira personagem que *As vilas volantes* nos apresenta é Dona Bill, uma mulher já idosa, de caminhar vagaroso, que lentamente adentra o plano cinematográfico. Sua presença é anunciada primeiramente através do som de seus passos. Depois sua sombra passa a ser refletida na água, até que ela enfim surge, distante, percorrendo as lagoas rasas da região, em busca de sururus e pequenos crustáceos. Através de movimentos leves a câmera passa a segui-la, como se houvesse um aumento de curiosidade em torno daquela senhora e do que ela faz. Ouvimos o que parece ser sua voz, todavia não conseguimos

entender o que é dito. Sua fala nesse primeiro momento é indiscernível. Logo percebemos que o filme encara a voz não como um simples veículo da linguagem. Por mais que a oralidade seja importante e faça parte do filme, o que está em foco não é um discurso pronto e informativo sobre a localidade, tampouco a total compreensão e significação do que se diz, mas as texturas, tonalidades e ritmos do dizível.

Não há apego também a construção de uma personalidade pitoresca, estereotipada que venha a caracterizar a região. O filme encontra Dona Bill e outros personagens-narradores em situações que podem ser consideradas banais, onde pouco ou nada se passa. Os personagens estão diluídos no espaço do dia a dia. Pequenos acontecimentos são então dotados de valor estético: a exaltação da beleza do pequeno crustáceo que morde um dedo; a atenção para a quantidade de sururu que se consegue tirar de uma pequena poça; os benefícios do “cafezinho” de cavalo marinho para quem sofre de asma. Quando a câmera adentra no interior da casa de Dona Bill nos damos conta que não há nada sendo dito ou informado. Acompanhamos apenas a observação de uma cena doméstica, como se a câmera tivesse sido esquecida em cima de algum móvel da cozinha e captasse tudo que acontece ali: Dona Bill acende o fogo, coloca os sururus na panela, mexe, tampa, enquanto um pato e depois um gato atravessam a cozinha, entrando em cena e saindo. O ordinário da vida ganha destaque.



Figura 1: Dona Bill segurando um cavalo marinho.

O vento, embora invisível, se torna de certa forma visível através do registro da areia que sobe continuamente das dunas, do intenso balançar da vegetação rala e da agitação no mar das canoas de quilha.⁴ Assim como os movimentos leves, os planos fixos também são valorizados. A câmera ora acompanha Dona Bill, ora fica fixa, esperando-a passar. O plano fixo, bastante recorrente em muitos momentos do filme, enche a imagem de mistérios. A câmera fica ali parada e as coisas vão adentrando, atravessando ou desaparecendo no plano. Esse recurso nos faz sentir a passagem do tempo e as movimentações no espaço com mais intensidade, levando o espectador a ter um contato mais aberto com a imagem, visto que deixa a percepção livre. Quando se evita o corte a imagem dura mais e somos levados a acompanhar a duração das coisas. O escoar do tempo que flui de modo contínuo e indivisível: sua passagem, seu aparecimento e desaparecimento.

⁴ Vasconcellos (1991) alerta em sua dissertação para o fato de não existirem jangadas nessa região da costa cearense — “o emblema do exotismo cearense” (1991: 48) — mas sim canoas de quilha: um vestígio da antiga perícia da construção náutica portuguesa: “Esse vestígio foi largado nas costas do Brasil há muito tempo. E tudo indica que, com o passar do tempo, ele modificou-se muito pouco” (1991: 84).

Quando Dona Bill rememora um diálogo que teve com a filha sobre a morte, teatraliza para si mesma e para a câmera esse passado. Ela coloca a mão na cintura e imita o jeito e a voz da filha:

DONA BILL. Mamãe a senhora vai é durar, credo, é 100 anos ou 200 anos...

Depois rapidamente volta a si e responde a teatralização que fez da própria filha:

DONA BILL. Deus e nossa senhora me defenda, minha filha, eu não quero caducar desse jeito não.

