



**O REMEMORAR NA NARRATIVA IBERO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA:
LITERATURA E CINEMA**

**THE RECALL IN CONTEMPORARY IBERIAN AMERICAN NARRATIVE:
LITERATURE AND FILM**

Rita de Cássia Miranda Diogo*

Pós Doutora em Linguística, Letras e Artes/Universidade de Buenos Aires
Professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro
E-mail: ritauerj@gmail.com
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

*Endereço: Rita de Cássia Miranda Diogo
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras. Rua São Francisco Xavier, 524, Maracanã. CEP:
20.559-900, Rio de Janeiro/RJ, Brasil

Editora-chefe: Dra. Marlene Araújo de Carvalho

Artigo recebido em 14/04/2013. Última versão recebida em 12/05/2013. Aprovado em 13/05/2013.

Avaliado pelo sistema Triple Review: a) Desk Review pela Editora-Chefe; e b) Double Blind Review (avaliação cega por dois avaliadores da área).

RESUMO

No presente trabalho nos propomos a analisar a narrativa ibero-americana contemporânea em suas versões literária e cinematográfica a partir da articulação dos conceitos benjaminianos em torno da noção de “perda da tradição”. Entendemos o pensamento de Walter Benjamin como constelações, cujos diferentes conceitos ao mesmo tempo que gravitam em torno da ideia de “perda da tradição”, remetem-se mutuamente. Como *corpus* literário, selecionamos uma obra do escritor espanhol Julio Llamazares (1997), *A chuva amarela (La lluvia amarilla)* e o livro do argentino Alan Pauls (2008), *História do pranto (Historia del llanto)*, bem como dois documentários, o primeiro do cineasta brasileiro Eduardo Coutinho, *Santo Forte* (1999), e o segundo, do diretor cubano Fernando Pérez, *Suíte Habana* (2003). Segundo nossa hipótese, se, por um lado, o mundo moderno e globalizado rompeu com as fronteiras entre culturas em direção ao “outro”, por outro lado, levou-as a voltar-se para si mesmas, de modo a reavaliar as perdas e os ganhos trazidos pela modernidade tardia. Este retornar ao interior de suas fronteiras deu-se tanto no plano individual quanto no âmbito da coletividade, encontrando no ato de “rememorar” (BENJAMIN, 1985) o seu principal e mais eficiente instrumento, tal como podemos observar nas obras em estudo.

Palavras-chave: narrativas ibero-americanas; cinema; literatura; rememoração.

ABSTRACT

In this paper we intend to analyze the contemporary Iberian American narrative, in its literary and cinematic versions, from the articulation of Benjaminian concepts around the notion of "loss of tradition." We understand the thought of Walter Benjamin as constellations, whose different concepts, while revolving around the idea of "loss of tradition", refer to each other. As literary corpus, we selected a work by Spanish writer Julio Llamazares (1997), *A chuva amarela (La lluvia amarilla)*, and the book by Argentinian Alan Pauls (2008), *História do pranto (Historia del llanto)*, as well as two documentaries, the first by the Brazilian filmmaker Eduardo Coutinho, *Santo Forte* (1999), and the second by the Cuban director Fernando Pérez, *Suite Habana* (2003). According to our assumption, on the one hand, the modern, globalized world broke with the boundaries between cultures toward the "other"; on the other hand, it led them to turn to themselves in order to reassess the losses and gains brought by late modernity. This return to within its borders can be found on both the individual and within the community, finding in the act of “remembering” (BENJAMIN, 1985) its primary and most effective instrument, as can be seen in the works under study.

Keywords: iberian american narratives; cinema; literature; recall.

INTRODUÇÃO

Com o presente trabalho, pretendemos realizar uma leitura da narrativa ibero-americana atual em suas versões literária e cinematográfica. Para tanto, utilizaremos como principal suporte teórico os estudos de Walter Benjamin em torno do conceito de “perda da tradição”, estabelecendo a articulação entre este e as noções de “morte do narrador”, “empobrecimento da experiência”, “perda da aura” e “rememoração”. Segundo nossa hipótese, se por um lado, o mundo moderno e globalizado rompeu com as fronteiras entre as culturas em direção ao “outro”, por outro lado, levou-as a voltar-se para si mesmas, de modo a reavaliar as perdas e os ganhos trazidos pela modernidade tardia. Este retornar ao interior de suas fronteiras deu-se tanto no plano individual quanto no âmbito da coletividade, encontrando no ato de “rememorar” (BENJAMIN, 1985) o seu principal e mais eficiente instrumento, tal como podemos observar nas obras em estudo.

Já é lugar comum quando falamos do contexto atual, referirmo-nos a um tempo caracterizado pela ausência de grandes projetos coletivos, bem como dos ideários utópicos que lhes serviam de sustentação, a falência, enfim, da crença na possibilidade de transformação do mundo pela arte. De fato, a queda do muro de Berlim, a expansão do mundo capitalista a nível planetário e a consequente desilusão diante da possibilidade de construção de um mundo mais justo e igualitário, ao lado da premência de um poder mais ou menos invisível, a conhecida lei do mercado, resultará na exacerbação de um traço característico da vida moderna: o individualismo.

Em sua obra, *O mínimo eu*, Christopher Lasch (1990), nos fala de um “eu”, cujas reações se restringem aos embates do dia-a-dia, às exigências da sobrevivência, que, por sua vez, reduzem-no ao mundo do conhecido, do já previsível, a partir do qual busca fugir de posturas que possam oferecer qualquer tipo de risco. Um homem, enfim, cujas potencialidades criativas foram reduzidas aos inúmeros automatismos do trabalho e da rotina no mundo capitalista, um mundo desencantado, em meio ao qual o sentido da vida parece desvanecer-se num horizonte a cada dia mais distante.

