

MEMÓRIA E MONTAGEM NO CINEMA DOCUMENTAL: O CASO DE AS VILAS VOLANTES – O VERBO CONTRA O VENTO (2005), DE ALEXANDRE VERAS

Rodrigo Capistrano Camurça¹

Introdução: a memória como fio condutor do cinema documentário

*Um acontecimento vivido é finito (...) ao passo que
o acontecimento lembrado é sem limites.
(Walter Benjamin)*

Segundo Jean-Luc Godard, “tudo no cinema é uma questão de memória” (CINEMAIS,1994:08). Essa máxima parte do princípio de que as escolhas e opções do cineasta são frutos da sua experiência vivida. Além disso, a passagem sugere que o espectador absorve as imagens e efetua suas construções de sentido a partir das suas lembranças e subjetividades. Ou seja, tanto a realização quanto a recepção do produto cinematográfico estão associados à produção e preservação da memória. Nos documentários isso se torna ainda mais evidente, pois as imagens e os depoimentos são alimentados por essas reminiscências, numa constante negociação entre o que foi selecionado para ser lembrado e o que ficou no esquecimento. Para Maurice Halbwachs, “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada”. (HALBWACHS,1990:71). Ecléa Bosi ratifica as posições de Halbwachs e Godard, afirmando o papel ocupado pela memória na representação do presente pelos indivíduos. A memória não apenas resgata uma experiência vivida, mas atua de forma ativa, impulsionando e organizando o presente:

¹ Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense. Mestrando com bolsa financiada pela CAPES.

A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI *apud* MESQUITA, 2001:131)

O cinema em várias oportunidades evocou a questão da memória como sua problemática central. O cineasta francês Alan Resnais realizou obras que incitam a refletir acerca do tema. Segundo ele, “se o cinema não é especificamente um meio de fazer malabarismos com o tempo, em todo o caso é o meio que mais se adapta a isso. (...) Isto não veio de uma vontade deliberada. Acho que o tema da memória está presente cada vez que uma peça é escrita ou um quadro, pintado” (RESNAIS *apud* DELEUZE, 1990:149). Dentre seus filmes mais importantes, destacamos *Noite e Neblina* (1955). Neste documentário em média-metragem, Resnais registra as imagens do campo de concentração de Auschwitz na Polônia, mais de dez anos depois do fim da Segunda Guerra Mundial. Através de uma narração *over*, apresenta-se comovente denúncia contra os absurdos do Holocausto. O campo de extermínio nazista é mostrado em dois tempos: o contraste entre as impactantes imagens do passado e a aparente paz e tranqüilidade das imagens mais recentes promovem uma reflexão acerca da memória.

Segundo Gilles Deleuze, “o que torna *Nuit et brouillard* tão dilacerante é que Resnais consegue mostrar através das coisas e das vítimas, não apenas o funcionamento do campo, mas as funções mentais, frias, diabólicas, quase impossíveis de se compreender, que presidem a sua organização” (DELEUZE, 1990: 148). Fotografias e imagens diversas serão reapropriadas para ilustrar a guerra e os campos de concentração. Mesmo não se preocupando com a origem dessas imagens, com a sua referencialidade, *Noite e Neblina* se transformou em um dos mais importantes arquivos da Segunda Guerra Mundial². Isso só afirma a potência do cinema em ilustrar um acontecimento ainda não legível, ampliando as discussões acerca do documento.

² Ver sobre o assunto: LINDEPERG, Sylvie. *Nuit et Brouillard, un film dans l'histoire*. Paris: Odile Jacob, 2007.

Dispomos hoje de um amplo arquivo imagético de memórias. O advento das novas mídias e suportes potencializa a geração de memórias, ao garantir variedade e acúmulo crescentes de imagens. Vive-se num tempo em que as pessoas têm a possibilidade de registrar suas próprias imagens e uma inesgotável disponibilidade de meios para armazená-las. Jorge Luís Borges, num conto intitulado “Funes: o memorioso”, relatou a incrível história de Irineu Funes, personagem que guardava na memória todos os momentos de sua vida. Apesar de memorizar tudo e ser capaz de registrar todas as lembranças, ele não podia raciocinar de forma complexa, pois, para isso, necessitaria das capacidades de selecionar e abstrair.