É interessante notar como há uma performance do corpo que envolve o processo de lembrar. Nesse jogo o personagem-narrador pode se alterar, se emocionar, se encabular. Como se a demanda por atualização influenciasse sua forma de agir, de falar, de sentir, se juntando à percepção do presente. Dona Bill fica então numa fronteira entre o tempo presente e essa tentativa de reconstituição do passado, que pode surgir de diferentes maneiras. A ambiguidade dos gestos acaba criando uma zona de indiscernibilidade: o que é presente e o que é passado? O que é ação e o que é encenação?

O mesmo acontece com Luís Quirino, antigo pescador, que rememora um passado cheio de perigos e temores em alto mar: quando enfrentava fortes ventanias, grandes ondas e receios de alagamento. Ele diz:

LUIS QUIRINO. O destino é você investir no que você sonha. Não tem o alpinista? O destino dele não é subir no monte? Embora morra... mas ele vai, num vai? É que nem eu, meu destino era pescar, embora que eu morresse lá, mas eu fui.



Figura 2. Luís Quirino encena um passado como pescador.



Figura 3. Luís Quirino e o barranco de terra.

Luís Quirino faz também uso do corpo para encenar esse passado como pescador, como por exemplo, quando finge que está com uma isca no dedo ou

quando encena que uma onda se aproxima, nos pedindo para imaginar através dessa energia que inscreve nos gestos que o pequeno barranco de terra a sua frente é essa onda gigante. Luís Quirino, assim como Dona Bill nos convida a “mergulhar” juntamente com ele nessa memória, mesmo que imprecisa, mesmo que em dívida com o passado.

Há uma valorização do corpo nesse momento de teatralização do passado, pois é através dele que a memória se atualiza. O corpo faz uso da sua própria “presença” para narrar e a memória se mantém viva tanto no relato oral como nos gestos que a convocam. Diferentes camadas de texturas afetivas logo passam a coexistir com essa materialidade atual, se atualizando a cada momento numa espécie de performance que nunca tem fim.

Toda essa teatralização ambígua, instável e incerta do passado pelo corpo destrona toda objetividade, cientificidade e nitidez informativa das imagens “frias” da prática jornalística. Não há ambição mimética por contar ou recuperar narrações totalizantes e nem imagens de arquivo sendo convocadas. Tampouco uma voz *off* explicativa vinda de fora, de um suposto sujeito detentor do saber. Aposta-se no corpo e nas suas potencialidades narrativas. O passado é então elaborado através do testemunho vivo feito pelos personagens-narradores, nos mesmos espaços em que vivem, atuam e habitam.

Corpo-Objeto e Corpo-Espetáculo

Jean-Claude Bernardet, em seu livro *Cineastas e Imagens do Povo* (2003), diagnostica uma tendência ideológica e estética comum em alguns documentários brasileiros entre 1960 e 1980: tendência que ele convencionou chamar de “modelo sociológico”. Nesse modelo, a “voz do povo” era mobilizada sobretudo 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, esta, muitas vezes elaborada anteriormente à realização do filme, por um suposto sujeito detentor do saber: “a voz do saber” (Bernardet, 2003: 17). Essa “voz de autoridade” se julgava como intérprete da realidade e dos problemas sociais dos povos pobres e excluídos. 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 *Majoria absoluta* (1964-66), de Leon Hirszman, dentre outros.

Os personagens inseridos no interior desses filmes “sociológicos” ficavam sufocados pelo esquema narrativo e reduzidos a estereótipos. Eles eram, segundo Bernadet (2003: 18), “uma amostragem” que exemplificava e atestava que o discurso do filme era baseado no real e tinha uma autenticidade científica. Carentes de autonomia tinham de “se encaixar no universo delimitado” (2003: 19) e somente agir em função do filme. Quando algo excedia ou fugia do tema proposto a montagem entrava em cena para excluir. Toda uma “manipulação” era operada, cujo fim seria transformar os corpos em cena em objeto, “podá-los” em toda sua expressividade natural sempre em prol da temática fílmica: corpo-objeto aprisionado e servil à narrativa, corpo submisso e enclausurado ao espaço da entrevista.