O contexto social acima referido talvez explique a vigência, tanto no âmbito literário quanto no cinematográfico, de projetos individuais, nos quais o debate, a troca de informações entre escritores e cineastas, tão recorrente nos anos 60, e que alimentou a criação de obras únicas como os filmes do Cinema Novo no Brasil, a literatura fantástica na América Hispânica ou o realismo crítico na Espanha, não mais façam parte do cenário intelectual e criativo da modernidade tardia.

Evidentemente, o predomínio do individual sobre o coletivo não significa a falência da arte e nem mesmo que ideários cultivados no passado estejam totalmente ausentes da criação contemporânea. O que parece estar definitivamente ausente é a crença na transformação do mundo de que estavam impregnados aqueles mesmos debates. Tão pouco trata-se de uma atitude nostálgica, já que a perda na crença acima referida tem também seu lado positivo, especialmente no que se refere à postura de superioridade assumida por parte da intelectualidade de esquerda, que se acreditava representante legítima do destino do “povo”.

Outro lado desta mesma perda está na morte definitiva do valor de culto, do valor sagrado da obra de arte, cujo processo de desencantamento culmina ao ver-se livre da responsabilidade utópica de criação de um mundo melhor. Um desencantamento que se expressará numa maior liberdade de criação, a ponto de podermos afirmar que uma das características tanto da literatura quanto do cinema ibero-americanos de hoje é a diversidade, que abrange não só a temática como também a linguagem.

Por outro lado, sentir-se livre significa muitas vezes sentir-se descompromissado com qualquer tipo de ideologia, de julgamento estético, e o que é pior, ético. Autores que ao levar tão a sério as leis do mercado, acabam banalizando o sofrimento humano, reduzindo suas personagens às engrenagens do sistema, naturalizando trajetórias, que, na verdade, poderiam ser diferentes caso o sentido ético prevalecesse sobre os interesses particulares. Criadores que justificam suas obras, quando o fazem, como obras de ficção, apostando na dicotomia realidade x fantasia, e paradoxalmente, na falta de sentido utilitário desta última, uma esfera confinada por nossa civilização ao espaço da superstição e da mentira.

No entanto, existem obras literárias e cinematográficas, que continuam fazendo do ser humano a sua mais valiosa matéria-prima, que continuam a nos emocionar, levando-nos a aprender um pouco mais sobre nós mesmos. Refiro-me especialmente aos livros *A chuva amarela* (*La lluvia amarilla*), do escritor espanhol Julio Llamazares (1997), e *História do pranto* (*Historia del llanto*), do argentino Alan Pauls (2008), e a dois documentários, um do brasileiro Eduardo Coutinho, *Santo Forte* (1999), e um segundo, *Suite Havana* (2003), do cineasta cubano Fernando Pérez.

Podemos dizer que um dos traços que une as obras selecionadas para a nossa análise é a superação do pensamento dualista, que divide o mundo do saber em duas partes hierarquicamente desiguais: por um lado temos o prestígio da teoria, da história e do “real”, que devem prevalecer sobre o segundo paradigma, ou seja, sobre a prática, a poesia e a fantasia. Assim, o que podemos perceber em ditas obras é um jogo entre estes termos opostos, sem demonstrar preocupação em definir suas fronteiras, mas pelo contrário, expressando o

quanto um pode complementar o outro na construção de uma identidade sempre fluida, seja ela de ordem pessoal ou nacional.

Nesse sentido, observaremos a convivência, quase sempre conflituosa, entre tradição e modernidade, entre o urbano e o rural, assim como do discurso escrito em confronto com textos que nos remetem ao mundo da oralidade, protagonizado pela figura do narrador.

WALTER BENJAMIN E A “PERDA DA TRADIÇÃO”

Partindo do pressuposto de que existe uma profunda coerência entre o pensamento filosófico benjaminiano e o modo como ele constrói dito pensamento, podemos compará-lo a uma constelação, na qual as variadas noções equivalem a fragmentos, que ao se configurarem enquanto “mônadas”¹, emergem em relações originais, questionando o saber institucionalizado. São exemplos dessas constelações o ineditismo dos diálogos que Benjamin estabelece entre os mais diferentes estudos, mas nos quais subjazem as mesmas ruínas, que, segundo nossa hipótese, resultam de uma mesma imagem “saturada de tensão”, a ideia de “perda da tradição”. Em torno desta, giram textos como “O narrador”, “Experiência e pobreza”, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, “Sobre o conceito da História”, e ainda, “A tarefa do tradutor”.

A vigência do narrador implica a noção benjaminiana de “experiência” (*Erfahrung*) (BENJAMIN, 1985), que, por sua vez, inscreve-se numa temporalidade específica, na qual uma dada tradição é compartilhada por várias gerações, cuja palavra é transmitida de pai para filho. Trata-se, pois, de uma continuidade e de uma temporalidade própria às sociedades “artesanalas” em oposição ao tempo deslocado e entrecortado do trabalho no capitalismo moderno. As histórias do narrador resultam numa prática comum, contribuindo para a formação (*Bildung*) dos membros de uma coletividade, os quais devem segui-las como um conselho, uma experiência que servirá de orientação para toda uma vida.

O fato é que, com a morte da tradição, essa prática se perdeu, o que em parte explica a habitual desorientação (*Ratlosigkeit*) do homem moderno, bem como nossa incapacidade de dar e receber conselho (*Rat*) (GAGNEBIN, 2007, p. 57-8). Benjamin (1985, p. 207-08) nos fala que a imagem privilegiada da experiência tradicional está na palavra do moribundo, já que o limiar da morte, esta travessia entre o conhecido e o desconhecido, lhe

¹ Em “Por que um mundo todo nos detalhes do cotidiano?”, Jeanne Marie Gagnebin (1992, p. 44) demonstra a relação entre a “terminologia leibniziana” de mônada e a tensão entre a concentração e a expansão dos fenômenos no instante histórico.

confere uma auréola, cingindo-lhe da autoridade requerida para a transmissão do conselho; como bem nos lembra Gagnebin (2007, p. 58), a palavra *Erfahrung* (experiência) vem do radical *fahr*, usado no antigo alemão no sentido de percorrer, de atravessar uma região durante uma viagem.