Por razões históricas e socioculturais, seleciona-se e hierarquiza-se o que deve ser lembrado e a forma como essas memórias se apresentam. No cinema as rememorações são transformadas em imagem, podendo ser acessada de diferentes maneiras. Nesse sentido, tanto o trabalho em audiovisual, principalmente no processo de montagem de um filme, bem como o ofício do historiador, no tratamento dispensado aos documentos históricos, se assemelham ao ato de rememoração.

Montagem e documento: aproximações entre o cineasta e o historiador

Michel de Certeau afirma que “em história, tudo começa com o gesto de selecionar, de reunir, de, dessa forma, transformar em 'documentos' determinados objetos distribuídos de outra forma” (CERTEAU, 1995:30). O cineasta possui muitas semelhanças com o historiador. Como este, ele inicia seu trabalho com uma coleta de dados, ou seja, com a captação de uma série de informações. Em seguida, a partir de escolhas conscientes ou inconscientes, ancoradas em experiências vividas, ele transforma o material coletado em um objeto passível de análise.

O cineasta, especialmente o documentarista, busca na realidade a matéria-prima de suas pesquisas. Equilibrando-se na tensão entre a objetividade e a subjetividade, ele remonta o passado a partir da sua visão de mundo e de suas opções ideológicas no presente. Necessita de sensibilidade para com os homens e as coisas, principalmente da capacidade de observá-los pacientemente. O historiador trabalha dessa forma. É o presente que oferece as perguntas a serem respondidas pelo

conhecimento histórico. Nas últimas décadas o historiador vem se libertando das amarras da neutralidade, posicionando-se política e ideologicamente. Com a ampliação da noção de documento pela Nova História, tem cada vez mais submetido à análise o estudo de novos objetos. O seu ofício também se equilibra entre a objetividade e a subjetividade. Para Michel de Certeau:

O historiador não é mais um homem a construir um império. Não visa mais o paraíso de uma história global. Ele aí vem circular em torno de racionalizações adquiridas. Trabalha nas margens. Sob esse ponto de vista, torna-se um andarilho. Numa sociedade favorecida pela generalização, dotada de poderosos meios centralizadores, o historiador avança na direção das fronteiras das grandes regiões exploradas. 'Faz um desvio' em direção à bruxaria, à loucura, à festa, à literatura popular, ao mundo esquecido do camponês, a Occitânia, etc., todas até então zonas silenciosas. (CERTEAU, 1995: 35)

O cinema documentário igualmente tem optado por narrativas menos globalizantes e procurado dar visibilidade a agentes históricos costumeiramente marginalizados. Demais, Michael Renov nota que, “dado o desvanecimento da objetividade como uma narrativa social atraente, parece haver um grande campo para um exame mais consistente das diferentes expressões de subjetividade produzidas nos textos de não-ficção”. (RENOV, 2005: 245)

É na montagem da obra que a aproximação entre o trabalho do cineasta e o do historiador torna-se mais inteligível. O historiador dialoga e interroga as fontes, escolhendo e abandonando caminhos ao desenvolver suas hipóteses e tomar as suas conclusões. No trajeto, muitos cortes e omissões são efetuados. Questionando suas fontes, os historiadores as desmontam e as remontam. O documento histórico é, mais que um produto dos historiadores, uma construção coletiva. Resultado de um processo de montagem, ressuma a tentativa de legar ao futuro um conjunto de imagens de acordo com aquilo que convém a uma dada sociedade. Nas palavras de Jacques Le Goff:

O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser

manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz deve ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. (LE GOFF, 2003: 538)

A face de monumento do documento pode ser desconstruída ou alimentada pelo historiador, a depender de sua formação e seu lugar social. O cineasta depara com problema semelhante. Na ilha de edição ou na mesa da moviola, o diretor, junto ao montador, vê-se obrigado a fazer suas últimas escolhas, tomando forçosamente ciência de que seu filme não dará conta de explicar ou representar totalmente uma realidade dada. Segundo Marion Brepohl de Magalhães, “como no ofício do historiador, o que é 'elidido' na montagem nem sempre é mostrado ao público; o que ele recebe é uma filtragem mediatizada pela experiência de outrem”(MAGALHÃES, 2001: 33). Ali, os planos são concatenados de acordo com os propósitos dos realizadores. Conforme o molde com que são unidos, assumem significações as mais variadas. Muitas horas de fitas serão guardadas, antigas opções, renunciadas. De fato, o que sobreviverá são as escolhas efetuadas no trabalho de montagem.

