

Luciana Amormino Fonseca

O JOGO DOS VESTÍGIOS

Narrador, experiência e memória a partir de *Narradores de Javé*

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Belo Horizonte - Junho de 2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Luciana Amormino Fonseca

O JOGO DOS VESTÍGIOS

Narrador, experiência e memória a partir de *Narradores de Javé*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Área de Concentração Comunicação e Sociabilidade Contemporânea, Linha Meios e Produtos da Comunicação, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Comunicação Social, sob orientação do Prof. Dr. Bruno Souza Leal.

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Belo Horizonte - Junho de 2009

Agradecimentos

Aos meus pais, Henrique e Fátima, pelo carinho de toda a vida e por estarem ao meu lado em todas as minhas escolhas, e aos meus irmãos, José Henrique e Luiz Henrique, por iluminarem meu caminho.

Ao meu amor, Alexandre, que tão de perto me acompanhou como colega de mestrado, companheiro de vida, parceiro em tantos projetos. Obrigada por partilhar comigo este momento tão especial, que se tornou ainda mais especial por ser nosso.

Ao meu querido orientador, Bruno Souza Leal, que me conduziu nos melhores caminhos e me guiou no mundo da pesquisa com generosidade. Aos professores César Guimarães e Márcio Serelle, pelas preciosas considerações quando da banca de qualificação, e aos professores Simone Rocha, Vera França, Paulo Bernardo Vaz e Beatriz Bretas, pelo aprendizado. À CAPES, por conceder a bolsa que me permitiu realizar esta pesquisa.

Aos meus colegas de caminhada, Milene, Roberto, Flávia, Fernanda, Léo, Cris e Getúlio, pelos agradáveis momentos na Fafich e pela amizade, e em especial à grande amiga Sílvia, que desde a graduação vem me dando a alegria de sua amizade, com quem dividi as conquistas e as incertezas deste percurso, que se tornou mais agradável por tê-la ao meu lado.

Às amigas Nanda, Mari, Jana e Nirvana, pelo carinho, troca de idéias e pela torcida de sempre; ao Osias, que me apresentou ao universo da memória e me incentivou em minhas escolhas; a Andréia, por todas as boas energias e pela amizade; aos alunos da disciplina Montagem e Edição, que me proporcionaram grandes momentos de aprendizado.

“É no seio dessa condição comum que o presente se torna o lugar de um saber: sem curiosidade verdadeira nem paixão pelo atual, nenhuma memória do passado pode ser viva; inversamente, a percepção do presente se atenua e se empobrece quando se apaga em nós essa presença, muda mas insistente, do passado.”

Paul Zumthor – ***Performance, recepção e leitura***

A presente dissertação reflete sobre a relação entre narrador, experiência e memória hoje, a partir da análise do filme *Narradores de Javé* (Brasil, Eliane Caffé, 2003). Buscando caracterizar as estratégias narrativas do filme, a dissertação o aborda a partir do encaixe de narrativas que ele apresenta. Cada nível de encaixe é construído de forma peculiar em termos de cor, *mise-en-scène* e montagem, aqui tomados como operadores analíticos.

Entende-se o narrador como uma construção textual que, no caso do filme, ancora a matéria narrada à sua experiência, de forma semelhante aos narradores da tradição oral. A construção diferenciada de suas narrativas ressalta a fragmentação e a instabilidade da memória e a dificuldade de se garantir a estabilidade social por meio do conceito de memória coletiva. Assim, o filme retoma o passado em sua narrativa, construindo narradores da tradição oral, atualizando o mito de origem e conformando sua estrutura narrativa por meio do encaixe. No entanto, essa retomada de modos de narrar tradicionais é feita por meio da paródia e do jogo, o que leva à reflexão sobre a relação do presente com o passado, que lhe presta uma homenagem e ao mesmo tempo aponta sua insuficiência no cenário contemporâneo. Desse modo, a dissertação busca compreender certos modos de narrar contemporâneos a partir da retomada parodística de elementos que dizem do passado numa narrativa audiovisual contemporânea.

Palavras-chave: narrativa; narrador; experiência; memória; paródia

Abstract

This dissertation investigates the relation between narrator, experience and memory nowadays, through the analysis of the movie *Narradores de Javé* (Brazil, Eliane Caffé, 2003). Aiming to characterize the narrative strategies of the film, the dissertation discusses the *mise-en-abîme* that it presents. Each level of narrative is peculiarly constructed in terms of color, *mise-en-scène* and montage. Those aspects will be used as analytical operators.

The narrator is understood as a textual construction that, in the case of this movie, anchors his experience in the narrated subject, like the narrators of the oral tradition. The distinct construction of their narratives emphasizes the fragmentation and the instability of memory and the difficulty of ensuring social stability through the concept of collective memory. Thus, this movie incorporates the past into its narrative, building narrators of oral tradition, updating the myth of origin and conforming its narrative structure through the *mise-en-abîme*. However, this return of the traditional ways of narrating is made by parody and play, which leads to the reflection about the relation between present and past, that pays tribute to him while pointing its failure in contemporary scene. Thus, the dissertation aims to understand certain contemporary ways to narrate, taking as reference by means of parody of elements from the past in a contemporary audiovisual narrative.

Keywords: narrative; narrator; experience; memory; parody

Lista de figuras

Figura 1	65
Figura 2	66
Figura 3	70
Figura 4	71
Figura 5	74
Figura 6	75
Figura 7	77
Figura 8	78
Figura 9	81
Figura 10	82
Figura 11	84
Figura 12	85

Sumário

Apresentação	9
1. Narradores de memórias: apresentando <i>Narradores de Javé</i>	12
1.1. Um outro olhar para o sertão	15
1.2. Um filme, várias abordagens	23
1.3. Narrador, experiência e memória: uma abordagem analítica	31
2. Narrativas e narradores	38
2.1. Narrativas encaixadas	44
2.2. O narrador e sua relação com experiência	50
2.3. O narrador do cinema	57
3. O jogo narrativo em <i>Narradores de Javé</i>	62
3.1. Nível 1	63
3.1.1. O narrador épico de Vicentino	63
3.1.2. O olhar feminino para Javé	67
3.1.3. O anti-herói de Javé	72
3.1.4. Caim e Abel javélicos	76
3.1.5. O medo perdido	79
3.1.6. A África em Javé	83
3.2. Nível 2	87
3.3. Nível 3	91
4. Os caminhos da memória	95
4.1. Aspectos individuais e coletivos da memória	97
4.2. Entre o esquecimento e a lembrança	104
4.3. A memória e a dinâmica dos tempos	109
4.4. Os suportes da memória	112
4.5. A memória em <i>Narradores de Javé</i>	115
4.5.1. Nível 1	115
4.5.2. Nível 2	122
4.5.3. Nível 3	127
5. O narrar contemporâneo	131
5.1. Parodiando o encaixe de narrativas	137
5.2. Parodiando o mito de origem	139
5.3. Parodiando o narrador da tradição oral	145
5.4. O jogo narrativo	149
6. Referências bibliográficas	154

Apresentação

*“Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de várias histórias.”
(Clarice Lispector, Os desastres de Sofia)*

A memória povoa o imaginário coletivo da humanidade e serve de inspiração para a produção simbólica de vários povos, em várias épocas. Ainda hoje vêm-se ecos de características da memória – como sua relação com o esquecimento, sua fragmentação, sua relação com o indivíduo ou com o grupo social – ou ela própria sendo tematizada em produtos culturais, como filmes e livros, o que pode desencadear uma série de questionamentos sobre seu papel na vida cotidiana. Um filme contemporâneo que tematiza a questão da memória, relacionando-a aos narradores e à experiência, é *Narradores de Javé* (Eliane Caffé, 2003). Sua narrativa traz a tentativa de reconstrução da memória de um lugar que está prestes a ser submerso pelas águas de uma represa. De história em história, é tecida a trama que compõe a narrativa fílmica; de memórias em memórias, os narradores vão enredando o espectador numa teia formada por várias versões de narrativas da memória. Não há como se desprender dessa rede, nem como construir uma história única, que abarque a memória do lugar. Retomando Clarice Lispector, assim como o tapete é feito de vários fios, uma história também é feita de várias histórias e a memória, narrativizada, também parece ser marcada pelos interesses individuais, pela relação com o esquecimento e pela interseção entre os tempos, o que faz com que também não haja um único fio através do qual a ela se possa chegar.

A arte de narrar permeia todo o filme, feito a partir do jogo lúdico entre narrativas encaixadas, cada qual trazendo um narrador que, num ato performativo,

lança mão da experiência para tecer uma narrativa da memória. Aparentemente, tais narradores assemelham-se aos da tradição oral, aquele que possui autoridade sobre o passado e, conseqüentemente, sobre o futuro e o presente, fazendo-se de “guardiões da memória”. No entanto, o que se percebe é que o filme desconstrói esse narrador, uma vez que eles não dão conta de tecer uma narrativa da memória única. A própria noção de memória como algo que dê estabilidade à comunidade é desconstruída, uma vez a evidencia como algo escorregadio, inapreensível, construído simbólica e socialmente em função dos interesses do presente e do futuro.

Nesse sentido, o filme parece problematizar tanto o papel do narrador quanto a função da memória no cenário contemporâneo, justamente retomando-os numa narrativa audiovisual e conferindo-lhes uma dimensão de jogo que parece dizer dos modos de narrar contemporâneos.

Desse modo, tomamos *Narradores de Javé* como uma narrativa audiovisual atravessada por várias questões, das quais nos intriga a relação entre narrador, experiência e memória. Para abarcar toda a narrativa fílmica, foi feito um movimento de análise a partir da divisão em três níveis de encaixe percebidos em sua estrutura narrativa. Cada um desses níveis de narrativas encaixadas foi analisado sob duas perspectivas: *narrador* e *elementos da composição narrativa*. Para apreender a construção do narrador, tomamos como operadores analíticos a *performance* e o *vestígio do passado* ao qual ele se apega para construir sua história, que possibilitaram apreendê-lo em sua relação com experiência. Já para abordarmos a narrativa a partir dos elementos que a compõe, levamos em consideração o *texto verbal* e os *recursos expressivos da linguagem cinematográfica*, especialmente *cor* e *mise-en-scène*, para o nível 1 de encaixe, e *montagem*, para os níveis 2 e 3, que serviram também de operadores analíticos. Esse movimento analítico tornou-se uma base para a elaboração desta dissertação, que aqui evidencia o gesto interpretativo derivado da análise feita a partir desses operadores analíticos.

Assim, em busca das respostas às questões que norteiam esta pesquisa, esta dissertação se divide em cinco capítulos. No Capítulo 1, apresentamos *Narradores de Javé*, partindo de seu enredo, retomando as críticas jornalísticas e acadêmicas

que recebeu e que dizem de possibilidades de reflexão a partir dele e alcançando a perspectiva analítica que aqui nos interessa em especial.

No Capítulo 2, trazemos uma reflexão teórica sobre narrativa e narrador, buscando compreendê-los tanto numa perspectiva da Teoria da Literatura quanto da Teoria do Cinema. No Capítulo 3, trazemos uma análise dos narradores presentes em *Narradores de Javé*, especialmente destacando a forma com que lidam com a matéria narrada e suas possíveis relações com o espectador e a experiência.

A discussão sobre a memória está presente no Capítulo 4, feita a partir de elementos que a caracterizam, como a perspectiva individual e coletiva, sua relação com esquecimento e com a dinâmica dos tempos e os suportes para sua externalização. Partindo da teoria, caminha-se para a análise da memória em *Narradores de Javé*, evidenciando as questões pertinentes a essa temática que o filme aponta.

O Capítulo 5, por sua vez, encerra a discussão levantada nos capítulos anteriores e problematiza os modos de narrar contemporâneos, a partir da retomada das narrativas encaixadas, do mito de origem e do narrador da tradição oral feita pelo filme.

Enredados pelas histórias encaixadas, pela fabulação no contar das narrativas da memória, pelo riso que Antônio Biá provoca, pelo lúdico presente no jogo entre narradores e entre filme e espectador, buscamos fazer uma reflexão sobre narrador, experiência e memória na contemporaneidade a partir de *Narradores de Javé*, seguindo um dos fios que escapam desse enredamento de histórias.

1. Narradores de memórias: apresentando *Narradores de Javé*

“Eu sou escrivão de prosa, seu Galdério, e estou na labuta de escrever os nobres e grandes feitos do Vale do Javé! História, como bem sabe o senhor, muito contada e ouvida, mas até hoje nunca escrita e lida.”
(Antônio Biá)

Num tom fabular, *Narradores de Javé* (Eliane Caffé, 2003) traz uma história dentro da qual são inseridas várias outras. A arte de narrar permeia todo o filme, que se inicia com um jovem de cidade grande que perde a embarcação e precisa esperar pela próxima em um bar no embarcadouro, onde está Zaqueu. Diante das pessoas ali reunidas, inclusive o jovem, Zaqueu começa a contar a história do Vale do Javé, povoado onde nasceu e cresceu. O mote para que Zaqueu inicie sua história é passar um ensinamento a Souza, dono do bar, que critica sua mãe por ter aprendido a ler depois de mais velha. É para ilustrar a importância de saber ler e escrever que Zaqueu narra a história do Vale do Javé, ressaltando a confusão que a falta da escrita causou ao povoado.