As relações que os corpos dos personagens poderiam estabelecer com o espaço, com os objetos e com os outros corpos eram negligenciadas. Em foco apenas a relação entrevistador-entrevistado e o verbalizável que surgiria dali — que na maioria das vezes sempre girava em torno do mesmo tema/tese. Isso acabava por revelar, segundo Bernardet (2003: 287) uma fraca e estreita capacidade de observação, tanto do espaço e suas peculiaridades, como do corpo do personagem-narrador, que nesse modelo só poderia se apresentar de modo excessivamente “engessado” e “silenciado” de seus impulsos, movimentos e expressividades.

Diferentemente de movimentos inovadores que surgiam no momento, tais como o cinema verdade francês e o cinema direto norte-americano — que aboliram a narração *over* em favor de um universo sonoro variado — a forma do documentário brasileiro, nesse mesmo período, não se deixava transformar efetivamente. Segundo Lins e Mesquita (2008: 22):

As implicações políticas do Cinema Novo parecem ter criado uma situação especial para o documentário, que continuou recorrendo à ‘voz do saber’ para construir com clareza os significados sociais e políticos visados pelos filmes. Portanto, a narração explicativa perdura e expressa um modelo bastante característico da primeira metade dos anos 60 no Brasil: o do cineasta/intelectual que se julga no papel de intérprete que aponta problemas e busca soluções para a experiência popular (Lins e Mesquita, 2008: 22).

Por mais que na década seguinte o modelo sociológico começasse a ser contestado em alguns “filmes experimentais, reflexivos e ensaísticos” (Lins e Mesquita, 2008: 24) — como *Congo* (1972) de Arthur Omar e *Di/Glauber* (1977) de Glauber Rocha — mudanças mais expressivas e indicativas de novos caminhos foram reunidas e sintetizadas a partir da produção de *Cabra marcado para morrer* (1964/1984), de Eduardo Coutinho. Filme, considerado por Bernardet (2003: 9) “um divisor de águas” para o documentário brasileiro. Contudo, afirma Lins (2004: 34), se *Cabra marcado para morrer* consegue efetuar desvios radicais nas formas dominantes de se fazer documentário no Brasil, ele ainda dialogava com essas mesmas formas — como por exemplo quando faz uso da narração em *off* para contextualizar alguns acontecimentos. Nesse sentido, Eduardo Coutinho, em *Cabra marcado para morrer*, tanto retoma algumas estéticas dominantes como reinventa outras. Apenas a partir de *Santo*

forte (1999), Coutinho passará a apostar na palavra, no encontro e na transformação e elaboração de seus personagens diante da câmera. A entrevista ainda impera, mas, contudo, com outro sentido. Não há o desejo de fazer uso desse recurso para determinar tipos “sociológicos”, tampouco para tentar provar uma tese que solidifique certezas sobre o mundo. Coutinho busca acolher as experiências subjetivas e ambíguas dos personagens através de uma escuta ativa. Em seus filmes a entrevista não se resumirá a um simples depoimento, mas será “um diálogo fruto de permanente negociação em que as versões dos personagens vão sendo produzidas em contato com a câmera” (Lins e Mesquita, 2008: 26).

O documentário brasileiro contemporâneo, a partir dos anos 2000, tem trilhado diferentes caminhos. As possibilidades criativas se alargaram e passaram a congregiar temas, características e vertentes diversas: seja implodindo as fronteiras entre realidade e ficção, como em *Serras da desordem* (2007) de Andrea Tonacci; seja apostando em processos ensaísticos⁵, como em *Rocha que voa* (2002) de Eryk Rocha; seja investindo na relação que os personagens estabelecem com o ambiente e com a atmosfera espacial, como em *Andarilho* (2007) de Cao Guimarães; seja quando busca uma dimensão mais plástica e em diálogo com outras linguagens artísticas, como em *Aboio* (2005) de Marília Rocha; seja quando elabora dispositivos⁶ para que o filme aconteça, como em *Um passaporte húngaro* (2001) de Sandra Kogut; seja quando valoriza a banalidade cotidiana, o aleatório, o ordinário, como em *Nelson Freire* (2003) de João Salles. Toda essa multiplicidade de temas e abordagens estéticas põem a produção brasileira documental recente em outro patamar, já bem distante do

⁵ O ensaio filmico para Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008: 55) “remete a uma forma híbrida, sem regras nem definição exata, mas que articula modos de abordagem e composição variados, objetos e discursos heterogêneos”.