Em “Experiência e pobreza”, Benjamin (1985) relaciona a morte do narrador com a Primeira Guerra Mundial, quando afirma que aqueles soldados que conseguiam voltar dos campos de batalha não encontravam palavras para descrever a situação-limite que haviam experimentado, preferindo manter o silêncio. A submissão do homem às forças impessoais da técnica transforma-o num simples objeto do jogo do poder, levando-o a assumir uma atitude impotente que se reflete na ausência da palavra e no esfacelamento das narrativas. A realidade do sofrimento que a Primeira Guerra coloca em cena, e que culminará no horror dos campos de concentração da Segunda Grande Guerra, converte a experiência em algo incomunicável.

No entanto deve-se destacar que, em Benjamin, a reivindicação da tradição não é sinônimo de nostalgia de um tempo anterior (OTTE, 1996, p. 214): consciente de que o avanço da modernidade é algo irreversível, o autor afirma que o romance autenticamente moderno é aquele que relembra uma origem, uma temporalidade de experiências compartilhadas, sem, contudo, ceder à tentação de preencher as suas lacunas e de sufocar o silêncio. A narração moderna será aquela enfim, que saberá refletir a ausência do narrador e a característica desorientação em que vivemos.

Assim, na tessitura da narrativa moderna, se a memória corresponde aos fios da trama, o esquecimento está impresso em sua urdidura, no seu avesso zigue-zagueante e impreciso. É pois, este último, o seu avesso, que deve transparecer para o leitor, que por sua vez, deverá seguir suas pistas, realizando um trabalho de reconstrução, ao mesmo tempo em que vai recompondo as peças de uma memória perdida. Reconstitui-la significa também resgatar uma identidade, daí a importância da rememoração em Benjamin, da retomada salvadora pela palavra de um passado, sem a qual, este desapareceria no silêncio (GAGNEBIN, 2007, p. 05).

Nesse sentido, memória e presente, esquecimento e passado, fazem parte de uma mesma dinâmica, que paradoxalmente se opõem e se complementam no tecer de toda narrativa, seja ela histórica ou não. Quanto à primeira, sabemos que ao traçar a trama dos vencedores, a história oficial relegou a história dos vencidos à urdidura, tornando ainda mais urgente o trabalho de rememoração. Por meio deste, o materialista histórico fixa uma imagem do passado em seu momento único, que, enquanto mônada (BENJAMIN, 1985, p. 231),

aparecerá como a confluência de tensões, conflitos e contradições, estilhaços da história, que a trama oficial reprimiu por trás da aparente homogeneidade de sua tessitura.

Como vemos, tanto a morte do narrador como o empobrecimento da experiência e a necessidade de rememoração estão diretamente relacionados com o que se poderia chamar de a “perda maior”, ou seja, a perda da tradição.

Em sua Teologia da revolução marxista/ libertária (LÖWY, 1989, p. 108), Benjamin via na revolução política, não a retomada da tradição, mas o correspondente profano ao retorno sagrado do Messias, quando então a história da luta de classes se converteria na história da Redenção, com o conseqüente estabelecimento de uma nova sociedade sem classes e sem Estado.

Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIM, 1985), vemos que a perda da aura também surge como o outro lado da perda da tradição, quando o valor de culto da obra de arte é substituído pelo valor de exposição. Ambos, tradição e valor de culto, pertencem à pré-história, enquanto o segundo, o valor de exposição, nasce com o advento da história, à qual pertencem o progresso, a civilização industrial e a sociedade capitalista e mercantil.

Por outro lado, com a perda da aura, a arte emancipa-se do ritual e ganha uma nova função, agora baseada na práxis política. Segundo o pensamento benjaminiano, o cinema representa o ápice da emancipação técnica da arte, com o qual reaprenderemos a “ver” e “perceber”, a enfrentar os novos desafios da Modernidade: “O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana” (BENJAMIN, 1985, p. 174).

Assim, enquanto a tela de um quadro nos convida à contemplação, as imagens intermitentes da tela do cinema não permite que nos deixemos levar pela associação de ideias: mal percebemos uma imagem, já outra está a nossa frente. É assim como o princípio da montagem joga um papel fundamental no aprendizado do homem moderno, pois o seu poder de interrupção baseia-se no mesmo efeito que está no fundamento da práxis revolucionária, o efeito de choque

O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente. (BENJAMIN, 1985, p. 192).

Para ser interceptado, o choque, no qual se assentam as sequências das imagens cinematográficas, exige uma “atenção aguda”, ou seja, a mesma necessária para que a prática da rememoração se realize. Ao contrário de lembrar, rememorar é um ato direcionado, ativo, sem o qual nos arriscamos a perpetuar os despojos da história, pois “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como foi dado’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1985, p. 224) Uma atitude fundamental para que a ação revolucionária se processe e interrompa o tempo linear da história em direção ao progresso.

Dita reminiscência, por sua vez, deve corresponder a uma imagem saturada de tensões, cujo choque será responsável pela “imobilização messiânica dos acontecimentos” (BENJAMIN, 1985, p. 231), permitindo que a práxis revolucionária se realize: ‘Quando um pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada” (BENJAMIN, 1985, p. 231).

Neste sentido, podemos dizer que a simultaneidade das imagens cinematográficas corresponde a “essa configuração” que Benjamin denomina “mônada”. Ou seja, mais uma vez, a relação dialética entre sagrado e profano se manifesta no pensamento filosófico benjaminiano: ao redor do cinema giram as promessas da chegada de uma nova era, pois caberá a esta arte o papel de nos preparar para a práxis revolucionária e, ao mesmo tempo, para o advento do Messias.