E assim Zaqueu começa sua história. Numa pequena vila do sertão nordestino, que poderia muito bem ter existido há tempos atrás ou ser encontrada nos dias de hoje em alguns rincões Brasil afora, uma profecia ameaça se tornar realidade: “o sertão vai virar mar”. Tais palavras de Antônio Conselheiro, profeta que arrebanhou vários seguidores pelo sertão nordestino e fundou Canudos, tornam-se fato na pequena Vale do Javé: em nome do progresso, uma represa está prestes a ser construída justamente na comunidade, deixando debaixo d’água suas casas, suas ruas de terra, seus mortos.

A tentativa dos moradores de mudar o rumo dos acontecimentos e salvar o Vale do Javé das águas é o tema principal da narrativa de Zaqueu. Diante do anunciado, a comunidade se organiza em uma assembléia e decide lutar pelo

tombamento de Javé como patrimônio histórico, o que evitaria a construção da represa naquele local. Como patrimônio, o povoado apresenta suas histórias contadas oralmente, especialmente as que dizem dos feitos heróicos dos primeiros habitantes do lugar, os guerreiros que fundaram a comunidade.

É em busca dessas histórias que Antônio Biá sai em peregrinação pelo povoado, na tentativa de alinhavá-las numa narrativa coerente, escrita no *“livro da salvação”*. Ele, o escolhido para essa missão, é a única pessoa do Vale do Javé que sabe ler e escrever, mas que, no passado, havia sido expulso do povoado. O motivo da ira dos moradores contra Biá foi ele ter escrito fofocas a respeito deles quando trabalhava como carteiro, no intuito de aumentar a quantidade de cartas – obviamente escassas num povoado iletrado – e manter o posto de correios em funcionamento. A oportunidade de se redimir é assumindo esta missão que lhe foi confiada, tornando-se, portanto, o *“escrivão de prosa”* do Vale do Javé.

Antônio Biá sai em busca dos narradores, mas se depara com uma variedade de versões, desencontros e visões de mundo que vão além do próprio mito de origem de Javé. O primeiro deles, Vicentino Indalécio da Rocha, abre uma velha maleta, de onde retira uma estampa de São Jorge, benze-se diante dela e pega uma garrucha. A partir daí, inicia a sua narrativa, enfocando a bravura e a nobreza de Indalécio, herói que havia desafiado a Coroa Portuguesa e, por causa disso, teve que partir de suas terras, guiando o povo que formaria Javé para um novo lugar onde se assentariam.

O segundo narrador é Deodora, que coloca Mariadina como heroína de sua narrativa, da qual afirma ser descendente direta, mostrando como *“prova”* uma marca em seu seio, que todo descendente possuiria. Em sua narrativa, Indalécio teria morrido antes de assentar seu povo e teria sido Mariadina quem, depois de desaparecer por um dia e uma noite, teria visto o local que os pássaros da noite lhe haviam mostrado. No dia seguinte, ela teria levado o povo até tal lugar e cantando as divisas, demarcando geograficamente o Vale do Javé.

O terceiro narrador é Firmino, que contradiz as versões de Vicentino e Deodora e desconstrói a imagem heróica de Indalécio e Mariadina. Segundo sua narrativa, o primeiro teria morrido por causa de uma disenteria, e ela teria sido uma louca que perambulava pelos arredores e encontrou-se com Indalécio, apresentando-se como

uma vidente que renunciou o futuro de Javé.

A quarta narrativa é a de Gêmeo e Outro, dois irmãos que abrem cada qual sua maleta, onde estão guardados documentos e fotografias. Gêmeo inicia sua história, mostrando o desenho de suas terras, onde estariam enterrados os restos mortais e as armas de Indalécio. Posteriormente, Outro mostra uma fotografia de sua mãe, Margarida, e Gêmeo mostra outra fotografia de Cosme, seu pai, e Damião, irmão gêmeo de Cosme. Começam a contar o embate familiar em que vivem: Cosme e Damião se apaixonaram por Margarida, mas foi com Cosme com quem ela se casou. Na noite de núpcias, os dois dormiram com ela, tendo nascido o primeiro filho, Outro, cuja paternidade seria duvidosa. Daí a razão da rivalidade entre os irmãos Gêmeo, que se considera filho legítimo de Cosme, e Outro, que é considerado pelo irmão como o *“filho da dúvida”*, e o desentendimento dos dois quanto ao direito pela herança de Cosme.

O quinto narrador é Daniel, que diz não ter muito o que contar, mas que Biá poderia colocar no livro algumas palavras sobre seu pai, Isaías. Começa, então, a narrar sua relação com o pai, com quem vivia desde pequeno sem a mãe, Santinha, que os havia deixado para sair pelo mundo à procura de ouro nos garimpos. Também conta sobre o dia em que perdeu o medo, quando seu pai assassinou um homem que havia invadido sua casa.

O sexto narrador é Pai Cariá, que narra em dialeto africano, por meio do canto, a história de seu povo, que considera ter sido levado há muitos anos para o Brasil, uma parte da África. Indaleu teria sido o chefe de guerra que guiou o povo rumo à sua terra de origem. Num ritual embalado por tambores, Indaleu teria recebido a inspiração para saber onde ficava a morada de Oxum, orixá das águas. Neste lugar, que ele considera parte da África, se instalaram. Depois de seu canto, Pai Cariá se cala por três dias.

Diante da diversidade de narrativas que encontra, Biá não consegue cumprir sua missão e o povoado é submerso pelas águas da represa. O povo, por sua vez, sai novamente em busca de um lugar para se estabelecer, de modo semelhante ao que fizeram seus antepassados nas narrativas do mito de origem contadas por alguns dos narradores que Biá ouve. É com essa imagem do povo de Javé saindo em busca de um novo lugar que o filme termina.

Por meio da narrativa de Zaqueu, percebemos que Javé é um lugar quase mítico que se assemelha a outras cidades que estão deslocadas no tempo e no espaço, como Macondo, de Gabriel García Marques, ou até mesmo Atenas e Tróia mitificadas. No momento em que Zaqueu começa sua narrativa, Javé existe apenas em sua lembrança. A narrativa da memória que ele constrói diz respeito ao retorno de um episódio do passado que ele não presenciou o tempo todo. Nesse imbricamento entre o vivido e o imaginado, Zaqueu conta sua história, que, por sua vez, traz também outras histórias inseridas dentro dela, também lidando com a memória. Tal qual um espectador de cinema, o jovem silencia-se diante da narrativa que ouve. E nós, duplamente ouvintes de histórias, agimos como o jovem e ganhamos uma viagem que nos remete aos tempos de Homero, tendo como cenário o sertão nordestino.

Esse é o argumento do filme *Narradores de Javé*, que possui duração de 102 minutos e tem em seu elenco José Dumont, Nelson Xavier, Gero Camilo, Rui Rezende, Luci Pereira, Matheus Nachtergaele, Nelson Dantas, Silvia Leblon, Altair Lima e vários moradores de Gameleira da Lapa, que não são atores, mas pessoas comuns que passaram por situação parecida com a descrita no enredo do filme e ocupam um lugar de destaque, deixando de ser apenas figurantes. À época de seu lançamento, o filme recebeu vários prêmios, dentre os quais se destacam os do Cine PE – Festival do Audiovisual, em Pernambuco (Melhor Filme, Direção, Montagem, Ator – José Dumont, Ator Coadjuvante – Gero Camilo, Edição de Som, Atriz Coadjuvante – Luci Pereira, Prêmio da Crítica e Prêmio Gilberto Freyre); Festival do Rio 2003, no Rio de Janeiro (Melhor Ator – José Dumont); Festival Internacional de Friburgo 2003, na Suíça (Prêmio da Crítica); 30º Festival Internacional do Filme Independente de Bruxelas, na Bélgica (Melhor Filme Independente e Roteiro); VII Festival Internacional de Cinema de Punta del Este, no Uruguai, em 2004 (Melhor Filme); 5º Festival des Tres Ameriques 2004, no Canadá (Melhor Filme de Ficção).

1.1. Um outro olhar para o sertão

Narradores de Javé é o segundo longa-metragem de Eliane Caffé, diretora paulista nascida em 1961, em Santo André (SP). Antes, ela havia escrito e dirigido

os curtas *O nariz* (1988), uma adaptação de uma fábula de Luiz Fernando Veríssimo, *Arabesco* (1990), premiado no Festival de Gramado, *Caligrama* (1996), tratando da questão dos moradores de rua, premiado no Festival de Brasília, e seu primeiro longa-metragem *Kenoma* (1998), também retratando o universo nordestino. No entanto, nenhum de seus filmes anteriores atingiu a repercussão positiva de *Narradores de Javé*, que foi muito bem recebido pela crítica brasileira e aclamado em festivais nacionais e internacionais.

A retomada do sertão em *Narradores de Javé* se deu de forma diferente da primeira incursão da diretora nesta temática no seu primeiro longa, *Kenoma*, que traz a história de um visionário que sonhava em construir um moto-perpétuo, num lugar deslocado no tempo e no espaço. As imagens poéticas associadas ao silêncio da narrativa se destoam de *Narradores de Javé*, em que as palavras tomam conta das cenas, uma vez que se trata de um filme marcado pela arte de narrar.

Sobre *Kenoma*, o crítico Cléber Eduardo, em artigo divulgado no site da *Revista Época*, considera que

o realismo de *Kenoma* é banhado em fabulação. A poesia das imagens e do não dito/mostrado supera qualquer possibilidade mais ampla de impressão de realidade ou de interpretação dela. Embora a câmera construa um mundo arcaico, distante do espectador e da realizadora, o principal eixo narrativo é um rapaz urbano, forasteiro, que a tudo observa e pouco entende. O limite do olhar do personagem na apreensão daquele meio estranho à sua experiência é compartilhado pela própria limitação da diretora em decifrar um espaço do qual não faz parte. A força do resultado, irregular que seja, está nessa distância. Ou nessa ausência. *Kenoma* se sustenta pelo que há de urbano em sua ruralidade. Mostra um limite do cinema como apreensão do mundo. E não ignora o local de onde parte seu olhar. (EDUARDO: 2008)

Já sobre *Narradores de Javé*, Eduardo considera que, embora retorne ao universo rural, o filme se aproxima mais do ambiente e se relaciona com ele de forma mais íntima que *Kenoma*. A delegação de parte da narração do filme ao personagem Zaqueu, que conta a história de sua comunidade, fez com que a diretora “tenha se livrado do compromisso com a objetividade e o realismo de sua visão regida por um olhar de dentro” (EDUARDO, 2008). Assim, se o sertão em *Kenoma* foi abordado como algo distante, em *Narradores de Javé* essa distância é

suprimida, uma vez que o forasteiro presente no filme, o jovem que perdeu a embarcação, é apenas um ouvinte desta história. Desse modo, o ponto de vista que dita o tom da narrativa seria, para ele, o de nativo, não o de forasteiro. No entanto, embora Eduardo argumente que os dois filmes possuam olhares diferenciados, sendo *Kenoma* abordado com maior distanciamento que *Narradores de Javé*, ambos os filmes são narrativas voltadas para o espectador contemporâneo. Assim, talvez não se possa falar de um olhar nativo *versus* um olhar de fora, já que ambos os filmes tanto são produzidos por quem está fora daquele contexto quanto se dirigem a um universo diferente daquele que apresenta em sua diegese.

Talvez a diferença de abordagem do sertão nos dois longas de Eliane Caffé se explique pelo processo de produção diferenciado em cada um deles, como ressalta a diretora, em entrevista dada à *Revista Época*, divulgada no site da revista: “Posso dizer que *Kenoma* foi criado em volta da mesa, no roteiro, e *Narradores* foi criado na rua” (CAFFÉ, 2008).

O termo “*criado na rua*”, em relação a *Narradores de Javé*, pode ser compreendido quando se considera o modo de produção do filme. Para a elaboração do roteiro, Eliane Caffé e Luiz Alberto de Abreu fizeram três expedições pelo interior de Minas Gerais e da Bahia, ocasiões em que puderam conhecer vários contadores de histórias. Todas as narrativas que ouviam eram gravadas e, posteriormente, essa coletânea de histórias serviu para a construção das cenas e dos personagens.