⁶ A noção de dispositivo, segundo Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008: 56) “remete à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas [...]. Teríamos nos filmes ‘de dispositivo’, a criação de uma maquinação, de uma lógica, de um pensamento, que institui condições, regras, limites”.

modelo sociológico pontuado e diagnosticado por Bernardet.

Segundo Lins e Mesquita, o que podemos identificar em comum nesse momento do documentário brasileiro recente — momento ao qual *As vilas volantes* de Alexandre Veras também está inserido, é:

[...] primeiramente, uma tendência à particularização do enfoque: ao invés de almejam grandes sínteses, análises ou interpretações de situações sociais mais amplas, os documentários buscam seus temas através do recorte mínimo, abordando experiências e expressões estritamente individuais. As composições são variadas, mas há, de todo modo, uma valorização da subjetividade do homem comum (Lins e Mesquita, 2008: 49-50).

As vilas volantes partilha, assim como muitos filmes da produção documental recente brasileira, de uma forte capacidade de observação — dos espaços, das movimentações, das sonoridades, dos corpos. Tanto o espaço “enclausurador” da entrevista, como a predominância do verbalizável se esgotam. Dona Bill, Luís Quirino e todos os outros personagens-narradores que o filme encontra se movimentam de maneira livre, perambulante, sem “impregnação” a um determinado meio e a uma determinada situação, ao qual serão convocados a responder. A relação que se estabelece não é servil. Os corpos dos personagens-narradores passam a ter autonomia e valor em toda sua expressividade, mesmo que incertos, desorientados e sem saber direito para onde ir. Suas falas não estão presas à temática, nem seguem um discurso. Não há perguntas direcionadas para ilustrar uma narrativa. O relato acontece em meio às atividades cotidianas mais banais: uma pescaria de sururus, um passeio de barco, uma caminhada na praia etc. Não se ouve a voz do cineasta em nenhum momento.

Deleuze, no capítulo “Cinema, Corpo, Cérebro e Pensamento” em *Imagem-Tempo* fala de um determinado tipo de cinema não mais resultante da história e da narrativa, mas dos gestos, posturas e atitudes dos personagens. Cinema dos corpos: onde o corpo vale por toda a trama e a presença dele é o próprio espetáculo. Cinema que capta as posturas que passam despercebidas em sua íntima cotidianidade, “o antes e o depois, o cansaço e a espera” (2007: 275). Em outras palavras, não é a trama que define os aspectos do corpo, mas o corpo que define a trama: sem narrativa e sem intriga nenhuma que o enclausure. Não há ação que motive os personagens a desenvolver uma determinada situação.⁷ Os personagens não estão mais inseridos e “impregnados” em um determinado meio organicamente composto, ao qual são convocados a responder — como nos filmes de ação — mas estão totalmente fora da estrutura da percepção-ação do antigo regime. Eles existem e são mais importantes do que qualquer linearidade e coerência da narrativa. Ao comentar a obra do cineasta americano John Cassavetes, Deleuze (2007: 231) diz:

A grandeza da obra de Cassavetes consiste em desfazer não só a história, a intriga ou ação, mas até mesmo o espaço, para chegar às atitudes como às categorias que introduzem o tempo no corpo, tal como o pensamento na vida. Quando Cassavetes diz que as personagens não devem vir da história ou da intriga, mas é a história que deve ser secretada pelas