A DINÂMICA DO REMEMORAR NA NARRATIVA DE LÍNGUA ESPANHOLA: A CHUVA AMARELA, DE JULIO LLAMAZARES E HISTORIA DO PRANTO, DE ALAN PAULS

Segundo nossa hipótese, em muitas narrativas de língua espanhola escritas a partir dos anos 80, o esforço de rememoração resulta num sentimento de estranhamento, que está impresso na temática, na construção das personagens e da narrativa.

Podemos dizer que em *A chuva amarela* (*La lluvia amarilla*), este estranhamento se manifesta na figura do protagonista, a partir da qual se irradia por toda a narrativa. Último habitante de um povoado abandonado do Pireneu Aragonês, Ainielle, o narrador-personagem nos apresenta as lembranças, em geral confusas e já precárias, daqueles que se foram do povoado ou que ali morreram. Fruto da chegada da modernidade, ou ainda da civilização, o

que restará desta região são ruínas, as quais transparecem neste grande monólogo como estilhaços da memória.

Assim, ao criar o que poderíamos qualificar como figuras do esquecimento e do esquecido (GAGNEBIN, 2007, p. 68), o escritor espanhol submerge o leitor num cenário oposto às luzes de neón da vida urbana, e especialmente, ao mapa sem fronteiras anunciado pela globalização. Tal como Benjamin, Llamazares (1997) não nos remete ao mundo rural por nostalgia, mas pela necessidade de rememorar um passado, ou seja, de reivindicar uma identidade, que além de pessoal é também coletiva: uma Espanha que foi relegada ao olvido, reprimida pelos ventos do progresso e da modernização, tal como reflete o autor quando afirma

...y en este siglo y sobre todo en España, más tarde que en el resto de Europa, se produjo el gran cambio cultural, que fue el cambio de la cultura rural a una cultura urbana (...) Ese salto de una cultura a otra, esa sensación de escribir y de pérdida, aunque sé que no se puede volver atrás —ni yo querría volver atrás—, creo que forma parte de mí y por eso hablo de ello... (LLAMAZARES, 2009).

A figura do esquecido se funde na imagem do protagonista, à medida em que este reproduz a perda de uma temporalidade imersa na tradição e na experiência compartilhada, uma época na qual o sentar-se ao redor da fogueira para contar e ouvir histórias faz parte de um passado sem retorno, como podemos observar quando o narrador recorda os momentos em que viveu com sua esposa: “O fogo, então, nos unia mais do que a amizade e do que o sangue. As palavras serviam, como sempre, para afugentar o frio e a tristeza do inverno” (LLAMAZARES, 1997, p. 14).

No entanto, pouco a pouco, as palavras vão dando lugar ao silêncio, fato que ocorre paralelamente à loucura gradual da esposa, até culminar em sua morte e na solidão irreversível do narrador. É pois, dessa forma, que o autor vai marcando textualmente a morte da narração e, em consequência, a falta de uma orientação, especialmente encarnada no suicídio da esposa e na determinação do protagonista de continuar vivendo num povoado abandonado, uma atitude também suicida: “Era como se as palavras tivessem perdido de repente todo seu significado e seu sentido, como se a fumaça do lume levantasse entre nós uma cortina impenetrável que transformasse nossos rostos nos de dois desconhecidos”. (LLAMAZARES, 1997, p. 18).

Nesse sentido, será a voz do moribundo quem dará ao narrador a autoridade requerida para seguir adiante em sua rememoração, já que como vimos em Benjamin, o limiar

da morte, esta travessia entre o conhecido e o mundo desconhecido, confere ao homem uma aura, hoje desaparecida. Desse modo, ao referir-se ao estado no qual vão encontrá-lo os que estiverem à sua procura, o narrador afirma

Porque quando o primeiro começar a subir as escadas, todos já saberão com certeza o que, aqui, os esperava havia muito tempo (...) Um ruído de asas negras baterá nas paredes, advertindo (...) quando, atrás dessa porta, as lanternas afinal me descobrirem sobre a cama, ainda vestido, olhando-os de frente, devorado pelo musgo e pelos pássaros (LLAMARES, 1997, p. 09).

As lembranças, por sua vez, surgem enquanto mônadas, que estilhaçam o *continuum* da história. A rememoração nasce da seleção de determinadas imagens, cujas sensações remetem a cenas que, por sua vez, remetem a outras experiências vividas, que vão sendo resgatadas do esquecimento, a cuja solidão o protagonista se entrega até à chegada da morte. Segundo Benjamin, as mônadas são como imagens privilegiadas que retêm a extensão do tempo na intensidade de uma vibração, de um relâmpago (GAGNEBIN, 2007, p. 80). Corroborando com este conceito, o narrador afirma

Às vezes, pensamos que esquecemos tudo (...) Mas basta um som, um cheiro, um toque repentino e inesperado para que, de repente, o aluvião do tempo caia sem compaixão sobre nós e a memória se ilumine com o brilho e a fúria de um relâmpago (LLAMAZARES, 1997, p. 24).

Uma memória que desconfia de si mesma, hesitando entre o silêncio e a palavra, a verdade e a mentira, a vigília e o sonho. Desse espaço intersticial nascem personagens do esquecido, testemunhas de um “mundo pré-histórico” que a civilização não conseguiu integrar. Figuras deformadas, ameaçadoras, dado que quando surgem, recordam-nos a violência com a qual foram recalçadas, ou como nos aponta Benjamin, de que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (1995, p. 225).