O personagem Antônio Biá, por exemplo, foi inspirado na história de Pedro Cordeiro Braga, que figura no livro *O artesão da memória no Vale do Jequitinhonha*, da pesquisadora mineira Vera Lúcia Felício Pereira. Conforme explica Caffé, ele era funcionário de uma agência de correios em Vau, interior de Minas Gerais, que ia ser fechada por falta de movimento. Para mantê-la aberta, ele começou a escrever para várias pessoas, no intuito de manter o fluxo de cartas e salvar seu emprego. Tendo conhecido essa história, Caffé começou a se corresponder com ele e, juntamente com Abreu, decidiram partir desse personagem para retratar a atividade dos contadores de histórias em *Narradores de Javé*.

O objetivo inicial do filme, segundo a diretora, era retratar o choque de versões entre contadores de histórias e mostrar a riqueza da narração oral: “Queríamos

relativizar o caráter oficial do texto histórico e mostrar o jogo de interesses contido nas versões oficiais. Se a história do Brasil fosse contada pelos negros, seria uma outra história e com outras datas comemorativas” (CAFFÉ, 2008). A partir dessa ideia foi construído o roteiro pincelado de histórias coletadas nas expedições feitas a Minas Gerais e Bahia. O personagem de Antônio Biá apareceria como um elemento ordenador dessas narrativas, mais um ouvinte, tal qual o jovem que perdeu a embarcação e os espectadores que assistem ao filme.

Além de o roteiro ter sido construído com a peculiaridade de ser fruto de uma pesquisa de campo dos roteiristas, outro fator que contribuiu para que o filme fosse “feito na rua”, como considera Caffé, foi a locação escolhida e a forma diferenciada de lidar com atores e figurantes.

Em primeiro lugar, o filme foi gravado em apenas três meses, um tempo considerado curto pela equipe de produção, se comparado a outras produções de longas-metragens de ficção. A locação escolhida foi Gameleira da Lapa, cidade com dois mil habitantes, localizada à beira do Rio São Francisco, no interior da Bahia, e formada por pessoas que viveram a experiência de terem que deixar suas casas por causa da construção de uma represa, em 1979. A situação era muito semelhante à que seria vivida pelos personagens de *Narradores de Javé*. Os figurantes, todos da comunidade, acabaram revivendo uma história verídica; na ficção, estariam representando personagens em uma situação semelhante à que tinham vivido anos atrás.

Por dar um grande destaque aos figurantes em boa parte das cenas, foi necessário que o roteiro tivesse uma flexibilidade, para facilitar a gravação. Dessa forma, em vez de segui-lo rigidamente, a diretora repassava aos atores e figurantes a situação cênica e o contexto da história e da ação dos personagens. Com isso, houve uma liberdade maior de construção dos personagens e desenvolvimento das cenas em relação ao roteiro.

O resultado é um filme que aborda a questão nordestina, recorrente em outras produções cinematográficas, de uma forma peculiar: em vez dos acentos melancólicos que mostram a dureza da vida sertaneja, *Narradores de Javé* apresenta o lúdico, a leveza e a fabulação presentes nas histórias contadas, nas brincadeiras entre os narradores e na malandragem de Antônio Biá, o que acaba se

sobrepondo ao drama vivido pelos personagens, que seria o mote de todo o enredo: a construção da represa e a necessidade de os moradores deixarem suas casas.

O crítico Alexandre Werneck, em crítica divulgada na revista eletrônica de cinema *Contracampo*, considera que *Narradores de Javé* é um “filme importante para o cinema brasileiro, por jogar de maneira (raramente) inteligente com alguns clichês de nosso cinema contemporâneo, sobretudo com um dos maiores deles, o filmar o Nordeste” (WERNECK, 2008). Entre esses “clichês” que são abordados de maneira especial no filme estão a retomada do herói malandro, tipicamente brasileiro, e a abordagem do universo do sertão nordestino.

Tomando como referência o herói construído em *Narradores de Javé*, Cléber Eduardo o aproxima de outros filmes contemporâneos. Trata-se de um malandro, um herói picaresco, manipulador de jargões populares, que subverte a forma convencional do cotidiano e os modos institucionalizados. Nesse sentido, Eduardo aponta haver certo diálogo com *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000) e *Deus é Brasileiro* (Carlos Diegues, 2003). Eduardo considera que, “nos três casos, há o elogio da transgressão, da auto-construção, da malandragem, reafirmando estereótipos nacionais. Não é a única maneira de se ver o brasileiro, nem dele ser visto pelos de fora, mas, certamente, é uma das maneiras possíveis como várias outras” (EDUARDO, 2008). Nesse sentido, Antônio Biá, à primeira vista, parece reencarnar algo de Macunaíma e de João Grilo, esses heróis brasileiros malandros e debochados, mas traz nesta retomada uma peculiaridade própria: a auto-crítica e a crítica aos modos de narrar tradicionais. A performance de Biá parece tanto espelhar certos aspectos desses heróis do cinema brasileiro quanto fazer uma releitura da tradição do herói sem caráter. Não se trata de um herói em busca de sua identidade, como Macunaíma, ou que quer tirar proveito das situações, como João Grilo, mas de um herói malandro, que critica toda a tradição dentro da qual está inserido.

Já a abordagem do sertão nordestino, embora recorrente em outras produções cinematográficas, também traz como elemento novo o destaque para a fabulação e a brincadeira. Talvez isso se explique pelo gosto da diretora em relação ao diferente, que ela aborda desvelando aquilo que não está dado de antemão, o que se verifica em seus dois maiores projetos:

Só posso dizer que os dois filmes foram aventuras, com deslocamento físico e cultural, de um lugar onde domino os códigos para outro onde não domino. Isso determina toda a disposição da equipe. Talvez o desejo de se ir para um lugar que não faça parte de minha vida determine a escolha dos projetos. Os filmes surgem para esses universos. (CAFFÉ, 2008)

Assim, o que se percebe é que, em seus dois longas-metragens, o sertão figura como grande temática, trazendo consigo um universo diferente daquele ao qual pertence a diretora e, possivelmente, também diferente do público a que se destinam. Tratam-se de duas produções cinematográficas que circulam em salas e festivais de cinema ou em formato DVD e que serão assistidas, provavelmente, por um público de cidade grande. Talvez haja uma tentativa de lançar o olhar para o outro, para um Brasil ainda arcaico que convive lado a lado com as grandes metrópoles na contemporaneidade. Ou ainda a retomada de certas tradições no cenário atual, como o artesão sonhador, em *Kenoma*, e os narradores de histórias, em *Narradores de Javé*, tradições reinventadas pelo cinema de Caffé. O deslocamento que se faz nesses filmes em relação ao outro parece ser não um encontro de culturas diferentes, mas um olhar lançado por uma cultura urbana para uma imagem de Brasil arcaica, cujos códigos precisam ser reinventados, daí a fabulação e lúdico tão presentes em seus filmes.

O sertão, por sua vez, já veio sendo representado pelo cinema brasileiro desde o Cinema Novo, com as incursões de Glauber Rocha pela realidade árida do cangaço, do sertão nordestino, com suas terras em transe onde Deus e o Diabo se encontram. No entanto, naquele momento, o sertão não se conformava como um “outro”, mas fazia parte da busca por uma identidade brasileira, sendo, portanto, uma metáfora do próprio Brasil. O sertão era a melhor imagem do país, e talvez por isso tenha estado presente em tantas obras cinematográficas daquele período. Já em ambos os filmes de Caffé, o sertão nordestino apresenta-se como o “outro”, sobre o qual se lança um olhar urbano. Esse olhar também alcança o passado e a tradição cultural presente no Brasil rural, mas não apresenta a dureza da vida nem enaltece os desafios vividos pela gente da terra. *Kenoma* fala de sonho; *Narradores de Javé* diz da fabulação ainda presente nos contadores de histórias orais.

Além da abordagem do sertão, outro diálogo entre *Narradores de Javé* e outras produções cinematográficas é quanto à forma de retratar o povo brasileiro. O crítico

Luiz Alberto Rocha Melo, em artigo publicado na revista eletrônica *Contracampo*, considera que o filme retrata o povo brasileiro especialmente retomando a representação do artista e do intelectual como a figura do tradutor do povo, tão recorrente em outras produções cinematográficas brasileiras.

Esse tema, em sua opinião, mantém um vínculo com uma específica tradição cinematográfica brasileira – especialmente em filmes do Cinema Novo, como *O Desafio* (Saraceni, 1965), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968), *Vida Provisória* (Maurício Gomes Leite, 1968) e *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1971) – e é recorrente também em filmes atuais, dos quais Melo destaca: *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999), *Cronicamente Inviável* (Sérgio Bianchi, 2000), *Pierre Fatumbi Verger – Mensageiro Entre Dois Mundos* (Lula Buarque de Hollanda, 2000), *Viva São João* (Andrew Waddington, 2002), *Abril Despedaçado* (Walter Salles, 2002), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), *Deus é Brasileiro* (Carlos Diegues, 2003) e *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (Paulo Sacramento, 2003).

Para Melo, *Narradores de Javé* inscreve-se entre esses filmes que trazem a representação do intelectual no cinema, que, segundo ele, “surgiu com força à medida que a própria representação da realidade social – que marcou a primeira fase do Cinema Novo – entrava em crise” (MELO, 2008). Em sua opinião, o filme de Eliane Caffé retoma a figura do “mediador” entre a “cultura oficial” e o “povo” por meio do personagem Antônio Biá, que não é um intelectual como o conformado em boa parte dos filmes que lidam também com esta temática, pois pertence ao povo. Trata-se de um sujeito pobre, de formação simples, mas que se auto-intitula “*intelectuário e poeta*”. Mesmo assim, ele faz a ponte entre o povo – ao qual pertence, mas que, por ter sido expulso do povoado, também está à sua margem – e a intelectualidade de classe média, muitas vezes personificada na figura de jornalistas e artistas em outros filmes.

Pensando a abordagem que tais filmes fazem do intelectual marginal frequentemente alcoólatra, que é forçado a se mobilizar em prol de determinada situação, Melo faz uma relação entre *Narradores de Javé* e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969). Para ele, há certa proximidade entre a figura de Antônio Biá (José Dumont), personagem do primeiro filme, e o

Professor (Othon Bastos), personagem do segundo, que também é um alcoólatra, um *marginal* dentro das forças que atuam na cidade de Jardim das Piranhas, que se vê obrigado a optar por um dos dois lados da luta que se trava entre o “povo” e o poder do Coronel. Em *Narradores de Javé*, é também por fatores externos que Biá se junta ao seu povo, do qual também é marginalizado, para lutar contra algo maior. De acordo com Melo (2008),

(...) ao contrário do Professor, Biá não “pega nas armas” nem luta com a “força de suas idéias”. Encarregado de escrever a história de Javé, perde-se na variedade das versões e das lendas, recusa-se a aceitar as histórias tal como são contadas, insistindo em aumentá-las (ou diminuí-las), indispõe-se ou negocia vantagens com os “narradores” e, ao fim do prazo estabelecido, devolve o livro em branco. Incapaz de registrar em letras a história dos moradores e da cidade de Javé, é novamente escorraçado e marginalizado. Somente quando vê a cidade submergindo nas águas, tomado de súbito arrependimento, Biá decide empunhar o lápis e escrever a “segunda” história de Javé, que começa justamente onde o filme acaba, em novo ciclo de resistência e migração. (MELO, 2008)

Se, para Melo, há uma certa relação entre *Narradores de Javé* e a proposta do Cinema Novo no que tange à representação do intelectual como tradutor do povo, Cléber Eduardo, por sua vez, o distancia dessa vertente do cinema brasileiro em relação à representação da realidade. Para ele, há um empenho do filme no sentido de fugir de um modelo sedimentado pelo cinema brasileiro para se filmar meios arcaicos:

Não se busca uma visão verdadeira, amarrada à tradição do Cinema Novo, mas uma visão possível. Daí a decisão de se tratar cada versão contada sobre a fundação do povoado com um cromatismo particular para relativizar cada ponto de vista. Também é uma maneira de assumir o tanto de fabulação existente até nas imagens mais realistas. (EDUARDO, 2008)

Assim, o crítico reforça o lado lúdico e fabulador do filme, que parece brincar com a realidade que apresenta. Não há a intenção de buscar uma visão verdadeira, mas uma visão possível e, nesse sentido, *Narradores de Javé* se distanciaria, para Eduardo, do Cinema Novo. Tudo no filme é construído sob pontos de vista diferentes, o que levaria a demonstrar que, mesmo nas imagens mais realistas, há

um tanto de fabulação.

1.2. Um filme, várias abordagens

A brincadeira com temas recorrentes no cinema brasileiro, como o sertão nordestino e o herói picaresco, o movimento de aproximação e distanciamento do Cinema Novo, do qual Eliane Caffé considera sofrer grande influência, tudo isso aponta *Narradores de Javé* como um filme que se insere de forma contundente e peculiar no contexto de produção cinematográfica contemporânea. Se ele apresenta consonância com outras produções no que diz respeito à abordagem do sertão nordestino e do intelectual tradutor do povo, traz como dissonância a forma de olhar para o sertão, não mais como se estivesse em busca das raízes do Brasil, mas como um “outro” que enfrenta novas questões. Não se trata mais de buscar uma pureza ou encantamento perdido ou de mostrar as mazelas da realidade sertaneja, mas de apontar novos dilemas no cenário contemporâneo, como a tentativa de se firmar como patrimônio, a instabilidade da memória coletiva e das narrativas orais e o desafio de se manter as tradições.