As Vilas Volantes: o verbo contra o vento

De uma maneira geral, a produção documentarista contemporânea tem sido fortemente marcada por um conjunto de características: o caráter ensaístico e a oscilação entre documentário e ficção, a negação da transparência do cinema clássico, a utilização do suporte do vídeo, um maior investimento na relação que os personagens estabelecem com o espaço, o privilégio das ações cotidianas, a implicação dos realizadores e suas histórias de vida com os filmes, o forte diálogo com outras linguagens artísticas, a preocupação em experimentar variados recursos audiovisuais na relação com a imagem e o som. Enfim, uma grande combinação de elementos que ultrapassam a mera condição de registro de uma realidade dada.

Esses filmes têm oferecido um conjunto de reflexões sobre o mundo, acontecimentos, situações, individuações. As imagens se potencializam a partir do

momento que conseguem afetar e serem afetadas pelo real, implodindo fronteiras e vivendo em constante tensão com essas produções de realidade. No estado do Ceará, acreditamos que alguns dos filmes que se encaixam entre as características dessa referida produção documental contemporânea, são alguns projetos aprovados pelo Doc-TV. Esse edital que recebe recursos federais e tem como principal nicho de exibição a rede pública de televisão brasileira, foi o principal responsável pela viabilidade orçamentária e conseqüente realização de importantes obras audiovisuais cearenses. Nas quatro edições do Doc-TV, tivemos sete projetos de filmes contemplados até agora no estado³. Para a realização desse texto, escolhemos trabalhar com um deles: *As Vilas Volantes – o verbo contra o vento*. Dirigido por Alexandre Veras, o filme retrata as comunidades de pescadores no litoral noroeste do Ceará, que precisam migrar por conta da forte ação dos ventos. Diante da antiga cidade que só existe na memória sobrou a tradição oral, na qual os mais velhos tentam recriar o passado. O filme é livremente inspirado na dissertação de mestrado em Sociologia de Ruy Vasconcelos, diretor de outro Doc-TV, *Uma Encruzilhada Aprazível*, que assina o roteiro e pesquisa de *As Vilas Volantes – o verbo contra o vento*. Em um trecho de sua pesquisa, Vasconcelos explica o título:

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, 1994: 38)

O projeto inicial de *As Vilas Volantes* acompanharia mais de dez personagens de seis diferentes localidades do litoral norte do Ceará. O filme acabou se detendo em

³ No primeiro Doc-TV o projeto contemplado no estado do Ceará foi *Borracha para a vitória* (2003), de Wolney Oliveira; no segundo tivemos *Vilas volantes – o verbo contra o vento* (2005), de Alexandre Veras e *Cidadão Jacaré* (2005), de Firmino Holanda; no terceiro foi a vez de *Uma encruzilhada aprazível* (2007), de Ruy Vasconcelos e *Sábado à noite* (2007), de Ivo Lopes Araújo; na última edição, com filmes lançados em 2009, tivemos os projetos *Espelho Nativo*, de Phillipe Bandeira e *Linhas de Organdi*, de Glauber Filho.

apenas uma única região, Tatajuba, e contou com a participação de seis personagens: Dona Bil, Burica, Vicente, Chicó, Mané Pedro e Luís Quirino. Longe de repetir as fórmulas do cinema documentário clássico, Alexandre Veras realiza uma obra poética, numa montagem que associa os relatos desses personagens, cozida mediante teia de associações entre som e imagem. Aqui, as infinitas possibilidades de combinações e sentidos dos elementos fílmicos são escolhas e decisões realizadas principalmente na ilha de edição. Nesse sentido, o filme garantirá sua coesão na montagem.