Em *História do pranto (Historia del llanto)*, Alan Pauls (2008) apresenta ao leitor as memórias de uma personagem, que tem na infância e na adolescência, momentos catalisadores de todas as demais lembranças, que vão surgindo, na terminologia de Benjamin, como mônadas, imagens que paralisam o *continuum* da história, que rompem sua linearidade, contribuindo na construção de uma narrativa fragmentada, repleta de lacunas e silêncios.

Numa de suas entrevistas, apesar de não usar a terminologia benjaminiana, podemos perceber que o escritor argentino traduz o conceito de “mônada”, ao definir suas lembranças como “configurações artísticas”, ou seja, recordações que condensam tensões, que estilhaçam o desenrolar homogêneo da trama narrativa: “Hay algunos núcleos que son autobiográficos en

esta novelita. Yo los llamaría fantasmas, o sea pequeños elementos de la experiencia personal que ya están elaborados en mi recuerdo y son algo más que episodios; se podría decir que son como configuraciones artísticas” (PAULS, 2009).

Como em Benjamin na “Infância em Berlim por volta de 1900” (1987, p. 71-142), Pauls afasta-se da forma autobiográfica clássica, quando, por exemplo, renuncia à autoridade do autor, do “eu”, privilegiando o sujeito coletivo, cuja história se entrecruza com a “história dos outros”, do “Outro”. Uma renúncia que, entre outras formas, se dá pela ausência do nome do protagonista, bem como pelo distanciamento do “eu”, ao privilegiar uma narração indireta, ou seja, ao construir uma “autobiografia” mediada por um narrador em terceira pessoa do singular, como podemos perceber no seguinte fragmento: “Numa idade em que as crianças ficam desesperadas para falar, ele pode passar horas só ouvindo. Tem quatro anos, ou foi o que lhe disseram” (PAULS, 2008, p. 05).

Quando falamos em autobiografia e não em biografia, nos apoiamos na declaração do autor acima referida, quando nos esclarece que em sua história há núcleos que são autobiográficos, ou quando afirma em outra entrevista, que *História do pranto* trata-se de uma “autobiografia falsa” (PAULS, 2009.).

Um dos recursos narrativos que contribuem para a construção desta “autobiografia falsa” é a confusão entre a primeira e a terceira pessoas da narrativa. Não se trata do discurso indireto livre, no qual as ideias e os pensamentos das personagens fluem em meio à fala do narrador; mas de uma narração que sabe explorar as possibilidades ambíguas da terceira pessoa. A riqueza de detalhes das descrições de cenas e acontecimentos da vida pessoal do protagonista, que a princípio só poderiam nos ser transmitidas por um narrador em primeira pessoa, acentua dita ambiguidade.

Em face do espanto de seus avós e de sua mãe, reunidos na sala de estar da rua Ortega y Gasset, o apartamento de três cômodos do qual seu pai, que ele se lembre, sem nenhuma explicação, desaparece uns oito meses antes levando consigo seu cheiro de tabaco, seu relógio de bolso e sua coleção de camisas com o monograma da camisaria Castillón, e ao qual agora volta quase todos os sábados de manhã, sem dúvida não com a pontualidade que sua mãe desejaria, para apertar o botão do interfone e pedir, não importa quem o atenda, com aquele tom crispado que mais tarde aprende a reconhecer como o emblema do estado em que fica a sua relação com as mulheres depois de ter filhos com elas, que desça de uma vez!... (PAULS, A. 2008, p. 05-06).

Como vemos, as memórias surgem num fluxo contínuo, o que exige do leitor uma concentração constante, a mesma “atenção aguda”, da qual nos fala Benjamin quando se

refere às imagens intermitentes do cinema. Ou seja, memórias que nascem como configurações “saturadas de tensão”, provocando no leitor um efeito característico, ainda segundo a perspectiva benjaminiana, da linguagem cinematográfica: o efeito de choque.

Esse tipo de registro parece refletir a angústia de quem não quer esquecer, já que um fato remete imediatamente a outro, e qualquer ponto, seja ele final ou parágrafo, pode representar uma ameaça para esse narrador sedento de lembranças, sejam elas verdadeiras ou não. Por outro lado, essa urgência em recordar o passado expressa a necessidade de resgatar uma identidade, que mais que pessoal é também coletiva.

Nesse sentido, também como o Benjamin da “Infância em Berlim por volta de 1900” (1987), a força das imagens da infância está no fato de que são imagens políticas. Os momentos da infância que passa com o seu pai na piscina levam-no a lembrar-se de sua relação adulta com o mesmo, marcada pela incompreensão e desencontro mútuos.

Num desses desencontros, o narrador nos relata o momento em que pai e filho vão assistir a uma apresentação de um cantor exilado, em cujas letras das músicas, o segundo não consegue ver nenhum tipo de ameaça à sociedade, tal como o haviam acusado na época.

A figura deste cantor, outra imagem “saturada de tensão” entre tantas que passeiam por esta narrativa, remete-lhe a uma experiência histórica mais ampla, a época das ditaduras latino-americanas, mais especificamente, o golpe e a consequente ditadura de Pinochet. Enquanto mênada, dita imagem suscita cenas de repressão, censura e tortura, que irrompem na narrativa, obstruindo sua continuidade e linearidade.

Por isso, critica a memória poderosa da história, que ao ater-se a detalhes, esquece o principal: o sofrimento humano, tal como vemos neste fragmento, quando relembra a namorada chilena

(...) e muitos anos depois, quando o episódio Allende já ocupa seu lugar no nicho, exíguo, mas influente, destinado às tragédias históricas das quais sempre se lembra de tudo com exatidão, em particular datas, nomes, sequência de fatos, cifras, tudo o que sistematicamente esquece das tragédias pessoais... (PAULS, 2008, p. 67)

É, pois, na contra corrente da história oficial, como diz Benjamin, ao escová-la a contra pelo, que Pauls coloca em prática uma narrativa moderna, hesitante, formada por distintas vozes, mas também atravessada por silêncios, especialmente visíveis na presença das inúmeras reticências que vêm entre colchetes: “[...] É sexta-feira. Rompendo inesperadamente um silêncio de meses, seu pai ligou para ele no último instante, quase na hora do show. Ele hesitou.” (PAULS, 2008, p. 27). Uma narrativa que reflete em suas personagens a

desorientação, fruto da perda da experiência, a qual estamos destinados, nós, homens modernos.