A começar, o enredo apresenta-se em consonância com a situação social que se presencia no Brasil desde a segunda metade do século XX, mas que não é retomada frequentemente no cinema brasileiro: a construção de represas submergindo comunidades. Sobre a relação do tema do filme com este fato, a pesquisadora Carolina Assunção e Alves (2008), em artigo intitulado *Narradores de Javé: uma leitura da preservação da memória e da identidade em culturas orais*, divulgado na revista online *A tela e o texto*, considera que “entre grupos que vivem em locais cujo futuro é ameaçado e cujas culturas são marcadas pela oralidade, é preciso analisar a questão do registro da memória e do conhecimento, para que o risco de desaparecimento desses povos não implique no sumiço de sua memória e sua identidade” (ALVES, 2008).

Entre os lugares que Alves cita como exemplos desta realidade retomada no filme estão as cidades de Sobradinho e Pilão Arcado, no Nordeste do país, e também os municípios de Rio Doce e Santa Cruz do Escalvado, no interior de Minas Gerais. Estes dois últimos tiveram partes de seu território submersas pela obra da

Usina Hidrelétrica (UHE) de Candonga, construída de junho de 2001 a março de 2004, numa parceria entre a Companhia Vale do Rio Doce e a Alcan Alumínio do Brasil. Em Santa Cruz do Escalvado, todas as 120 famílias que compunham a comunidade de São Sebastião do Soberbo foram obrigadas a deixar as áreas onde moravam e mudaram-se para um núcleo urbano construído pelo consórcio, batizado de Nova Soberbo. De acordo com Alves, os moradores de Nova Soberbo reclamam por terem sofrido uma urbanização forçada, tendo seus hábitos modificados, o que acarretou uma série de consequências, como problemas de saúde e econômicos.

A própria comunidade de Gameleira da Lapa, onde *Narradores de Javé* foi gravado, como foi dito anteriormente, foi fundada em função da realocação dos moradores de um vilarejo que havia sido submerso por uma represa, na década de 1970.

Diante desse quadro, retomar essa questão numa produção cinematográfica implica em estar em consonância com a realidade brasileira e levar os espectadores a refletirem sobre as consequências dessa situação na vida das comunidades, especialmente no que diz respeito à sua memória e identidade. Apesar de o enredo não se ater somente a essa questão, é a construção de uma represa que faz com que os moradores de Javé se mobilizem de modo a colocar no papel as narrativas orais que poderiam ser consideradas “patrimônio” da comunidade e, dessa forma, salvá-la do seu cruel destino.

A própria noção de “patrimônio” é colocada em evidência no filme. O que vem a ser um patrimônio que mereça ser tombado? Nas palavras de Zaqueu, de quem partiu a idéia de escrever a história de Javé, “*se Javé tem algum valor, são as histórias das origens, os guerreiros lá do começo que vocês vivem contando e recontando. E isso, minha gente, isso é patrimônio, isso é história grande*”. Saindo do mundo diegético, podemos relacionar as *histórias das origens*, sobre as quais fala Zaqueu, ao próprio cinema, à herança do sertão e do herói macunaímico, reverenciados como patrimônios culturais brasileiros. O filme mostra uma retomada desses “patrimônios”, utilizando-os como referência para a constituição de sua narrativa, numa espécie de homenagem, e, ao mesmo tempo, dando a eles novas roupagem e abordagem, como se fizesse uma crítica a esses patrimônios herdados do cinema do século XX.

O movimento feito no século XX em torno de se constituir e fortalecer o que se reconhece como patrimônio nacional, quer por meio da arte, quer por meio do tombamento e da salvaguarda, é retomado em *Narradores de Javé*. Essa busca pelo registro do patrimônio que salvaria a comunidade do Vale do Javé, colocada como algo indispensável ao fortalecimento da identidade e da memória do povoado, parece dizer da busca pelos registros desse patrimônio que vem sendo feita ao longo dos anos. Especialmente no século XXI, a noção de patrimônio cultural foi ampliada também às manifestações culturais e saberes, o que vai ao encontro do que propõe o filme: o patrimônio do qual sua narrativa trata não é mais os bens tangíveis e materiais, mas o imaterial, a arte da contação de histórias, a memória da comunidade, a tradição cinematográfica de retratar o sertão e o herói brasileiros.

Em 2003, houve uma ampliação da noção de patrimônio cultural, que deixou de se direcionar apenas para o material, estendendo-se ao imaterial, a partir da “Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial” da UNESCO¹. Essa convenção regula o tema do patrimônio cultural imaterial e assim complementa a “Convenção do Patrimônio Mundial”, de 1972, que cuida dos bens tangíveis, de modo a contemplar toda a herança cultural da humanidade. De acordo com informações do site da UNESCO,

É amplamente reconhecida a importância de promover e proteger a memória e as manifestações culturais representadas, em todo o mundo, por monumentos, sítios históricos e paisagens culturais. Mas não só de aspectos físicos se constitui a cultura de um povo. Há muito mais, contido nas tradições, no folclore, nos saberes, nas línguas, nas festas e em diversos outros aspectos e manifestações, transmitidos oral ou gestualmente, recriados coletivamente e modificados ao longo do tempo. A essa porção intangível da herança cultural dos povos dá-se o nome de patrimônio cultural imaterial. (UNESCO, 2006)

Como “patrimônio imaterial” são abrangidas práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais a eles associados – que as comunidades e grupos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Esse patrimônio, que se transmite

¹ Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura (*United Nations Educational, Scientific and Culture Organization*).

de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.

No entanto, embora a definição de patrimônio imaterial, a partir da convenção da UNESCO, abranja um leque maior de manifestações culturais, ainda há um processo burocrático para que haja o registro de determinado saber ou prática cultural como patrimônio imaterial, daí o fato de Zaqueu ter ressaltado a importância de se fazer um trabalho científico, que ele define como *“que não pode ser essas patacoadas mentirosas que vocês inventam, essas patranhas duvidosas que vocês gostam de dizer e contar”*. Com essa fala de Zaqueu sobre o que seria um dossiê científico a partir do qual se registraria o patrimônio de Javé, o filme sugere mais alguns possíveis desdobramentos de tema, entre eles: o que é saber científico? O que é o “fazer história”? O que pode ser considerado um documento histórico? Qual o papel do historiador?

Antônio Biá, o único morador de Javé alfabetizado, é o escolhido para a missão de ouvir as histórias sobre a origem da comunidade, que circulam de boca em boca, e registrá-las em um livro, que serviria como documento comprovando que Javé poderia ser considerada patrimônio a ser preservado. O papel de Biá assemelha-se, então, ao do historiador, que se vê às voltas com o passado, no sentido de dar coerência a ele numa narrativa histórica, assentada em livro. Por ironia, esse “historiador” é pouco confiável, já que havia sido expulso da comunidade justamente por inventar histórias sobre os moradores. Dessa maneira, o filme acaba por induzir a um questionamento sobre o fazer história, que pressupõe objetividade para apreender o passado, mas que, ao mesmo tempo, depende da subjetividade do historiador. Até mesmo essa suposta apreensão do passado é conflituosa, pois o passado não é algo que se possa apreender em sua totalidade, mas que só pode ser suposto e forjado a partir dos vestígios que ele deixa no presente. Nesse sentido, o filme problematiza também a história tal qual a conhecemos, com seus heróis e a constituição dos patrimônios históricos materiais e imateriais brasileiros. Se o fazer do historiador não é algo que se dê de forma objetiva, a narrativa histórica, conseqüentemente, também não é. Assim, o filme relativiza o caráter

incontestável da história oficial, ressaltando justamente as interferências às quais está sujeita a própria história.

A crítica Marta Kanashiro, em artigo divulgado no site *Comciência*, considera este tema de grande destaque em *Narradores de Javé*, acrescentando, além da problematização sobre o papel do historiador, a possibilidade de se pensar, a partir do filme, a relação entre história oficial e os sujeitos da história, os diversos suportes para a história, a verdade histórica e a cientificidade:

Ironicamente, Biá, que havia sido expulso da cidade por inventar fofocas escritas sobre os moradores, é o escolhido para escrever o “livro da salvação”, como eles mesmos chamam. (...) Escrever a história de Javé e salvá-la do afogamento é sua oportunidade de se redimir. E a redenção parece ter que se dar justamente aflorando seu lado mais condenável. “Bendita Geni”, pois é justamente a capacidade de Biá de aumentar as histórias que traz à tona o papel do historiador interferindo na História, reunindo relatos, selecionando-os, conectando-os de forma compreensível. Na coleta do primeiro relato “javélico”, Biá diz à sua “fonte”: “uma coisa é o fato acontecido, outra é o fato escrito”. Esse pequeno conjunto de elementos já é suficiente para apontar a isenção e a imparcialidade impossíveis à História e ao historiador. (KANASHIRO, 2008)

Partilha da mesma opinião sobre a referência ao fazer história no filme o historiador Lucas Rodrigues Pires, em artigo divulgado no site *Digestivo Cultural*. Para ele, o mais interessante em *Narradores de Javé* é a oposição sobre a qual se pode refletir entre história, memória e verdade, especialmente ligadas à cultura oral. A disputa pela autoridade sobre o que cada narrador conta, as falas irônicas de Biá sobre a importância de “*o dito ser melhorado no escrito*”, o malandro assumindo o papel de historiador, aquele que tem o poder de transportar para o papel a verdadeira história de Javé, aquela “*científica*”, tudo isso levaria, para Pires, ao seguinte questionamento: afinal, o que é história e o que é invenção?

Biá faz história desconstruindo o discurso histórico. Assim, a História como ciência vai sendo “desforjada” com tamanha facilidade e destreza. Nas palavras de Biá estão a ciência e a invenção (em todo momento ele fala em nome de um saber científico), e em seu texto histórico, como propõe ao morador, certamente elas irão se confundir. No final, saber o que é verdade ou não perde a razão de ser, e o produto – dito histórico – recebe status de verdade. (...) Alguém que escreve num determinado tempo sofre as influências de seu próprio tempo – o que inclui toda a gama de leituras, ideologia,

crenças, valores e até humor – e é compreensível que haja erro, omissão ou equívoco. A História, portanto, não deixa de ser uma ciência, só que inexata porque simplesmente impossível de totais certezas. E é assim porque ela lida com mentes, idéias, com o que é imprevisível no ser humano – o próprio fato de ser humano. (PIRES, 2008)

Ainda sobre essa temática, parece ser pertinente pensarmos que a atribuição da autoridade sobre a memória local aos narradores que contam a história do Vale do Javé vem ao encontro da mudança de olhar lançado pela historiografia aos sujeitos históricos, noção que foi ampliada com a concepção de “Nova História”², que tomou formas em 1929, quando Lucien Febvre e Marc Bloch fundaram a revista de história *Annales d’Histoire Economique et Sociale*³, na Universidade de Estrasburgo. Entre os principais membros do grupo estavam os historiadores Peter Burke, Lucien Febvre e Marc Bloch, o sociólogo Maurice Halbwachs e o psicólogo social Charles Blondel, que possuíam concepções comuns fruto de embates com historiadores tradicionais-positivistas e historicistas. Essa aproximação com outras áreas de conhecimento trouxe uma maior flexibilização do olhar da história para os depoimentos orais. De acordo com Sônia Maria de Freitas (2002), Lucien Febvre considera que,

a história faz-se com documentos escritos, quando eles existem. Mas ela pode fazer-se, ela deve fazer-se sem documentos escritos, se não os houver. Com tudo o que o engenho do historiador pode permitir-lhe utilizar para fabricar seu mel, à falta das flores habituais. Portanto, com palavras. Com signos. Com paisagens e telhas. Com formas de cultivo e ervas daninhas. Com eclipses da lua e cangas de bois. Com exames de pedras por geólogos e análises de espadas de metal por químicos. Numa palavra, com tudo aquilo que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, significa a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem. (FEBVRE, 1989: 249, *apud* FREITAS, 2002: 42)

O grupo dos *Annales*, como ficou conhecido os que integravam a “Nova

² Retomando o sentido sugerido por Le Roy Ladurie e Furet, o historiador José Carlos Reis conceitua o movimento *Nouvelle Histoire*, ou Nova História, como “... a história sob a influência das Ciências Sociais, que começou a ser elaborada a partir do debate entre sociólogos, filósofos, geógrafos e historiadores, no início do século XX, e se corporificou na revista de história *Annales d’Histoire Economique et Sociale*, fundada em 1929, por Lucien Febvre e Marc Bloch.” (REIS, 2000: 65)

³ Anais de História Econômica e Social. Tradução nossa.