⁷ Deleuze em *Imagem-Movimento* (2018) diz que no cinema clássico os personagens estão impregnados em um determinado meio, em uma determinada situação, ao qual ele é convocado a responder. Ação e reação: “O meio e suas forças se encurvam, agem sobre o personagem, lançam-lhe um desafio e constituem uma situação na qual ela é apanhada. A personagem, por sua vez, reage (ação propriamente dita) de modo a responder a situação, ou a modificar o meio ou o seu nexo com o meio, com a situação, com outras personagens” (2018: 220). Esse comprometimento da percepção com a ação que marcava os “mocinhos” nos *westerns*, desmorona, segundo Deleuze, no cinema moderno. Os novos personagens que brotam dos escombros do pós-guerra se comportam como se o esquema sensorio-motor estivesse quebrado, enfraquecido ou inibido. Eles parecem desorientados, sem saber bem o que fazer diante das situações que os atravessam. Então perambulam num vai-e-vem indefinido através de lugares desconectados, cidades devastadas pela guerra, espaços em que tudo ou nada pode acontecer. Crise da ação. “A vacilação do ‘sonho americano’ sob todos os seus aspectos” (2018: 306). Não mais um prolongamento motor se estabelece, mas “antes uma relação onírica, por intermédio dos sentidos libertos” (Deleuze, 2007: 13).

personagens, ele resume a exigência de um cinema dos corpos: a personagem fica reduzida a suas próprias atitudes corporais, e o que deve sair disso é o *gestus*, isto é, um “espetáculo” (Deleuze, 2007: 231).

A duração do corpo dos personagens-narradores é valorizada em *As vilas volantes*. Ela vale por si mesmo e a câmera capta isso, testemunha isso: suas pequenas peculiaridades e vicissitudes; os momentos de cansaço e espera; o antes e o depois; o ritmo suave ou agitado de quem fala; a movimentação ao pronunciar uma frase; os timbres e texturas de uma voz; as movimentações no espaço; o gesto e a expressão de alegria de quem lembra algo importante ou simplesmente esquece. A câmera testemunha o não dizer, o calar, o silêncio. E o espectador testemunha o encontro singular do cineasta com o personagem-narrador.

Alexandre Veras e equipe buscam testemunhar essa condição espontânea dos corpos, dos espaços, das atmosferas — sem enclausuramento do corpo-narrador em um dado espaço e sem predominância do verbo. Eles tentam registrar os encontros singulares que se estabelecem. As experiências não domesticadas. As múltiplas vozes que povoam e atravessam um corpo. Um testemunho se elabora a partir daí, quando o corpo mantém a sua autonomia, sua ambiguidade: Corpo-espetáculo que escapa de uma captura — e não mais corpo-objeto servil e enclausurado a uma narrativa.

Vicente Pedro e Chicó Pedro sob a duna

Os personagens de *As vilas volantes* mergulham na memória em busca de fragmentos: “cacos” do passado que possam “ganhar corpo” e se materializar por meio do relato. Esse relato, todavia, nunca é linear e esse “mergulho” nem sempre é certo, pois a memória pode surgir ou não. A memória está permeada de mistérios. Ela traz, segundo Ricoeur (2007), “o cunho da suspeita” (2007: 27)

e a “possibilidade de falsidade” (2007: 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” (Ricoeur, 2007: 171).

Vicente Pedro e Chicó Pedro — os dois idosos e ex-moradores da vila que já mencionei anteriormente — quando caminham juntos sob a duna, observando as ruínas da antiga vila, vão relembando como eram as casas, onde elas ficavam, qual a cor, quantos cômodos tinham, onde o poço ficava e a igreja etc. Sempre há uma espécie de confusão e de dúvida em relação ao que está sendo lembrado e relatado. Quando o passado surge é sempre a partir de uma incerteza, de uma incoerência, todavia o desejo de narrar é maior do que qualquer fracasso em lembrar.⁸ Os dois não conseguem situar no tempo os acontecimentos, não conseguem datar.

VICENTE PEDRO. 60? Eu acho que foi 66.

CHICÓ PEDRO. Foi 66. 66 foi que as dunas começaram a invadir e aí o pessoal começou a se mudar ali pra Vila Nova, outros voltaram pro Guriú e outros se mudaram ali pra perto da Maré e aqui ficou abandonado...