A DINÂMICA DO REMEMORAR NO DOCUMENTÁRIO LATINO-AMERICANO: UM ESTUDO DE *SANTO FORTE* E *SUÍTE HABANA*

Se confrontamos tanto o diretor brasileiro Eduardo Coutinho, quanto o cubano Fernando Pérez com a tradição revolucionária da cinematografia de seus respectivos países, perceberemos em seus trabalhos uma espécie de revisionismo, que, sem abrir mão das conquistas realizadas pelo chamado “Terceiro Cinema”, nos anos 60, especialmente no que se refere à visão crítica da realidade, refletem uma consciência bastante contemporânea, que não acredita mais no poder da arte na transformação do mundo.

Nesse sentido, suas cinematografias afastam-se de qualquer tipo de didatismo político, de conscientização das massas oprimidas, a fim de prepará-las para tomar o poder através da ação revolucionária. Por outro lado, essa recusa expressa o que para esses cineastas aparece nos dias atuais como algo vazio de sentido: o fato de que este trabalho de conscientização era uma missão da esquerda, que acreditava ter nas mãos o destino do povo. Hoje parece claro que a divisão de classes implica a presença de uma cultura também estratificada, que cria um abismo entre as produções da alta cultura e o chamado público de massas.

Ou seja, assim como o marxismo, os filmes de um Glauber Rocha, por exemplo, não foram criados pelos operários, e embora eles sejam o seu destino, tanto a linguagem científica da teoria marxista como muitas das elaborações intelectualizadas do Cinema Novo sempre lhes foram inacessíveis. Podemos dizer que é contra este abismo entre a figura do intelectual e a do homem comum, entre a teoria e a prática, que tanto Eduardo Coutinho como Fernando Pérez tratarão de romper através de suas cinematografias.

Depois da experiência na televisão e do êxito de *Cabra marcado para morrer*, Eduardo Coutinho encontra definitivamente em *Santo Forte* uma forma peculiar de fazer documentário, baseada numa estética minimalista, que se concentra naquilo que para o cineasta é o fundamental neste gênero: o encontro, a fala e a transformação das personagens (LINS, 2007, p. 99).

Em *Cabra marcado para morrer*, de 1984, o diretor abre mão do roteiro, optando pelo que poderíamos caracterizar como um equilíbrio entre prática e teoria, no qual a intuição, o improviso, assumem um papel preponderante, guiando a busca por momentos únicos, irrepetíveis, que nenhum roteiro poderia garantir.

Consciente de que o conhecimento prático é tão importante quanto o conhecimento teórico, sem que um deva necessariamente preceder o outro, Coutinho opta pela negociação entre a experiência do intelectual e a experiência do homem comum. Como o próprio cineasta já expôs, no lugar da posição autoritária implícita na expressão “dar voz ao outro”, seu documentário é acima de tudo um momento de aprendizagem mútua, no qual diferentes leituras de mundo se complementam, provando que tanto o conhecimento concreto quanto o saber dos conceitos abstratos não são auto-suficientes; numa entrevista, o diretor afirma: “O intelectual pode erigir conceitos, nós podemos ter informações e buscar avaliações – são válidos. Mas, em algumas horas, o que há é apenas a vida.” (COUTINHO, 2013.).

A superação do pensamento dualista e dicotomizante se reflete também na forma pela qual o cineasta brasileiro se apropria dos mecanismos de representação da realidade. Mantendo-se vinculado ao pensamento crítico e desmistificador do Cinema Novo, Coutinho faz questão de apresentar seus filmes não como espelhos da realidade, mas como produções, como criações, de cuja feitura tanto o diretor quanto os entrevistados fazem parte. Por isso, define o seu documentário como um metafilme, e desde *Cabra marcado*, inclui uma segunda câmera que registra o próprio ato de filmar.

Em várias ocasiões, afirma que o único que existe de real em seus documentários é o momento do encontro, aquele que se realiza durante a filmagem e que jamais poderá repetir-se da mesma forma senão naquele instante: “Começo a gravar de repente. Nunca digo: luz, câmera, ação. O que me interessa é o momento. O irrepetível. Os silêncios podem ser extraordinários, e isso não se repete”. (COUTINHO, 2013. Tradução nossa.).

Como podemos observar por estas palavras, parece que a câmera de Coutinho deseja captar o que Walter Benjamin chama de “aura”, a singularidade, a autenticidade, tudo aquilo que o instante de uma entrevista pode ter de único. Assim, o cineasta brasileiro nos obriga a reavaliar a concepção benjaminiana sobre a morte da aura, já que seus documentários conquistam algo que o filósofo alemão não havia previsto: a reprodução do irrepetível. Neste caso, a reprodutibilidade da obra de arte, ao contrário de ser responsável pelo declínio da aura, a imobiliza no instantâneo de uma tomada e a conserva para a contemplação das futuras gerações.

Tais suspeitas se confirmam quando lembramos que para Benjamin (1985, p. 170), a aura está intimamente relacionada “com sua inserção no contexto da tradição”, que por sua vez, nos remete ao tempo característico das sociedades artesanais, nas quais a experiência coletiva prevalecia sobre a individual, constituindo-se num saber que era de domínio público, e que tinha na figura do narrador seu principal representante. De certa forma, Coutinho

reconstitui este contexto em seus documentários ao criar ambientes, nos quais seus entrevistados possam sentir-se o mais livre possível para falar.