História”, modificou a historiografia francesa e passou, mais tarde, a se dedicar, sobretudo, à história do cotidiano e das mentalidades. Com essa mudança de pensamento, os historiadores franceses mostraram que as fontes para pesquisa histórica não precisavam, necessariamente, ser apenas as “oficiais”. Conforme aponta José Carlos Reis (2000), a “Nova História” buscou romper com a tradição historiográfica, não no sentido de negar tudo o que havia sido feito anteriormente, mas de lançar um novo olhar para o que se fazia antes, além de buscar novos problemas e novos instrumentos para o fazer história. Neste momento, passou-se a considerar como sujeitos históricos os homens que fazem a história do presente. O homem ordinário passou a ter voz e a ser ouvido como agente da ação social, sujeito que faz a história.

Em decorrência dessa nova forma de pensar e fazer história, a História Oral, uma metodologia da história, começou a ser utilizada mais amplamente, tendo como fonte os relatos orais de pessoas comuns para, a partir deles, extrair elementos para se pensar determinados temas referentes ao passado. O testemunho, a biografia e a versão extra-oficial começaram a ganhar corpo e a encontrar espaço na historiografia. Em certa medida, *Narradores de Javé* problematiza esse movimento, ao utilizar como “fonte” para a narrativa histórica escrita por Biá justamente as narrativas orais dos considerados “guardiões da memória” do lugar. Cada narrador assume o seu papel como sujeito histórico e narra aquilo que poderia fazer parte do livro com a história de Javé – algumas vezes, até mesmo sua biografia. No entanto, há certo embate entre eles, uma vez que as narrativas que contam apresentam diferentes versões do acontecido, e, em certos momentos, há uma disputa sobre a autoridade perante a memória da comunidade. Essa autoridade que cada narrador pretende atribuir a si mesmo e a diferença das versões fazem com que Biá tenha uma atitude desdenhosa, impaciente ou humorada ao ouvi-los. O “historiador” Biá parece não dar muito crédito às suas fontes.

Além da referência ao uso de narrativas orais como fontes históricas e da caracterização irônica do “historiador”, que problematizam o modo de se fazer história e acabam por relativizar a verdade e a cientificidade, a forte presença da oralidade e a referência à contraposição que habitualmente a coloca em relação à

escrita aparecem de forma contundente em *Narradores de Javé*⁴. Logo no início do filme, quando o jovem perde a embarcação e precisa esperar algum tempo até que outra barca chegue, a referência à escrita aparece. A dona do bar, uma senhora que está lendo um grande livro, é criticada por seu filho, que comenta que “*depois de velha ela resolveu aprender a ler*”. Esse é o motivo desencadeador da narrativa de Zaqueu, que traz a história do Vale de Javé com o pretexto de passar como conselho aos ouvintes a importância da escrita e o “*rebuliço*” que sua falta fez para os moradores da comunidade, em certa época.

A narrativa que Zaqueu inicia, trazendo a história de Javé, por sua vez, também reflete a relação entre oralidade e escrita. Ao mesmo tempo em que parece haver certa valorização da narrativa oral, faz-se necessário que ela se materialize na escrita. Biá precisa registrar em livro as histórias que circulam de boca em boca entre os narradores. Ao mesmo tempo, é na oralidade que se funda a história do povoado e é a ela que Biá recorre no intuito de ter acesso à memória de Javé. A questão da memória, nesse sentido, ganha os contornos de uma discussão a respeito do suporte sobre o qual ela se materializa. Marta Kanashiro assim comenta a relação entre oralidade e escrita apresentada pelo filme:

O narrador negro canta a história em seu dialeto africano, quase num êxtase profético, que nos remete tanto aos gregos como aos xamãs. As divisas cantadas, que são as fronteiras de Javé pronunciadas em canto, também são um outro exemplo da aparição desse elemento no filme. O canto demarca uma terra (Javé), que está sendo disputada, e é o canto que legitima sua posse, não um documento escrito. Da mesma forma, são as versões orais que podem tornar esse espaço de terra patrimônio histórico. De forma sintética, todo o filme fala de uma disputa entre a história oficial e aqueles excluídos dessa história, assim como, entre a oralidade e a escrita. (KANASHIRO, 2008)

De certa forma, a problematização da relação entre oralidade e escrita parece ser ultrapassada pela discussão sobre os suportes da memória e a maior ou menor credibilidade que a cada um deles é conferida. Assim, o que se percebe é que, mesmo possuindo várias vertentes possíveis de serem abordadas em uma

⁴ Sobre a relação entre oralidade e escrita, ver, entre outros, OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy. *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

pesquisa, a discussão sobre a memória permeia todo o filme. É à memória que Zaqueu recorre para contar a história de Javé, a título de conselho sobre a importância da escrita, e, em sua narrativa-memória, é ela também a base sobre a qual se edifica o movimento de Antônio Biá em busca das narrativas que, por sua vez, são também narrativas da memória. Dessa forma, pode-se pensar que, embora perpassa a discussão sobre história, o papel do historiador, a verdade histórica e a relação oralidade e escrita, sobre os quais discorreremos brevemente, é a temática da memória que está em jogo em *Narradores de Javé* e que, nesta pesquisa, nos interessa em particular.

1.3. Narrador, experiência e memória: uma abordagem analítica

Tomando a memória como um dos pontos de reflexão a partir de *Narradores de Javé*, pode-se perceber que, no caso do Vale do Javé, ela é fundada na experiência tanto individual – uma vez que muitos dos narradores partilham suas histórias de vida – quanto coletiva, já que o mote principal é a história sobre a origem de Javé, a memória da comunidade. Essa memória é atualizada via narrativa, cuja matéria-prima torna-se a experiência do narrador.

Num contexto de problematização quanto ao papel do narrador com o surgimento do romance, Walter Benjamin (1996) acaba por diferenciá-lo do romancista, atribuindo ao primeiro a peculiaridade de retirar da sua experiência e da alheia o que ele conta, diferentemente do segundo. Benjamin considera que a matéria-prima do narrador da tradição oral é a experiência, que funda sua relação com a comunidade. Duas imagens retratariam esse narrador: a do viajante, que retira de suas aventuras longe de suas terras a base para sua narrativa, e a do camponês sedentário, cuja experiência seria pautada em sua vida na comunidade.

Durante a narração, tal experiência se mistura às experiências dos ouvintes, que a assimilam às suas próprias experiências e a recontarão um dia, contribuindo para sua manutenção. Para Benjamin (1996), “ela [a narrativa] mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1996: 205).

A narrativa seria, então, um atualizador de experiências, uma forma de partilhar conselhos e sabedorias, mas com uma estrutura que permite ao ouvinte alcançá-los por ele mesmo, já que o gesto interpretativo não se faz presente. Nesse sentido, é por meio do narrador da tradição oral, aquele “que sabe dar bons conselhos” (BENJAMIN: 1996: 200), que se teria acesso aos elementos norteadores de cada comunidade. Tomando essa reflexão benjaminiana para pensar os contos orais, Vera Lúcia Felício Pereira (1996) ressalta que a função do narrador é estabelecer a relação entre o novo e o antigo: “Os contos orais exercem em seu contexto a função social de ensinar às gerações um modo de conciliação do muito novo e do extremamente antigo, mesmo arcaico, ideando uma colagem que sugira os caminhos do que se pensa moderno sem o abandono do passado” (PEREIRA. 1996: 62).

Se os contos orais teriam a função de repassar um ensinamento e ligar as gerações, ou seja, o passado e o presente com vias a um futuro, caberia ao narrador tal qual percebido por Benjamin fazer o papel de mediador nesse processo. No ato de narrar, os tempos se imbricariam e seria o narrador o elo entre o passado vivido e sua presentificação – ou atualização – por meio da narrativa. Dessa forma, essa memória fundada na experiência se realizaria na narração. É no momento em que há a relação narrador/ouvinte que a memória parece adquirir forma e se atualizar.

Voltando o olhar para os testemunhos e os relatos de experiências traumatizantes, como a dos campos de concentração nazistas no período da II Guerra Mundial e as do período da ditadura militar na América Latina, principalmente na Argentina, Beatriz Sarlo (2007) considera que não há experiência sem narrativa. Para ela, “a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum*” (SARLO, 2007: 24). Assim, podemos considerar que o ato de narrar refere-se a uma atualização do passado para dotar de sentido o presente, o que, segundo Sarlo, funda uma temporalidade que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar. Entra em cena o papel da memória, não como um banco de dados ao qual se tem acesso com a lembrança, mas como um processo social que se dá via narrativa, e que pode ser constituída tanto da experiência do passado quanto de certa expectativa de futuro.

Nesse sentido, se tomarmos as considerações de Reinhart Koselleck (2006) sobre a construção dos tempos históricos, que, segundo ele, se daria na relação que se estabelece entre passado e futuro, o que ele chama de “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”, podemos pensar também a memória como uma construção que se dá nesse imbricamento de tempos. Segundo Koselleck, “a experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados” (KOSELLECK, 2006: 309), e estaria tanto ligada à pessoa e ao interpessoal. Da mesma forma se daria a expectativa, ou o futuro, haja vista que, segundo ele, “(...) a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto” (KOSELLECK, 2006: 310).

Tais considerações sobre o tempo histórico parecem ser pertinentes para se pensar a construção da narrativa da memória, que diz dos tempos passado e futuro no tempo presente em que ela é atualizada. Essa atualização, por sua vez, aconteceria na relação com o outro, ou seja, na esfera do social, que se dá no presente. É nessa interseção entre tempos e na tensão entre o individual e o coletivo que se construiria a memória, que, por sua vez, diz da experiência do sujeito, marcada pela experiência coletiva, uma vez que se trata de um processo construído socialmente, mas que possui marcas de uma individualidade.

Esse pensamento a respeito da relação entre narrador, experiência e memória encontra ressonância em *Narradores de Javé*. Como considera o crítico Alexandre Werneck, a memória no filme “é feita na fala, é produzida pela narração” (WERNECK, 2008). Todo movimento em torno da construção de uma memória da comunidade passa pela narração da experiência daqueles que contam suas histórias. Se é na oralidade que se funda a memória da comunidade, esta é articulada em forma de narrativa, em torno da qual as relações sociais e os laços identitários parecem se estabelecer. À primeira vista, pensamos tratar-se de uma narrativa que diz respeito ao mito de origem da comunidade. O que o filme mostra, no entanto, é que não há uma coerência nesta narrativa. Não seria *uma* narrativa da memória de Javé, mas *várias*. O que se tem são histórias partilhadas coletivamente e moldadas de acordo com o grau de interesse dos narradores, aos quais é atribuída a autoridade sobre a memória da comunidade.

Em artigo intitulado *De mãos dadas com Mnemósine e Clio: narradores de memórias e sujeitos históricos em Narradores de Javé*, a historiadora Soleni Biscouto Fressato (2005) considera a memória como uma construção do presente, a partir das experiências e vivências do passado, que está em constante mudança, sendo, portanto, seletiva. Para ela, “pela verbalização de suas memórias, os moradores de Javé constroem e reconstróem seu passado, a partir das perspectivas presentes” (FRESSATO, 2005: 5).

Ao colocar a “verbalização de suas memórias” como forma de reconstruir o passado, Fressato acaba por aproximar-se da noção de Maurice Halbwachs, sociólogo da tradição da sociologia francesa, herdeiro de Durkheim e primeiro estudioso das relações entre memória e história pública, que considera a memória como algo construído nas interações sociais. Em *A Memória Coletiva*, Halbwachs (1990) volta o olhar não apenas para a memória em si, mas para os quadros sociais da memória. Para ele, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. Cada memória individual seria um ponto de vista sobre a memória coletiva, aquela criada a partir das relações sociais e do reconhecimento do indivíduo nessas relações. Para ele, o que é lembrado, a forma como o é e a ação de lembrar já estariam permeados pelo presente, pelo que está atual, e se daria na relação com o outro. A memória individual estaria amarrada à memória do grupo e esta a uma esfera maior da tradição, que é a memória coletiva de cada sociedade.

Retomando o conceito de memória coletiva segundo Halbwachs, Ecléa Bosi (2001), ao discutir a relação da sociedade com a memória, especialmente em se tratando da memória dos mais velhos, considera que esta teria um princípio central de conservação do passado e a soma das memórias individuais, principalmente dos guardiões da tradição – os mais velhos – traçaria o retrato da memória coletiva de um lugar. A existência de uma memória coletiva geraria um sentimento de pertencimento, um despertar para as tradições e para a construção da identidade individual. O instrumento socializador da memória, para ela, seria a linguagem, independentemente de como ela se apresenta. Para Bosi, “as convenções verbais produzidas em sociedade constituem o quadro ao mesmo tempo mais elementar e mais estável da memória coletiva” (BOSI, 2001: 56).