⁸ Esses momentos de fracasso, confusões, desentendimentos, esquecimentos, hesitações, são segundo Deleuze, a grande inspiração do cinema que ele convencionou chamar de moderno. Seria o que enriquece a imagem e o que faz com que ela entre em relação com elementos autenticamente virtuais. São esses fracassos que podem revelar um tempo livre da cadeia dos presentes, como se o tempo conquistasse uma liberdade profunda. Deleuze diz: “Quando não nos conseguimos lembrar, o prolongamento sensório-motor fica suspenso, e a imagem atual, a percepção ótica presente, não se encadeia nem com uma imagem motora, nem mesmo com uma imagem-lembrança que pudesse restabelecer o contato. Entra antes em relação com elementos autenticamente virtuais, sentimentos de *déjà-vu* ou de passado “em geral” (já devo ter visto este homem em algum lugar...), imagens de sonho (tenho a impressão de tê-lo visto em sonho...), fantasmas ou cenas de teatro (ele parece interpretar um papel que me é familiar...). Em suma, não é a imagem-lembrança ou o reconhecimento atento que nos dá o justo correlato da imagem ótica-sonora, são antes as confusões de memória e os fracassos do reconhecimento” (2007: 71).

Os dois desenham com os dedos na areia como as antigas casas eram numa tentativa de nos fazer imaginar juntamente com eles. Os nomes dos antigos moradores também são constantemente trocados ou esquecidos. Embora falte sempre exatidão em relação às informações, Vicente Pedro e Chicó Pedro seguem no esforço memorativo apontando para os espaços como se estivessem vendo alguma coisa. Apontando para os lugares onde ficavam as antigas casas como se elas ainda lá estivessem. Eles lembram antigos acontecimentos: como o caso de uma casa, que após uma chuva de relâmpagos, pegou fogo. Riem e se divertem com as lembranças que as antigas ruínas são capazes de despertar. Através da fala, dos gestos e das posturas convocadas conseguimos “ver” a vila, mesmo que nunca a tenhamos visto de fato. Somos levados a imaginar e a tentar “desembaralhar” esse passado. A falta de exatidão do relato não sufoca a imaginação, mas a estimula.



Figura 4. Vicente Pedro e Chicó Pedro sob as dunas.

Em *As vilas volantes* o passado não retorna como fato, mas como memória. Logo, os personagens-narradores falam do que lembram e não do que de fato

“foi”. A memória é maleável, instável, não controlável e não confiável. Para Levi (2016: 19), “a memória humana é um instrumento maravilhoso, mas falaz. [...] As recordações que jazem em nós não estão inscritas na pedra; [...] muitas vezes se modificam ou mesmo aumentam, incorporando elementos estranhos”. Em outras palavras, quando se trata de reelaborar o passado, não há como fazê-lo integralmente, mas de aceitar que essa reelaboração é fragmentada e envolve elementos estranhos e processos de esquecimento. Imaginar a possibilidade de tradução e atualização integral do passado é uma ilusão do historicismo positivista do século XIX, “que acreditou na possibilidade de se conhecer o passado ‘tal como ele de fato ocorreu’”, segundo Seligmann-Silva (2003: 60). Lembrar envolve esquecer, ou como diria Susan Suleiman (2019: 283): “uma reflexão sobre a memória conduz, inevitavelmente, ao esquecimento [...]. O esquecimento é o agente ativo da formação das memórias; tal como o mar que esculpe a terra que o rodeia, o esquecimento dá às memórias a sua forma e o seu relevo”.

Também para Bergson (2010), em *Matéria e Memória*, a totalidade do passado que se conserva, o passado em geral —que ele chama de “lembrança pura”— não se atualizada e nem pode se atualizar em sua integralidade. Há uma diferença de natureza entre esse passado em geral e o passado que é atualizado —que ele chama de “imagem-lembrança”. Por ser virtual, a lembrança-pura “continua presa ao passado por suas raízes profundas” (2010: 156) e, só se atualiza e toca o presente, ganhando uma data, quando é atualizada pela imagem-lembrança. “A lembrança-pura, certamente independente de direito, não se manifesta normalmente a não ser na imagem colorida e viva que a revela” (2010: 156). Ela, a lembrança pura, é apenas a lembrança em vias de atualização, daí a sua virtualidade, e nunca a lembrança atualizada. “Tão logo se transforma em imagem, o passado deixa o estado de lembrança pura e se confunde com uma certa parte de meu presente. A lembrança atualizada em imagem difere assim profundamente dessa lembrança pura” (2010: 163). Em

outras palavras, o homem jamais consegue atualizar a totalidade das lembranças, assim como jamais consegue resgatar esse passado “tal qual”.