Assim, ainda que artificialmente produzida, e neste sentido a aura cinematográfica se afasta da aura benjaminiana, não deixa de ser uma demonstração de que, por trás da secularização da arte e de sua reprodutibilidade técnica, a aura como “memória subterrânea” (BREA, 1991, p. 12) continua latente, e acima de tudo, desejada e desejável.

Um dos fatores mais importantes que contribuem para o estabelecimento de um ambiente de descontração na filmografia de Coutinho é o valor que o cineasta dá à pessoa que está à sua frente, à sua experiência e a certeza de que tem muito a aprender com ela. Como ele mesmo afirma: “Se eu estou filmando o outro é porque eu não me conheço e eu preciso conhecer o outro para me ver. Cinema é a minha forma de viver porque é a forma que eu tenho de me relacionar com o outro”. (COUTINHO, 2013).

Em *Santo Forte* (1999), observamos que o improviso, contar com a ajuda da sorte e confiar no acaso, é outra estratégia, que certamente leva Coutinho a aproximar-se de seus entrevistados meio que desarmado, aberto para o que vai e pode acontecer. Transformando-os em parceiros na realização do filme, ele conquista a confiança do outro, que pouco a pouco vai incorporando a figura do narrador, até que suas histórias começam a fluir, e nós espectadores nos transformamos em testemunhas de uma metamorfose bastante peculiar, na qual a pessoa dá lugar à personagem, enquanto o documentário vai se aproximando cada vez mais da ficção.

Por outro lado, essas narrações são acima de tudo memórias, que se atualizam no instante da filmagem. Um instante, para o qual confluem diferentes tempos, contrapondo-se assim ao tempo linear e progressivo da história. Os documentários de Coutinho realizam um conceito de história bastante próximo ao de Benjamin: suas personagens selecionam fragmentos do passado, que ao serem reelaborados a partir das experiências do presente, acabam condicionando uma nova leitura do mundo. Fragmentos que, como estilhaços de vida, vão acumulando-se pelas urgências de nosso dia-a-dia, pois mal temos tempo de assimilá-los e compreendê-los.

Uma diferença primordial em relação ao conceito de história benjaminiano é que mais do que na práxis revolucionária, Coutinho está interessado na pessoa comum, nesse ser concreto que acorda todos os dias, sai para trabalhar, para estudar, ou vai levar os filhos na escola, volta para preparar o almoço, que vive o cotidiano como cada um de nós, e que exatamente por isso é tão especial.

A valorização do homem no seu fazer diário também está presente no documentário de Fernando Pérez, *Suite Habana* (2003). No entanto, ao contrário de Coutinho que privilegia a palavra, o cineasta cubano retorna às origens do cinema e aposta no potencial narrativo das imagens. Ao recusar-se a fazer entrevistas, ele ousa, e realiza um tipo de documentário que quebra a nossa expectativa.

Outro ponto em comum com Coutinho é que, apesar da tradição engajada e revolucionária do cinema cubano, Pérez é um homem de seu tempo, que vive uma época marcada pelo predomínio do individual sobre o coletivo. Deste modo, seu filme se afasta da intenção didático-política e em lugar de centrar-se na conscientização das massas, ocupa-se com a pessoa concreta da cidade de Havana, com seus sonhos e suas expectativas, como ele próprio esclarece na seguinte citação: “O importante pra mim é que a narração das histórias que quero contar parta do ser humano” (PÉREZ, 2009. Tradução nossa.).

Durante 24 horas, a câmera de Pérez segue os rastros de pessoas comuns que vivem em Havana e cujo cotidiano foi previamente selecionado pelo diretor e sua equipe. Como Coutinho, o cineasta também procura conquistar a confiança das personagens, não exigindo-lhes nenhum tipo de atitude ou ação, exceto as que costumam realizar no dia-a-dia. Nesse sentido, também prefere optar pelo improvisado e rejeita o plano prévio representado pelo roteiro.

Este deixar-se levar pelo dia-a-dia das personagens resultou em imagens únicas, conferindo ao filme uma aura, que o torna diferente de todos os demais documentários que assistimos e que, como em *Santo Forte*, também nos leva a reavaliar a relação benjaminiana entre o declínio da aura e a reprodutibilidade da obra de arte. Assim, ao contrário dos meios de comunicação de massa, com seus estereótipos nacionais e imagens exóticas, Fernando Pérez consegue capturar uma Havana complexa, ambivalente e, exatamente por isso, real.

As imagens que registra são fragmentos do cotidiano, do presente, por trás dos quais se inscrevem histórias que são ao mesmo tempo individuais e coletivas, que ao falar sobre o indivíduo, falam sobre a sua cidade e sobre o seu país. *Suite Habana* é um filme de memórias, que como reivindica Benjamin, transcende a homogeneidade da historiografia oficial, já que aqui a história de Havana é contada, não a partir da defesa de um conceito abstrato, como o de classe ou de sistema político, mas de pessoas diferentes, que escrevem diferentes trajetórias todos os dias.

Também como o diretor brasileiro, Pérez tem consciência de que a fronteira entre ficção e documentário é algo tênue, e conhece o poder que a presença de uma equipe de filmagem tem para transformar o trivial num motivo de dramatização. Assim, se por um lado

o filme reflete a vida de personagens reais, por outro, a linguagem cinematográfica que os reproduz é característica da ficção (a iluminação, os movimentos de câmera, os planos, contra-planos, o tipo de montagem); como o próprio cineasta afirma, o que pretendeu foi colocar em cena a realidade, ou seja, encená-la.