Numa vertente que não a de Halbwachs, Michel de Certeau (1994) também coloca a memória como algo intrínseco à relação social, às práticas que se dão no cotidiano. Retoma o sentido antigo do termo, considerando a memória como a designação de uma presença à pluralidade dos tempos, ou seja, ela não se limitaria ao passado. Para Certeau, a memória não estaria pronta de antemão, mas se mobilizaria relativamente ao que acontece. Assim, ela transformaria as situações-surpresa em ocasiões e dependeria do outro para de fato acontecer. Na sua capacidade de ser alterada, deslocada e não ter lugar fixo residiria sua força. Segundo Certeau,

O modo da rememoração é conforme ao modo da inscrição. Talvez a memória seja aliás apenas essa 'rememoração' ou chamamento pelo outro, cuja impressão se traçaria como em sobrecarga sobre um corpo há muito tempo alterado já mais sem o saber. Essa escritura originária e secreta 'sairia' aos poucos, onde fosse atingida pelos toques. Seja como for, a memória é tocada pelas circunstâncias, como o piano que 'produz' sons ao toque das mãos. Ela é sentido do outro. E por isso ela se desenvolve também com a relação (...). (CERTEAU, 1994: 163)

O que ele reforça é que a memória não está em si mesma, mas sim no lugar do outro, de modo que ela se desloca, ou seja, é regulada pelo que ele considera "jogo múltiplo da alteração" (CERTEAU, 1994: 163). Desse modo, Certeau traz uma perspectiva diferenciada da de Halbwachs para se pensar a memória, embora também a associe às relações sociais que se dão no cotidiano. Para Certeau, a memória é muito mais maleável e passível de ser alterada e deslocada do que pressupõe o conceito de memória coletiva a partir de Halbwachs.

Também Andréas Huyssen (2000) revê o conceito de memória coletiva tal qual preconizado por Halbwachs, considerando-o insuficiente nas sociedades contemporâneas. Ao pensar a construção midiática da memória política, Huyssen afirma que tal conceito pressupõe formações de memórias sociais e de grupos relativamente estáveis, o que não seria adequado para se pensar a dinâmica atual da mídia e da temporalidade e os paradoxos da memória em relação ao tempo vivido e ao esquecimento. Para Huyssen,

As contrastantes e cada vez mais fragmentadas memórias políticas de grupos sociais e étnicos específicos permitem perguntar se ainda é possível, nos dias de hoje, a existência de formas de memória consensual coletiva e, em caso negativo, se e de que forma a coesão social e cultural pode ser garantida sem ela. (HUYSSSEN, 2000: 19)

Se, de acordo com Huyssen, o conceito de memória coletiva não é adequado na sociedade contemporânea, chama-nos atenção o fato um filme contemporâneo como *Narradores de Javé* abordar tal tema, ainda mais por colocar em cena a figura de narradores que se assemelham àqueles sobre os quais discorreu Benjamin e que, para ele, já estariam em extinção na Modernidade.

Tais narradores ocupam papel central na trama, a ponto de serem evidenciados no título do filme. Cabe a eles o papel de acionar o passado com vistas a um futuro, na tentativa de evitar a construção da represa. Apesar de toda a mobilização em prol desse objetivo comum, não há como barrar as águas e evitar o progresso.

Um dos aparentes motivos disso parece ser porque a relação dos narradores com a memória e a experiência acontece de modos diferenciados e não se consegue construir uma narrativa única que abarque a memória coletiva do lugar. Por causa dessa divergência, há na trama certo tom ao mesmo tempo dramático e cômico, sobre o qual pairam a incerteza, a instabilidade e a incoerência entre as narrativas. A memória coletiva parece ser, ao mesmo tempo, aquilo a que se credita a estabilidade da vida em comunidade e o que a desestabiliza; o grande patrimônio coletivo, mas cuja autoridade sobre ele é disputada individualmente; algo construído pela experiência comum partilhada, mas, ao mesmo tempo, incrementado pela imaginação de cada narrador. Da mesma forma, o narrador, que se apresenta como o grande guardião da memória do lugar, tal qual o narrador da tradição oral, não dá mais conta da sua tarefa de narrar experiências e, com elas, passar um conselho e orientar a vida em comunidade. Ao brincar com a dificuldade dos narradores de elaborarem uma memória coletiva coerente e ao construir cada um deles com uma relação diferenciada com a memória e a experiência, o filme parece problematizar tanto o papel do narrador quanto a função da memória nos dias atuais.

Todos esses apontamentos estão presentes numa narrativa fílmica produzida em 2003, que se volta para um espectador contemporâneo. Trata-se de uma narrativa atual, que retoma em sua estrutura uma discussão sobre a memória,

utilizando, para isso, elementos que dizem de uma tradição pré-moderna, como os narradores da tradição oral, o sertão rural, o mito de origem e o herói picaresco. Assim, ao apresentar uma memória coletiva descolada e individualizada, ao trazer um “historiador” picaresco e irônico em relação às suas fontes, ao retomar o sertão e o malandro, *Narradores de Javé* não estaria assumindo uma atitude contemporânea e urbana frente à tradição cultural brasileira e buscando aproximar-se de seu espectador? Se, ainda na Modernidade, Benjamin afirmou que o narrador tradicional, aquele que fundava sua narrativa na experiência, estava em vias de extinção, por que retomá-lo num filme contemporâneo? Qual seria, portanto, o papel da memória coletiva na sociedade contemporânea, à qual o filme se destina? Como narrar atualmente?

2. Narrativas e narradores

“Uma coisa é o fato acontecido, outra coisa é o fato escrito. O acontecido tem que ser melhorado na escrita de forma melhor para que o povo creia no acontecido.”
(Antônio Biá)

A história que o jovem que perdeu a embarcação ganha vem recheada de várias narrativas do passado, que encontram forma nas palavras de Zaqueu. Este, por sua vez, também narra algo do passado, de sua experiência em comunidade no Vale do Javé. Todas essas histórias, que acabam se transformando numa rede de narrativas da memória, estão sendo contadas por um filme: trata-se de uma narrativa audiovisual. Nós, espectadores, ganhamos mais que uma boa história. Vemos e ouvimos uma trama formada por pequenas narrativas encadeadas, que nos remete a um lugar diferente, onde a oralidade e o mito de origem aparentemente possuem grande significado.

Se aqui pretendemos analisar a relação entre narrador, experiência e memória a partir de *Narradores de Javé*, faz-se necessário lançar um olhar mais cuidadoso sobre essas três questões, especialmente buscando entender como o filme lida com elas. Inicialmente, trataremos da narrativa e dos narradores, que ocupam papel central na trama.

A discussão sobre a narrativa na Teoria da Literatura tornou-se mais incisiva com os estudos dos formalistas russos no início do século XX. Somente nos anos de 1950, tais estudos tiveram ecos no Ocidente com o encontro entre Roman Jakobson e Claude Lévi-Strauss, a partir do qual se originou o estruturalismo francês, que teve seu apogeu até os anos de 1960. Segundo Leyla Perrone-Moyses (2006), o trabalho do grupo estruturalista francês esteve aberto à receptividade para o que estava sendo feito em outros países, com assimilação de ideias vindas do formalismo russo

e do Círculo Linguístico de Praga, e também de pesquisas semióticas norte-americanas, do *New Criticism* e da linguística transformacional. Entre os estruturalistas, Tzvetan Todorov foi um dos que, conforme considera Perrone-Moyses, buscaram relações entre o formalismo russo e o estruturalismo francês. A atenção de Todorov voltou-se para a narrativa com o intuito de “colaborar para o fundamento de uma gramática da narrativa, gramática não no sentido normativo, mas no sentido de conhecimento e classificação das estruturas narrativas” (PERRONE-MOYSES, 2006: 12). Seguindo essa vertente, Todorov dedicou-se, naquele momento de sua fase estruturalista, ao estudo dos elementos componentes da narrativa, em busca da criação de uma gramática que abarcasse o sentido da obra. De acordo com Todorov,

O sentido (ou a função) de um elemento da obra é sua possibilidade de entrar em correlação com outros elementos desta obra e com a obra inteira. (...). Cada elemento da obra tem um ou muitos sentidos (salvo se esta é deficiente), que são em número finito e que é possível estabelecer uma vez por todas. (TODOROV, 1972: 210)

Para ele, a obra era considerada sempre a manifestação de uma estrutura abstrata, e o conhecimento dessa estrutura era o propósito da análise estrutural da narrativa. Segundo Todorov, “a análise estrutural da literatura coincide (em grandes linhas) com a teoria da literatura, com a poética. Seu objeto é o discurso literário mais do que as obras literárias, a literatura virtual mais do que a literatura real.” (TODOROV, 2006: 80). A partir da análise dos elementos que compunham uma narrativa, chegar-se-ia a essa estrutura abstrata, a literatura virtual.

Além de Todorov, vários outros teóricos buscaram refletir sobre a análise estrutural da narrativa nos anos de apogeu do estruturalismo, entre eles Roland Barthes, que propôs que se adotasse a linguística como modelo fundador de tal análise. Descrevendo e partindo dos elementos que constituem a narrativa, Barthes pretendeu buscar a organização do sistema de significação interno a ela. Seguindo nesse caminho, elencou três níveis de análise estrutural: o nível das funções (segundo Propp e Bremond); o das ações (a partir de Greimas, tomando os personagens como actantes) e o da narração (o discurso em Todorov). Para ele, esses três níveis estariam ligados entre si:

Permanecendo no período atual, os Formalistas russos, Propp, Lévi-Strauss ensinaram-nos a resolver o dilema seguinte: ou bem a narrativa é uma simples acumulação de acontecimentos, caso em que só se pode falar dela referindo-se à arte, ao talento ou ao gênio do narrador (do autor) – todas formas míticas do acaso –, ou então possui em comum com outras narrativas uma estrutura acessível à análise, mesmo que seja necessária alguma paciência para explicitá-la. (BARTHES, 1972: 20)

Christian Metz, seguindo nesta linha dos estudos estruturalistas, buscou analisar o filme narrativo em termos de sintagmas relativamente autônomos, que, juntos, constituíam uma grande sintagmática. Entendendo o cinema como linguagem, utilizou-se da semiologia para se pensar a produção de sentido em filmes. Para ele, existiria uma organização da linguagem cinematográfica numa espécie de “gramática” do filme. Nesse ponto, a busca por essa “gramática”, tão cara aos estudos estruturais da narrativa, seria, para Metz, também passível de ser aplicada ao cinema.

Em artigo intitulado *A grande sintagmática do filme narrativo*, publicado originalmente em 1966, Metz definiu seis tipos de segmentos autônomos do filme, que se assemelhavam a tipos sintáticos ou sintagmáticos, como preferiu chamá-los. Desses seis tipos, cinco seriam sintagmas, ou seja, unidades formadas de muitos planos: 1) a cena, 2) a sequência, 3) o sintagma alternante (equivalente à montagem paralela ou montagem alternada), 4) o sintagma frequentativo (em que acontecimentos oriundos de uma mesma ordem de realidades são tratados em conjunto, num processo de reagrupar virtualmente um número de ações particulares que seriam impossíveis de se apreender com o olhar, mas que, no filme, formam um processo completo) e 5) o sintagma descritivo (a sucessão das imagens corresponderia unicamente a séries de coexistências espaciais entre os fatos apresentados). O sexto tipo sintagmático seria o plano autônomo, que não se reduz ao plano-sequência, mas que comportaria também imagens inseridas não pertencentes ao universo diegético.

Para ele, esses seis grandes tipos sintagmáticos só poderiam ser percebidos em relação à diegese, como elementos que a comporiam. O filme, entendido como discurso formado por esses grandes sintagmas, teria uma organização interna que não seria arbitrária nem imutável, cabendo à semiologia e à linguística a tarefa de

fornecer instrumentos para analisá-la. Sobre a gramática do filme, Metz assim considerava:

A noção de “gramática cinematográfica” é hoje muito depreciada; tem-se a impressão que não existe mais. Mas é porque *não foi procurada no lugar onde era necessária*. (...) Somente a *linguística geral e a semiologia geral* (disciplinas não normativas, simplesmente analíticas) podem fornecer ao estudo da linguagem cinematográfica “modelos” metodológicos apropriados. (...) O diálogo entre o teórico do cinema e o semiólogo não se pode estabelecer senão em um ponto situado contra a corrente das especificações idiomáticas ou destas prescrições conscientemente obrigatórias. O que precisa ser compreendido é o fato de que os filmes sejam compreendidos. A analogia icônica não saberia dar conta sozinha desta inteligibilidade das concorrências no discurso fílmico. Aí está a tarefa de uma grande sintagmática. (METZ, 1972: 207)

Embora essa visão estruturalista tenha sido criticada, como veremos adiante, alguns pontos de seus estudos – tais como os relacionados à diegese e aos elementos constituintes da narrativa – influenciaram muitos teóricos do cinema, e ainda hoje são tomados como referência para se pensar a narrativa cinematográfica.