Em *As Vilas Volantes*, os relatos dos moradores da região são muito importantes para garantir a representação daquela realidade. Porém, Veras não está interessado em mostrar apenas o discurso. A verbalização nos momentos de ativação da memória é tão importante quanto a relação que os personagens estabelecem com o ambiente. As cenas de momentos contemplativos e a presença do tempo estendido nas paisagens garantem a criação de verdadeiros ensaios audiovisuais, que estabelecem um profícuo diálogo com as artes contemporâneas. Consuelo Lins e Cláudia Mesquita afirmam: “Mais do que o cotidiano, a representação proposta pelo filme sugere uma espécie de ‘condição existencial’: homens e mulheres ‘exilados’ na natureza, em permanente adaptação” (LINS e MESQUITA, 2008: 65).

Pesquisador, professor e realizador em audiovisual desde o início dos anos 90⁴, Veras é herdeiro das experiências oferecidas pelas videoarte. O vídeo tem sido cada vez mais utilizado por vários realizadores devido inicialmente a questões de ordem prática: a leveza do material e o barateamento do custo de produção é fundamental para que determinados tipos de realizações se desenvolvam. Porém, observamos que não se trata apenas de uma conveniência técnica. O vídeo está abrindo múltiplas possibilidades de realização e ampliando o campo das experimentações. O grau de liberdade oferecido ao realizador é grande: o cineasta pode arriscar mais durante as gravações e a

⁴ Alexandre Veras realizou dezenas de vídeos experimentais e trabalhos com video-dança. É professor em edição, linguagem do vídeo e cinema expandido em vários cursos e instituições de ensino em audiovisual do Ceará. Desde 2000 é o principal fundador e coordenador das atividades do Alpendre – casa de arte, pesquisa e produção. Esse projeto nasceu do encontro de um grupo de artistas e pesquisadores de variadas áreas culturais do Ceará transformando-se em muito pouco tempo, numa referência para o cenário cultural da cidade de Fortaleza. Completando pouco mais dez anos de atividades, o Alpendre realizou ao longo da sua trajetória palestras, debates, cursos de formação, exposições variadas, cineclubes etc. Recentemente, um novo projeto de Veras foi contemplado pelo ministério da cultura do governo federal para a realização de um BO – longa-metragem de baixo orçamento. Trata-se de uma ficção com o título provisório *Onde todos os acidentes acontecem*, a ser realizado ainda em 2011.

flexibilidade proporcionada pela edição possibilita a utilização de vários mecanismos, garantia de possíveis correções de imagem e áudio, além da inserção de recursos facilmente disponibilizáveis pelo digital, tais como texturas, janelas, sobreposições, dentre outros.

No documentário clássico, a palavra é a condutora das imagens. Seja na escola inglesa liderada por Grierson, em que a voz *over* explica os acontecimentos, seja nos filmes de entrevista, em que o som direto potencializa o ato da fala, as imagens possuem um caráter mais ilustrativo, ou seja, o objetivo delas é reforçar o discurso oral. Em *Vilas Volantes*, inversamente, as imagens são tão importantes quanto a narração oral dos acontecimentos, autonomizando-se dela. Os realizadores não se preocupam com transmitir informações precisas. Ao longo do filme a câmera observa e registra depoimentos dos já referidos seis personagens. Mas Alexandre Veras conseguiu conjugar os relatos de vida dessas pessoas com a construção de ensaios audiovisuais de extrema liberdade. Sentimos que nessas seqüências que não privilegiam vozes humanas reside a grande força de experimentação sonora e visual do filme. A sensação é de construir momentos que estão em suspensão. O som desnaturalizado aponta para a construção variadas formas de vida daquela localidade, o silêncio produz reflexividade na vastidão no espaço e a preocupação em se distanciar de uma possível fiel representação da realidade, garantem potência ao filme.

Esboços de vida, borrões do mundo

Na primeira seqüência de *As Vilas Volantes*, acompanhamos o percurso de Dona Bil. Ela caminha entre pequenas e rasas lagoas formadas junto ao mar. Em suas mãos uma forquilha auxilia na caminhada e um balde serve de recipiente para guardar sururu e outros pequenos seres do mar que vão sendo encontrados. Nos chama atenção as palavras pronunciadas pela senhora de idade. Elas demonstram toda a experiência de uma moradora da região, preocupada inicialmente em apresentar para a câmera as pequenas vidas provenientes daquele universo litorâneo. Depois de comentar sobre os fundamentos medicinais do “chá de cavalo-marinho”, temos uma reflexão sobre a vida e a morte. Nesse primeiro momento as falas não contemplam maiores explicações sobre o filme.