Um dos traços de ficção presente neste documentário está na trilha sonora, produzida artificialmente dentro do estúdio. Ao mesmo tempo que retrata o cotidiano de suas personagens, ela é parte da própria cidade de Havana: os ruídos das indústrias, do trem, dos carros, dos ônibus, mas também os sons do mar e da chuva. Além de músicas de compositores cubanos como Silvio Rodríguez e Omara Portuondo ou as vozes da televisão e do rádio que aparecem no interior das casas. Esses sons, em sua diversidade vão compondo uma suíte bastante peculiar, uma suíte que é de cada um e que também é de Havana.

Apostando no cinema como associação de imagens, como construção de metáforas, Fernando Pérez inicia e fecha o filme focalizando o farol do Morro, símbolo de orientação, de guia, numa Cuba que, em tempos de globalização, não parece ver luz no fim do túnel. O caráter insular do país vai muito além de uma simples característica geográfica e tudo isso se reflete no cotidiano, no rosto e no olhar de cada uma das personagens. Desse modo, se por um lado vemos a criatividade, o potencial artístico, que a maioria realiza como sujeitos de sua própria cultura, por outro, este mesmo potencial vê-se ameaçado por um país que parece paralisado, que parece ter muito pouco a oferecer aos seus habitantes em termos de expectativa de mudanças e de crescimento.

Assim como o farol, outra imagem que se repete é a do letreiro luminoso que traça a palavra *revolução*, o que de certa forma acentua a ambivalência do contexto acima descrito, já que tanto a ideia do homem como produtor de cultura, capaz de interferir na realidade e transformá-la, quanto a falta de expectativas frente ao futuro, estão diretamente relacionadas com o dito letreiro.

Ao final do filme, confirmando a subjetividade como uma das marcas desse documentário, o cineasta nos apresenta cada uma das personagens e seus respectivos sonhos, que, por sua vez, falam muito sobre o homem de Havana e de seu país: atuar num grande cenário, ser músico numa orquestra, ser ator, viajar para regressar, ter saúde, reformar a casa da mãe para que ela possa viver comodamente. Desejos comuns de pessoas comuns, que provavelmente não distam muito dos sonhos das personagens de *Santo Forte*, pois se em Cuba não existe lugar para a ascensão social, sabemos que no Brasil, ela é muito mais uma promessa, que propriamente uma possibilidade concreta.

Seja na literatura ou no cinema, os criadores das obras aqui estudadas estão entre os artistas contemporâneos que, em meio a uma época de individualismos, constroem uma obra, na qual estética e ética se fundem sobre as bases de um forte compromisso com o ser humano.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. O narrador. *In: Obras Escolhidas*. 4 ed. Volume 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221.

_____. Experiencia e pobreza. *In: Obras Escolhidas*. Volume 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 114-5.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In: Obras Escolhidas*. Volume 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196.

_____. Sobre o conceito de história. *In: Obras Escolhidas*. Volume 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

_____. Infância em Berlim por volta de 1900. *In: Obras Escolhidas*. Volume 2. Trad. Rubens Rodrigues T. Filho & José Carlos M. Barbosa. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.71-142.

BREA, J. L. **Las auras frías**. Barcelona: Anagrama, 1991.

CARACIOLA, C. B. A desaturização da obra de arte e auratização da mercadoria. **Pensamento e Realidade**, São Paulo, v. 25, n 2, p. 75-95, nov. 2010

COUTINHO, E. Não sou gênio coisa nenhuma. Entrevista a Ricardo Paiva. **Revista Continente Online**. Disponível em: <<http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/2170.html>>. Acesso em: 02-06-2013.

_____. Eduardo Coutinho: Cómplice de la realidad filmada. Entrevista a Laura Silgber. Iguazú. **Revista Artesanal de literatura y cultura**. Disponível em: <<http://revistaiguazu.wordpress.com/2007/03/11/eduardo-coutinho-complice-de-la-realidad-filmada/>>. Acesso em: 02/06/2013.

_____. Revelações sobre a vida e ponto final. Entrevista a Daniel Wajnberg e outros. **Críticos.com.br**. Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=176&cat=2>>. Acesso em: 02/06/2013).

GAGNEBIN, J. M. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. El original y el outro. In: MASSUH, Gabriela; FEHRMANN, Silvia (ed.). **Sobre Walter Benjamin: vanguardias, historia, estética y literatura**. Buenos Aires: Goethe_Institut/Alianza, 1993, p. 23-36.

_____; GARBER, K. Por que um mundo todo nos detalhes do cotidiano? **Revistausp**. Dossiê Walter Benjamin. São Paulo, v. 15, set./out./nov. 1992.

LASCH, C. **O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis**. 5ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

LINS, C. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LLAMAZARES, J. **A chuva amarela**. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. Mi visión de la realidad es poética. Entrevista a Yolanda Delgado Batista. Espéculo. **Revista de estudios literarios**. Universidad Complutense de Madrid. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/llamazar.html>>. Acesso em: 2009.

LÖWY, M. **Redenção e utopia: o judaísmo libertário na Europa central (Um estudo de afinidade eletiva)**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

OTTE, G. Rememoração e citação em Walter Benjamin. **Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 4, p. 211-223, out. 1996.

PAULS, A. **História do pranto**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. **El llanto según Pauls**. Entrevista a Patricio de La Paz. *Revista Qué pasa*. Disponível em:

<http://www.icarito.cl/medio/articulo/0,0,38039290_101111578_310766814,00.html>.

Acesso em: 2009.

PÉREZ, F. Entrevista a Paquita Armas Fonseca. *Revista El Caimán Barbudo*. Disponível em: www.caimanbarbudo.cu. Acesso em: 02/07/09.

Filmografia:

Santo Forte: 1999; Brasil; diretor: Eduardo Coutinho; documentário; fotografia: Luis Felipe Sá e Fabian Silbert.

Suíte Habana: 2003; Cuba e Espanha; diretor: Fernando Pérez; documentário; fotografia: Raúl Pérez Ureta; música: Edesio Alejandro y Ernesto Cisneros.