Seguindo na perspectiva de Metz, Jacques Aumont (2007), por exemplo, também associa a narrativa fílmica ao enunciado da linguística. Para ele, a narrativa é o enunciado em sua materialidade, e o texto narrativo se encarregaria da história a ser contada. No caso do cinema, esse enunciado compreenderia imagens, palavras, menções escritas, ruídos e músicas, o que, em sua opinião, torna a organização da narrativa fílmica mais complexa. A diegese, por sua vez, diria respeito à história tomada na plástica da leitura, “com suas falsas pistas, suas dilatações temporárias, ou, ao contrário, com seus desmembramentos e remembramentos passageiros, antes de se congelar em uma história que posso contar do começo ao fim, de maneira lógica” (AUMONT, 2007: 115).

Apesar do mérito de colocar em evidência os estudos da narrativa, a perspectiva estruturalista sofreu grandes críticas, especialmente em relação à adoção de um modelo único para análise, o que levaria a uma certa imobilidade e à a-historicidade da narrativa, bem como a uma separação entre forma e conteúdo, embora os membros do grupo considerassem que a única separação que se poderia fazer entre essas duas instâncias fosse de ordem operacional. Tudo isso resultaria,

segundo os críticos ao estruturalismo, num certo enrijecimento trazido pela adoção de um esquema único para se olhar para as narrativas, como se houvesse uma estrutura abstrata comum a todas elas.

Uma das críticas ao estruturalismo como modelo para se pensar a narrativa cinematográfica é feita por André Parente (2007). Numa consideração divergente de Metz e Aumont, Parente entende a narrativa cinematográfica não como o resultado de uma enunciação, uma vez que, segundo ele, “ela não conta sobre personagens e coisas, conta as personagens e as coisas” (PARENTE, 2000: 35). O que Parente considera é que, justamente no fato de tomar a narrativa como enunciado passível de ser submetido a regras linguísticas estaria o problema da teoria de Metz. Segundo ele, “a grande sintagmática metziana engendra um círculo vicioso: a sujeição do cinema à narratividade (= sequência narrante de enunciados narrativos atualizados) passa pela assimilação das imagens e da narrativa fílmica aos enunciados icônicos” (PARENTE, 2007: 20). Esse “círculo vicioso” implicaria na redução das imagens e da narrativa a enunciados submetidos às regras linguísticas sintagmáticas, numa visão de narrativa que se ancora na semiologia, inspirada pelas teorias estruturalistas, como a de Metz. Para ele, o fílmico não se oporia ao narrativo, pois ambos são quase sempre consubstanciais. No entanto, nem o fílmico nem o narrativo seriam consequências de operações linguísticas.

Outras formas de se pensar a narrativa de modo a associá-la a um enunciado, apontadas por Parente, são a narratologia de Gérard Genette, em que cada frase da narrativa remete a um narrador, e a perspectiva da teoria mimética de Paul Ricoeur, em que se entende a narrativa como um aspecto do enunciado, sendo ela que faz advir a linguagem, de modo que a experiência ordinária e o sentido oculto do mundo são levados à linguagem pela narrativa. Em todos esses casos, a narrativa é uma representação. Em sua consideração sobre a narrativa, retomando Maurice Blanchot, ela não mais se aproximaria da representação, mas se equivaleria ao acontecimento. A narrativa, então, deixaria de ser o enunciado para se tornar o *enunciável*.

Assim, abre-se uma nova perspectiva para se pensar a narrativa. Se na primeira ela seria o produto de uma enunciação, ou seja, um enunciado, na segunda, ela torna-se o acontecimento, fruto de um processo imagético/narrativo,

não linguístico apenas. Essa ampliação do conceito de narrativa proposto por Parente é interessante por problematizar a adoção de um modelo exclusivamente linguístico para se pensar a narrativa no cinema. No entanto, mesmo que a reivindicação de Parente quanto à adoção de um modelo não-linguístico para a compreensão da narrativa cinematográfica seja pertinente, entendemos que, para a análise que aqui propomos, é necessário tanto levar em consideração o processo imagético/narrativo quanto adotarmos certas reflexões da narratologia e do estruturalismo.

Embora haja crítica ao estruturalismo quanto ao objetivo de se chegar a uma estrutura comum às narrativas, essa perspectiva contribuiu para que os elementos estruturais fossem reconhecidos e, a partir de então, estudados em suas funções dentro do mundo diegético. Entre esses elementos está o narrador, que abordaremos com maior destaque adiante. Aqui nos interessa observar as formas diferenciadas de se compreender a narrativa, bem como ver as aproximações existentes entre a Teoria da Literatura e a Teoria do Cinema, que se baseou na primeira para tecer as bases teóricas da narrativa no filme, especialmente nos estudos estruturalistas.

Pode-se pensar a narrativa como uma construção textual que comporta diferenças e que apresenta um mundo próprio em seu interior, fruto de um ato de narração. Ela agrega tanto a história, entendida como o conteúdo da narrativa, quanto a diegese, a trama dessa história, que possui uma lógica própria de ordenação e funcionamento. Nesse sentido, a narrativa apresenta-se como um enunciado proferido por um narrador, também uma figura textual, que possui autoridade sobre aquilo que profere. É por meio do narrador que se percorre o universo diegético. É ele quem dá voz aos personagens e apresenta os demais elementos da diegese, tais como tempo e espaço.

Considerando a narrativa como uma construção textual fruto de um ato de narração, dentro da qual é construído o mundo diegético – ampliando-a para além dos domínios linguísticos, no caso do cinema – cabe olhar para *Narradores de Javé* como uma grande narrativa fílmica atravessada por várias questões que dizem dos modos de interação da sociedade, dentre as quais nos interessa em especial a relação entre narrador, experiência e memória.

2.1. Narrativas encaixadas

O contar dentro do recontar. Visto de fora, *Narradores de Javé* apresenta-se como uma grande boneca russa, dentro da qual sai uma boneca, e dela mais uma, e mais uma... Essa imagem diz respeito à sua estrutura narrativa, que apresenta como peculiaridade ser formada pelo encaixe de narrativas. Numa espécie de *mise-en-abîme*⁵, o filme traz várias histórias encaixadas umas nas outras, de modo que se tem a sensação de uma cadeia de abismos, já que dentro de uma narrativa há outra e assim por diante.

Tal conceito de narrativa encaixada, a partir de Tzvetan Todorov (2006), diz de uma história segunda que, conforme o termo traz, encontra-se encaixada numa primeira. A título de exemplo, Todorov analisa os contos de *As mil e uma noites*, em que o encaixe acontece de forma contundente. Há várias passagens em que uma história é inserida dentro da outra, em geral sendo a segunda desencadeada pela introdução de um novo personagem. Assim, a cada personagem que surge, faz-se necessária uma nova intriga, fato que leva Todorov a considerá-los “homens-narrativa”, cuja presença seria justificada pela nova narrativa que ele traz consigo. De acordo com Todorov,

Na frase, a aparição de um nome provoca imediatamente uma oração subordinada que, por assim dizer, conta sua história; mas como essa segunda oração contém também um nome, pede por sua vez uma oração subordinada, e assim por diante, até uma interrupção arbitrária, a partir da qual se retoma, uma por vez, cada uma das orações interrompidas. A narrativa de encaixe tem exatamente a mesma estrutura, sendo o papel do nome representado pela personagem: cada nova personagem ocasiona uma nova história. (TODOROV, 2006: 124)

Nesse caso, mais que um personagem revestido de psicologismo que determina a ação, há uma relação a-psicológica, em que “a personagem é uma história virtual que é a história de sua vida” (TODOROV, 2006: 123). O surgimento de um personagem, dessa forma, pediria a interrupção da história maior onde ele é inserido para que se abra a sua narrativa. A relação entre essas narrativas encaixadas é apresentada da seguinte forma por Todorov:

⁵ Do francês, construção em abismo, aqui tomada no mesmo sentido de narrativa encaixada.

Pois a narrativa encaixante é uma *narrativa de uma narrativa*: contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. (TODOROV, 2006: 126)

Dessa forma, a primeira narrativa deixa um argumento, ou suplemento, que pede outra narrativa para explicá-lo, e a segunda torna-se um meio de convencer o interlocutor em relação àquele argumento, tornando explícito seu processo de enunciação, que, por sua vez, seria apenas uma parte do enunciado. Para Todorov, “(...) a história contante torna-se sempre também uma história contada, na qual a nova história se reflete e encontra sua própria imagem” (TODOROV, 2006: 132). Para ele, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma, formada pela narrativa encaixada.

Esse encadeamento de narrativas, uma construção em abismo, possui um tom vertiginoso em que o leitor – ou, no caso do cinema, o espectador – sente-se perdido em relação ao lugar onde ele se situa na narrativa. A cada história que se abre, a sensação de vertigem a acompanha. Segundo Todorov, a forma mais vertiginosa do encaixe seria o auto-encaixe, em que uma narrativa conta a sua própria história.

Pensando historicamente esse episódio de narrativa encaixada no intuito de apreender o que ele chama de “formas simples”⁶, Andre Jolles (1976) retoma o surgimento do conto, voltando à novela toscana, analisando especificamente o *Decameron*, de Bocaccio.

Essa narrativa curta, à qual se deu o nome de novela, surgiu na Europa, a partir do século XIV, especialmente na Toscana, tendo se apresentado pela primeira vez com Bocaccio. Algum tempo depois, essa novela passou a ser produzida em forma de coletânea ou isolada. As coletâneas herdaram uma estrutura próxima ao *Decameron*, em que há uma ligação entre as narrativas que se dá por um quadro que, segundo Jolles, “assinala, entre outras coisas, onde, em que ocasião e por

⁶ Segundo Jolles, “sempre que tal diversidade, apreendida pela linguagem em seus elementos primordiais e indivisíveis e convertida em produção linguística, possa ao mesmo tempo *querer dizer e significar* o ser e o acontecimento, diremos que se deu o nascimento de uma forma simples” (JOLLES, 1976: 48).

quem essas novelas são contadas” (JOLLES, 1976: 189). Esse quadro é chamado por ele de “narrativa-moldura”, e seria anterior à novela toscana, que a teria retomado em sua forma. A peculiaridade da narrativa-moldura toscana é que uma parte das narrativas enquadradas não se aproxima do novelesco, mas sim do conto, uma vez que não dão a impressão de um acontecimento efetivo, o que pode ser percebido em novelas posteriores ao *Decameron*, no início do século XVI.

O que parecia um fenômeno isolado é retomado no começo do século XVII, com o lançamento de uma narrativa-moldura póstuma, de autoria de Giambattista Basile, intitulada *Cunto de li Cunti*, que, por ter seguido o modelo do *Decameron*, passou a ser conhecida como *Pentameron*. Essa novela assemelha-se ainda mais aos contos de Grimm. Segundo Jolles,

Tudo se passa como se Basile, que parodia Bocaccio em sua narrativa-moldura e, ao mesmo tempo, esforça-se por anotar o maior número possível de expressões populares e descrever o máximo de costumes populares do seu tempo, opusesse deliberadamente essa espécie de narrativa à novela toscana, caída em desuso. (JOLLES, 1976: 190)

Nos anos seguintes, os grandes nomes associados ao conto, como Charles Perrault e La Fontaine, e várias outras narrativas do gênero, passaram a circular com grande força na França e no restante da Europa. Entre 1704 e 1708, com a primeira tradução de *As mil e uma noites* por Galland, mais um tipo dessa narrativa, agora oriental, veio corroborar para a força do conto na Europa.

O que liga a forma do conto com a novela toscana parece ser o fato de assemelharem-se às narrativas orais e estarem ligados aos costumes do povo. Conforme aponta Jolles, “noventa por cento das novelas de Bocaccio, para citar apenas um autor, já se encontravam em outras obras literárias; sabemos, além disso, que ele não as leu, em sua maior parte, nos originais indianos, árabes ou latinos, mas ouviu-as contadas de viva voz e conheceu-as por ‘ouvir dizer” (JOLLES, 1976: 192). Bocaccio, como aponta Jolles, buscava fatos e incidentes que retrataria em suas novelas numa tradição literária mais antiga, muitas vezes ancorada na oralidade. Seguindo essa tradição baseada na oralidade, importância maior era dada ao acontecimento narrado em detrimento dos personagens, conforme aponta Jolles:

Sem entrar em pormenores, eu diria que a novela toscana procura, de modo geral, contar um fato ou um incidente impressionante de maneira tal que se tenha a impressão dum acontecimento efetivo e, mais exatamente, a impressão de que esse incidente é mais importante do que as personagens que o vivem. (JOLLES, 1976: 189)

Diante disso, percebe-se que o que Jolles chama de “narrativa-moldura”, presente na novela toscana, coincide com a “narrativa encaixada”, de Todorov. Além da função da narrativa-moldura de enquadrar uma parte da narrativa, ou seja, dar a ela um destaque, como um encaixamento dentro de uma narrativa maior, a consideração de Jolles quanto ao papel dos personagens que narram assemelha-se ao a-psicologismo que Todorov aponta nos personagens-narradores que contam as narrativas encaixadas. Também a forte referência à oralidade e a construção da narrativa como algo que pode ser contado são recorrentes nos dois conceitos.