Dessa maneira também é mostrada a posterior caminhada da senhora pelo espaço. O seu passo lento e solitário atravessa uma vasta bancada de areia, a vegetação quase fechada daquela região e a velha ponte erguida para facilitar o deslocamento. Tudo é mostrado valorizando ao mesmo tempo os enquadramentos rigorosos e a suavidade dos movimentos. Chegamos até a casa de Dona Bil. Trata-se da única sequência interna do filme. Ela está cozinhando. Nenhum diálogo acontece. Um pato e depois um gato, adentram o espaço ocupando o canto do quadro. Voltando para uma imagem externa, e agora se distanciando da personagem anterior, vemos um senhor no meio de cercas e casebres quase destruídos. As cores somem. As imagens seguintes são de espaços vazios, plantas que balançam pela ação dos ventos e a água que recebe um reflexo indiscernível. Um grande plano geral de duas crianças brincando num gramado devolve as cores ao filme e prepara o espectador para a posterior sequência: um plano noturno, dentro da jangada do pescador Burica.

Além da sensação de mistério descrita nessas passagens, o que fica muito marcado em *As Vilas Volantes* é o cuidadoso trabalho de som. As imagens captadas ganham força com a sonoridade criada. O som distorcido e desnaturalizado é causador direto desse estranhamento. A aspereza dos ruídos é um importante fator responsável para ampliar nossa curiosidade sobre os ambientes. O diretor Alexandre Veras afirmou sobre a questão sonora:

O ruído mantém uma certa ambiguidade na imagem. Daí a opção pelo ruído ampliado. (...) O som do “Vilas” não é naturalista e é todo com ruído ambiente, mas os ruídos estão amplificados e ainda tem introdução de frequências diferentes. Mas como ele tem uma relação de ligação com a imagem, permanece atrelado a ela, porém estabelecendo essa relação de estranhamento. (VERAS *apud* PARENTE, 2006: 48)

Esse trabalho sonoro também abre margem para apresentar os ventos. Esse é um dos elementos mais importantes do filme. A impressão que temos é que o vento foi captado em diferentes momentos e frequências variadas. Na maioria das vezes, ele é produtor de estranhas sonoridades. A cada instante ouvimos o “uivo” da sua presença: ele pode ser mais fraco, balançando pequenas plantas rente ao chão, ou mais forte, movimentando árvores e grandes coqueiros; pode demonstrar sua presença no correr da

areia, no reflexo das plantas na água ou nas roupas e cabelos que teimam em se mexer; podem servir tanto para empurrar as velas das canoas de quilha que levam os pescadores para sua árdua rotina de trabalho, como para garantir o crescimento das ondas e marés. Mas o que fica explicitado de forma emblemática em todas as cenas, é a sensação de mistério desse movimento dos ventos. Eles, com suas distintas variações de sonoridades, são componentes ativos, verdadeiros “personagens” do filme.

Desafiando a ação dos ventos, a tradição oral surge como símbolo de resistência. A memória que não quer calar encontra nos idosos os seus agentes de enunciação. São os mais velhos que utilizam a palavra como o principal instrumento para se relacionar com o mundo. Walter Benjamin, em seu ensaio de 1936 intitulado “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, defendia a ideia de que a narrativa oral, moldada na poesia épica, estava com os dias contados, e seu agente, a figura do contador de histórias, quase extinta. O notável intelectual alemão alertava para o fato que estávamos perdendo o dom de contar e de ouvir histórias. O avanço da individualista sociedade burguesa aprofundara a rapidez da informação, fazendo com que os fatos chegassem ao ouvinte através de um verdadeiro bombardeio, em que as histórias já estão consumadas, não existindo espaço para a imaginação e a fabulação por parte de quem recebe a notícia. Segundo Benjamin, “cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes” (BENJAMIN, 1994: 203).