Cores, Sons e últimas considerações

Logo, os personagens-narradores em *As vilas volantes* estão implicados num relato sempre “fracassado”, impreciso e em dívida com o passado. Também Alexandre Veras e equipe, em seus processos de composição fílmica, distanciam-se de totalizações informativas e globalizantes sobre os personagens e o lugar. Podemos observar a partir da construção imagética e sonora como não há interesse em compor uma imagem naturalista/realista que represente mimeticamente o espaço. Aposta-se numa estética que podemos chamar de anti-mimética.

Em uma das sequências seguimos a bordo de uma canoa de quilha com o pescador Burica em uma de suas pescas noturnas. Apenas uma pequena lanterna é responsável pela iluminação, revelando pobremente pequenos vultos. Pouco se vê e muito se ouve. A voz de Burica, com seu relato sobre a vida noturna em alto mar, aos poucos vai se destacando em meio aos ruídos da noite. Não distinguimos faces, nem corpos. Nesse momento noturno temos que atentar muitos mais ao que se ouve do que ao que se vê. O filme não aposta numa estética da nitidez ou da visibilidade, mas se dispõe a experimentações estéticas.

Os planos surgem em muitos momentos em tons oníricos, esverdeados ou completamente saturados. Em um dos planos-sequências fixos observamos uma moto seguir em profundidade por uma pequena estrada, enquanto um grupo de vacas lentamente atravessa a imagem: nesse momento as cores do plano praticamente somem. Em outro plano-sequência as cores estão totalmente alteradas quando um garoto passeia de bicicleta sob uma duna. Não há nitidez alguma. Essa saturação do plano deixa a imagem ambígua, incerta, gerando em

nós a sensação de confusão em relação ao que estamos vendo.



Figura 5. Os planos surgem em muitos momentos em tons oníricos.

Em relação a essa aposta estética é válida a reflexão de Andrei Tarkovski (1990) em *Esculpir o Tempo* quando diz:

Pode-se representar uma cena com precisão documentária, vestir os atores de forma naturalisticamente exata, trabalhar todos os detalhes de modo a conferir-lhe uma grande semelhança com a vida real e, mesmo assim, realizar um filme que em nada lembre a realidade e que transmita a impressão de um profundo artificialismo, isto é, de não fidelidade para com a vida, ainda que o artificialismo tenha sido exatamente o que o autor tentou evitar [...]. Isto se explica pelo fato de a vida ser muito mais poética do que a maneira como às vezes é representada pelos partidários convictos do naturalismo. Muitas coisas, afinal, ficam em nossos corações e pensamentos como sugestões não concretizadas. Em vez de tentar captar essas nuances, a maior parte dos filmes despreziosos e “realistas” não só as ignora, como faz questão de usar imagens muito

nítidas e explícitas, o que no máximo consegue tornar o filme forçado e artificial (Tarkovski, 1990: 19-20).

As sonoridades do filme também seguem por uma via anti-mimética, anti-naturalista, destronando uma pretensa literalidade que a imagem ainda possa ter na percepção do espectador. Os sons do filme se apresentam de maneira complexa e inesperada, não se limitando a acompanhar e servir a imagem - como se fossem hierarquicamente inferiores — mas obtendo um desempenho paralelo a ela. Podemos afirmar que a composição sonora de *As vilas volantes* é autônoma e capaz de criar uma impressão nova e transfiguradora que não corresponde necessariamente ao que vemos no plano.