Daí a importância da escolha desses personagens no filme de Alexandre Veras. Os depoentes de *As Vilas Volantes* recorrem ao acervo da sua vida e dos que conviveram próximos para garantir a preservação da sua própria história e do antigo vilarejo abandonado. Eles possuem uma sintaxe própria, um vocabulário único. São pessoas que aparentemente não foram domesticadas pelos meios de comunicação de massa⁵ e suas falas agem na fronteira entre a autenticidade e a auto *mise-en-scene*. Muitas vezes os assuntos relatados ficam secundários perto da riqueza das expressões. É o caso de Burica, com seu forte sotaque e a velocidade com que pronuncia as palavras, ou Luís Quirino, na maneira em que articula o pensamento metafórico ao seu variado recurso gestual.

⁵ Um dado importante é que a energia elétrica só chegaria na região de Tatajuba no começo dos anos 90 do século passado.

Nenhuma das sequências de diálogos possui uma carga de evocação da memória tão forte quanto a conversa de Chicó e Vicente Pedro. Diferente dos outros depoimentos do filme, o improviso da dupla parte de uma ação proposta: em cima de uma duna eles vão tentar reconstruir o antigo vilarejo soterrado quarenta anos atrás. Personagens são lembrados, eventos rememorados. A descrição da possível localização de casas e da igreja ganham contornos ainda mais precisos quando os senhores utilizam o próprio corpo para demarcar os limites das construções. A câmera também se comporta como se pudéssemos ver o que está sendo descrito. O passado ganha vida nesse ressurgimento da antiga vila soterrada.

Mas aqui, a memória e a linguagem também podem falhar. Por vezes, os nomes dos “finados” são esquecidos ou confundidos por outras pessoas. A cumplicidade da dupla é grande. Eles compartilham das mesmas lembranças e um auxilia o outro na complementação das informações. Maurice Blanchot afirma: “aquele que deseja lembrar-se deve confiar-se ao esquecimento, ao risco que é o esquecimento absoluto e ao belo acaso que se torna, então, a lembrança” (BLANCHOT, 2005: 184). Ou seja, o esquecimento se afirma como um componente constitutivo e atuante da própria memória e o poder de fabulação é imprescindível à organização das experiências vividas. A narrativa criada, recorrendo ao conceito desenvolvido por Blanchot, não busca a representação de um estado de coisas. Diferente do diário íntimo, não obedece a uma cronologia, nem se preocupa com a linearidade.

As Vilas Volantes é construído de maneira semelhante. O seu processo de montagem se desvencilha das relações de causa-efeito e não privilegia questões conclusivas. Trata-se de um filme que possui um caráter notadamente ensaístico. Está presente o tempo inteiro a questão do inacabado, do fragmento. A narrativa acolhe o acaso, a deriva, os desvios. Corroboramos com as palavras de André Brasil, sobre o pensamento ensaístico:

Mais do que uma certeza acerca do mundo, o pensamento ensaístico nos leva a errar sobre o mundo. (...) Trata-se, assim, de uma escritura heterogênea, que se compõe de conceitos, mas também de imagens, metáforas, vozes, sensações, impressões. Isso nos permite situar o ensaio entre o conceito e a experiência sensível e defini-lo então como um discurso intensamente estético. (BRASIL, 2006: 42)

Num dos planos de maior impacto visual do filme, logo após a sequência da conversa de Chicó e Vicente Pedro, um garoto circula entre as dunas em sua bicicleta. Aquele percurso é apresentado com enorme plasticidade, transmitindo uma sensação de liberdade. Saindo daquele espaço efêmero das areias móveis, o menino chega até um descampado. A câmera apresenta um grande plano geral onde vemos os restos da vegetação, animais pastando e as dunas no horizonte. Melhor dizendo, sabemos que ao fundo temos as dunas. Porém, se a imagem fosse analisada isoladamente poderíamos lembrar de neve ou grandes salinas. O garoto na bicicleta sai de quadro. Em seu lugar, nossa atenção é agora fixada numa árvore vergada. A curva dos seus galhos denunciam mais uma ação dos ventos.

Outro exemplo. Num determinado momento temos um plano que parece ter sido feito debaixo d'água. O som interagindo com o tempo distorcido do movimento da câmera, além da tonalidade esverdeada, nos garante essa aparente certeza. Trata-se de uma ilusão. Lentamente aquele espaço vai sendo substituído. O que parecia ser uma superfície subterrânea vira terra, e o som que representava água se transforma em vento. Seguem três planos de areias se movimentando. A quarta imagem apresenta um grande plano geral. As cores são novamente retiradas e a câmera fixa observa a seguinte ação: uma moto segue veloz em direção ao horizonte numa longa estrada que marca todo o plano. Enquanto a moto se distancia, vacas e bezerros cruzam lentamente a pista. Assim como no plano da bicicleta, vemos as dunas no horizonte. A ambiguidade, trazida pela indeterminação das imagens, mais uma vez prevalece em toda essa sequência.

Percebemos em *As Vilas Volantes*, um minucioso cuidado na composição dos planos. Tanto com relação aos enquadramentos e os movimentos de câmera, quanto ao cromatismo das imagens. Conforme comentamos, as cores são minuciosamente trabalhadas, uma verdadeira pintura de suas superfícies. Esse correspondente fotográfico evidencia um sensível apreço pela imagem. O filme contraria o que observamos hoje em dia, onde, soçobrados por demasiada quantidade de informações e um verdadeiro bombardeio de imagens e apelos visuais, nossa percepção das coisas está cada vez mais comprometida. Wim Wenders comentou:

Durante centenas de anos, os poetas e os pintores ocuparam-se sozinhos de todo esse gigantesco trabalho de memória. Depois, os fotógrafos prestaram um contributo considerável, depois a gente do cinema, cada vez com maiores

meios e cada vez com menos boa vontade. Hoje em dia, por fim, é sobretudo a televisão que conserva as imagens. Porém, na inflação de imagens eletrônicas que a televisão nos oferece, parece existir tão pouca coisa digna de ser recordada que temos que nos perguntar se não devemos preferencialmente regressar à velha tradição dos poetas e pintores. É melhor ter poucas imagens, mas cheias de vida, do que um sem-número de imagens sem sentido. (WENDERS *apud* GUIMARÃES, 1997: 154)

Alexandre Veras e sua equipe realizam uma conexão com aquele universo que passa pela premissa de reaprender a olhar, se voltando para o acontecimento e o devir. Existe uma aposta na leveza e no singelo, nos pousos e nas pausas. Quase sempre, fissuras são introduzidas nesse contato, um verdadeiro processo de reinvenção do outro e do mundo. Os sons e imagens de *As Vilas Volantes* parecem procurar aquelas memórias que estão entre o sonho e a realidade⁶. É nesse espaço borrado, nesse tempo sem pressa de chegar, que as principais camadas são construídas. A memória e a montagem nos ajudam a viver essa experiência.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas – volume 1. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. “O diário íntimo e a narrativa”. IN: *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRASIL, André. “Ensaio de uma imagem só”. IN: *Devires*, Belo Horizonte, v.3, n.1, jan-dez., 2006.

CERTEAU, Michel de. “A Operação histórica”. IN: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (orgs). *História: Novos Problemas*. 4ªed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

CINEMAIS – *Revista de cinema e outras questões audiovisuais*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, N° 37, outubro/dezembro de 2004.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo – cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte,

⁶ Lembramos de Benjamin, ao evocar a obra de Proust. Ver: BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust”. IN: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas – volume 1. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MG. Editora UFMG, 1997.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo, Vértice, 1990.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LINDEPERG, Sylvie. *Nuit et Brouillard, un film dans l'histoire*. Paris: Odile Jacob, 2007.

LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia. *Filmar o Real – Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

MAGALHÃES, Marion Brepohl de. “Aleluia, Gretchen: um hotel para o Reich”. IN: FERREIRA Jorge & SOARES, Maria de Carvalho (orgs.) *A História vai ao Cinema*. RJ: Record, 2001.

MESQUITA, Andrea Pacheco de. “O banquete mnemônico”. IN: MAGALHÃES JR., Antônio Germano e VASCONCELOS, José Gerardo (orgs.) *Memórias no plural*. Diálogos Intempestivos – coleção 2. Fortaleza: LCR, 2001.

PARENTE, Frederico Benevides. *Imagens Volantes: pensamentos de montagem no cinema e vídeo*. Monografia de conclusão do curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará, 2006.

RENOV, Michael. “Investigando o sujeito: uma introdução.” IN: MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p.245.

VASCONCELOS, Ruy. *O verbo contra o vento: as Vilas Volantes*. Dissertação de mestrado defendida na pós-graduação de Sociologia da UFC- Universidade Federal do Ceará.