Desde o começo do filme percebemos o uso de sons desproporcionais e ruídos amplificados. Quando Dona Bill joga os sururus no fundo do balde temos a sensação de que o som está no máximo. O mesmo acontece com os sons de passos. Essas diferentes camadas sonoras geram desconforto em um espectador que espera um som mais naturalista. Todavia, esse efeito de estranhamento acaba ampliando e potencializando a percepção do espectador. Aumentando também a sua curiosidade.

Os sons no cinema costumam ser usados como acompanhamento que reitera e intensifica o tema do filme, ilustrando a imagem. Como acontecia nos primórdios do cinema, quando um pianista na sala de exibição acompanhava o ritmo do desenrolar das cenas, dando maior intensidade a tudo que acontecia. A sonorização costumava então estar subordinada à tarefa de completar a narração, como se fosse secundário em relação à visão. Todavia, em *As vilas volantes*, o que podemos observar é que o som nunca meramente ilustra a imagem mostrada.

Em *Imagem-Tempo*, Deleuze vai dizer que a diferença entre o cinema clássico

e o cinema moderno não coincide com o fato de os filmes terem deixado de serem mudos, mas implica no novo uso que o cinema moderno passa a fazer do falado, do sonoro e do musical. “É como se, numa primeira aproximação, o ato de fala tendesse a se libertar da dependência perante a imagem visual, e ganhasse, por si mesma, um valor e autonomia” (2007: 286). A imagem sonora no cinema moderno, segundo Deleuze, torna-se autônoma, independente e conquista seu próprio enquadramento. Essa disjunção entre visual e sonoro, de acordo com Deleuze, é uma ideia inteiramente cinematográfica.

A percepção que antes apenas reconhecia no som a imagem que estava vendo, é agora aprofundada e enriquecida (como na cena do barco, onde temos mais que ouvir do que ver). Podemos afirmar então que os sons e ruídos em *As vilas volantes* inserem um peso virtual na imagem, tornando-a qualitativamente diferente. Desse modo, o esquema percepção-ação se desestabiliza, visto que sonoridades bastante singulares que não existem literalmente na imagem passam a adentrá-la ou então, sons reais que já existem na imagem são distorcidos de modo que se tornam indecifráveis. Não mais o ajustamento entre som e imagem se opera, mas a falta de sincronia.

Apostando e ousando esteticamente, *As vilas volantes* transborda a fronteira da mera visibilidade e se dispõe a ir além de um mero registro empírico do real. Não há reconstituições miméticas, nem imagens de arquivo que tragam de volta o que a vila foi. Informações mais técnicas e científicas que possam explicar a ação da natureza naquela região também são abandonadas. O filme é todo feito no presente. Os processos memorativos de reconstituição são todos no presente. É sob as ruínas que os personagens-narradores andam e é através do trabalho da memória — mesmo que incerto, mesmo que inexato — que eles acessam o passado. O princípio da “incerteza” atravessa tanto os processos de elaboração como os gestos criativos, se transformando numa força que potencializa a narrativa. Assim, *As vilas volantes* se distancia de um discurso

acabado e ilusório sobre o que a vila “foi”, para estar ao lado dos corpos dos personagens-narradores em deriva constante.

Bibliografia

- Benjamin, Walter (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- Bergson, Henri (2010). *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bernadet, Jean-Claude (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Deleuze, Gilles (2018). *Imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34.
- _____ (2007). *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- Levi, Primo (2016). *Os afogados e os Sobreviventes*. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Lins, Consuelo e Cláudia Mesquita (2008). *Filmar o real: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lins, Consuelo (2004). *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Ricoeur, Paul (2007). *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Seligmann-Silva, Márcio (2003) *História, Memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Suleiman, Susan (2019). *Crises da memória e a Segunda Guerra Mundial*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Tarkovski, Andrei (1990). *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Vasconcelos, Ruy (1991). *O verbo contra o vento: as vilas volantes*. Dissertação de mestrado em Sociologia. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará.

* Graduada em Filosofia pela Universidade Estadual do Ceará, mestre em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Ouro Preto, doutoranda em Artes pela Universidade Federal do Pará e professora de Filosofia no Instituto Federal do Pará – Campus Bragança. E-mail: ludymyllalucena@gmail.com