Em *Narradores de Javé*, sua narrativa apresenta-se de forma semelhante tanto aos contos de *As mil e uma noites*, analisados por Todorov, quanto ao *Decameron*, de Bocaccio, analisado por Jolles. Há a narrativa maior do filme, à qual se encaixa a história de Zaqueu e, dentro desta, há o encaixe de outras seis micro-narrativas. Uma narrativa só existe porque a outra existe, e, dessa forma, podemos perceber a subordinação de uma à outra. Cada micro-narrativa compõe a narrativa de Zaqueu, que, por sua vez, ocupa a maior parte do filme. O fechamento de cada uma se dá de forma peculiar: todas as seis micro-narrativas são incompletas e se encerram com a interrupção de Antônio Biá – o ouvinte principal, já que é o “*escrivão de prosa*” que as registraria num livro – e são sucedidas pela mudança de narrador. Já a de Zaqueu abre-se com poucos minutos de filme e cede, algumas vezes, espaço para que a grande narrativa do filme transpareça. Esta, por sua vez, é o último nível de encaixe, o que engloba as demais e se realiza em função desta incorporação.

Os personagens que desencadeiam novas narrativas inseridas em uma maior fundamentam suas histórias na oralidade por ser oralmente que eles contam, seja por terem ouvido-as de seus antepassados ou vivenciado-as eles próprios. Em todos os casos, não há um grande revestimento psicológico na construção dos personagens, como considera Todorov. Também há maior força no incidente contado que naquele que o conta, se levarmos em consideração as referências de Jolles. Assim, parece que o encaixe que se percebe no filme, em muitos aspectos,

assemelha-se ao episódio de narrativas encaixadas, de Todorov, e também de narrativa-moldura, de Jolles. Aqui, para fins de facilitar a compreensão, adotaremos apenas o termo “narrativas encaixadas”.

Os encaixes de narrativas no filme podem ser divididos em três níveis, classificados em **1, 2 e 3**, considerando da última narrativa encaixada para primeira, ou seja, das narrativas menores para a maior do filme, que engloba todas as demais. Considerar cada um dos três níveis de encaixe aqui apresentados, de forma a fazê-los se desdobrarem até chegar à narrativa maior do filme, formada pela inserção das demais, será uma forma de apreender, de modo mais coerente, o todo do filme:

- **Nível 1:** Seis micro-narrativas encaixadas na narrativa de Zaqueu. Trata-se do último nível do encaixe, mas aqui será o primeiro a ser analisado, para que seja mais fácil alcançar o todo do filme, que comporta os outros dois níveis. Essas micro-narrativas são construções feitas a partir do olhar de Zaqueu, e trazem versões variadas da história do Vale do Javé. Quatro delas dizem do mesmo tema, o mito de origem de Javé (Vicentino, Deodora, Firmino e Pai Cariá) e duas extrapolam a motivação inicial de contar a história da comunidade e alcançam os domínios mais individuais da experiência (Gêmeo e Outro e Daniel).

Cada uma dessas narrativas é construída de forma diferente em termos de recursos expressivos da linguagem cinematográfica, reforçando a diferença de versão que elas apresentam e a forma específica com que cada narrador lida com experiência e memória. Entre esses recursos expressivos que mais chamam a atenção quanto ao uso diferenciado em cada uma das narrativas estão a *cor* e a *mise-en-scène*, tomados aqui como operadores analíticos.

De acordo com considerações de Jacques Aumont e Michel Marie (2007), há pouca reflexão teórica sobre a cor no cinema, mas, em geral, os estudos refletem sobre o valor simbólico ou expressivo a ela associados. Aqui, utilizaremos a diferenciação da cor não apelando apenas para o valor simbólico, mas para o que, em termos expressivos, ela diz de uma relação com a experiência e a memória. Já a *mise-en-scène* é entendida como o que é posto em cena em termos de arte do filme, também numa concepção a partir de Aumont e Marie.

- **Nível 2:** Narrativa de Zaqueu, dentro da qual estão inseridas as seis micro-narrativas de nível 1. Essa narrativa abre-se logo no início do filme, sendo contada a título de experiência (ou de conselho) para um grupo de pessoas em um bar na beira do rio, do qual faz parte um jovem de cidade grande que perdeu a embarcação. O mote para que Zaqueu inicie sua narrativa é dizer da importância de se aprender a ler e escrever (crítica feita pelo personagem Souza à sua mãe, que estava lendo e não atendia ao cliente do bar). Nas palavras de Zaqueu, que se diz não ser “*das letras*”, sua história diria respeito ao rebuliço que a falta da escrita traz, tendo como exemplo o ocorrido em Javé. Num primeiro momento, Zaqueu hesita em contar sua história, mas a presença do jovem viajante da cidade, que teria que aguardar pela próxima barca horas ali, faz com que os outros personagens que estão no bar o convençam de que ele deveria contá-la. Enquanto descasca uma laranja, ele inicia sua história. Nesse momento, a narrativa de Zaqueu (nível 2), que é composta pelas outras seis (nível 1), é inserida na narrativa maior do filme (nível 3).

- **Nível 3:** Trata-se da narrativa maior do filme, que engloba os outros dois níveis. Essa narrativa começa quando um jovem viajante perde a embarcação que o levaria de volta à cidade e, chegando num bar onde estão Zaqueu, Souza e outros personagens, escuta a história do Vale do Javé. Trata-se da primeira história que se abre e que efetiva o encaixe das demais. Olhar para este nível de encaixe é olhar para o filme como um todo, haja vista que ele incorpora os demais e só existe em relação a eles.

O encaixe de narrativas em *Narradores de Javé* nos chama atenção por dizer da própria memória e ajuda a pensar a problemática do narrador, construído de forma diferenciada em cada um dos níveis. Retomando as idéias de Todorov, pode-se pensar que, a cada narrativa encaixada, há a presença de um narrador, um personagem que assume esse papel por determinado momento e conta uma história subordinada à anterior. Aqui, faz-se necessário lançar um olhar para cada um

desses narradores, de modo a analisar como eles são construídos, especialmente no que tange à sua relação com a experiência.

2.2. O narrador e sua relação com experiência

Na Teoria da Literatura, considera-se que o narrador, assim como os personagens de uma narrativa, são “seres de papel” (BARTHES, 1972: 48), ou seja, são construções textuais que não se confundem com o autor. Trata-se de um foco lançado sobre os demais elementos que compõem a narrativa. O narrador seria, portanto, um ser existente no mundo diegético, responsável pela articulação dos demais elementos dentro desse mundo. Uma definição de narrador a partir de Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1974), ao analisar a estrutura do romance, é bem pertinente para entendermos essa concepção. Segundo ele, trata-se da “instância produtora do discurso narrativo, não devendo ser confundido, na sua natureza e na sua função, com o autor, pois o narrador é uma criatura fictícia como qualquer outra personagem” (AGUIAR e SILVA, 1974: 26).

Considerando que o narrador só existe na prosa de ficção e que sua voz é uma voz íntima, Ronaldo Costa Fernandes (1996) segue na mesma direção de Aguiar e Silva no que diz respeito à sua definição. Para ele, o narrador é aquele que narra algo que conhece e seu papel é o de um “organizador de peças narrativas dispersas, conflituosas entre si, tensas e incompletas” (FERNANDES, 1996: 36). Segundo Fernandes,

O estatuto do narrador, qualquer que seja ele, é o de quem conhece. O grau de como revela o que sabe ou a maneira de como o faz é que distingue os diversos narradores. Por menos que saiba, o narrador de algo sabe. Mesmo que seja uma versão de um fato que outros já narraram ou que seja a expressão de sentimentos. Nos dois casos é um “saber”. (FERNANDES, 1996:8)

Nesse sentido, pode-se compreender que o narrador é uma criação textual que possui como função articular os demais elementos da narrativa. Fernandes o associa ao saber: trata-se daquele que *sabe* a respeito do mundo diegético. O grau de saber do narrador a respeito da matéria narrada e a forma como lança seu olhar a ela resultaram em algumas classificações quanto ao seu ponto de vista (Jean

Pouillon) e à sua posição na narrativa (Gérard Genette), sobre as quais não nos deteremos nesta pesquisa. Interessa-nos aqui, ao retomar a discussão sobre o narrador, compreendermos sua concepção como uma construção que não se confunde com o autor, bem como evidenciar sua relação com o universo diegético no que tange ao saber.

Se o narrador é aquele que sabe a respeito daquilo que narra, Walter Benjamin (1996) associa este saber à sua experiência, em se tratando do narrador da tradição oral. Suas narrativas estariam marcadas com o vivido e, ao partilhar tais experiências com os ouvintes, ele imprimiria, tal qual o oleiro deixa sua marca na argila, suas marcas nas experiências dos outros.

Esse narrador estaria, para Benjamin, cada vez mais raro. Com o advento da Modernidade, ele teria perdido seu espaço e sua função na sociedade. A principal causa de seu desaparecimento seria o empobrecimento da experiência. A arte de narrar, para Benjamin, “está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (BENJAMIN, 1996: 197). Essa consideração diz respeito a um contexto pós-guerra que, segundo Benjamin, seria o responsável pelo empobrecimento da experiência e, conseqüentemente, pela perda da capacidade de narrar. Para ele, as pessoas voltariam da guerra mais pobres em experiência e, com isso, não saberiam mais narrar como antes, quando esta arte encontrava espaço nas casas de ofício, estando, desse modo, associada ao trabalho artesanal.

Ao discorrer sobre narrativa, história e memória em Walter Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin (1999) aponta que a noção de experiência para Benjamin se inscreve numa temporalidade comum a várias gerações. Ela supõe uma tradição compartilhada e retomada nas narrativas contadas de pai para filho, em contraponto ao tempo deslocado do trabalho no capitalismo moderno. Tal tradição traz consigo uma prática comum, em que as narrativas não são só ouvidas, mas seguidas, e ditam a vida da coletividade, o que teria se perdido com o advento da Modernidade. O que Benjamin estaria ressaltando, segundo ela, é a incapacidade de narrar nas sociedades modernas.

Por mais que o tom melancólico ou até mesmo saudosista pareça ser central nas considerações de Benjamin, especialmente nas teses *O Narrador e Experiência*

e *Pobreza*, Gagnebin afirma que a visada benjaminiana ultrapassa os acentos melancólicos, voltando-se para os processos sociais, culturais e artísticos de fragmentação crescente. Para Gagnebin,

Enquanto “Experiência e Pobreza” descrevia primeiro o esfacelamento da narração tradicional numa multiplicidade de narrativas independentes, ao mesmo tempo objetivas e irreverentes, “O Narrador” coloca alguns marcos tímidos para definir uma atividade narrativa que saberia rememorar e recolher o passado esparso sem, no entanto, assumir a forma obsoleta da narração mítica universal, aquilo que Lyotard chamará de as grandes narrativas legitimantes. (GAGNEBIN, 1999: 62)

Assim, pode-se pensar a narrativa, segundo concepção benjaminiana, como o articulador entre passado e presente, sem o tom de uma grande narrativa mítica, mas como uma forma de confluir saberes diversos, que também dizem dos tempos passado e futuro imbricados no presente.

Embora o narrador da tradição oral pareça próximo à pessoa, é também uma construção textual, uma criação que depende do corpo para se materializar. No ato de narrar entraria em cena a performance, elemento fundamental para a construção do narrador da tradição oral.

O conceito de performance foi, nos anos de 1930 e 1940, emprestado à dramaturgia, mas se espalhou nos Estados Unidos, na expressão de pesquisadores como Meyer Howard Abrams, Dan Ben Amos, Dundee, Alan Lomax, entre outros etnólogos. Para eles, a performance é entendida como manifestação cultural lúdica, e é sempre constitutiva da forma, tornando-se uma noção central no estudo da comunicação oral.

Retomando algumas reflexões de Dell Hymes⁷ sobre a performance, Paul Zumthor (2000) aponta alguns traços que a definiriam: performance é reconhecimento; a performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional, onde ela aparece como uma emergência; apresenta como característica a reiterabilidade, sem ser redundante; a performance modifica o conhecimento. Dessa forma, considerando essas características levantadas por Hymes, Zumthor se propõe a pensá-la não a partir dos conteúdos e das formas de transmissão, mas sim

⁷ HYMES, Dell. Breakthrough into performance. In: *Cadernos de Trabalho do Centro de Semiótica de Urbino*, 1973 *apud* ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo, Educ: 2000.

da relação que eles mantêm com os hábitos receptivos. Levando o conceito de performance para o campo dos estudos literários, ele aponta a necessidade de voltar-se para o instante da percepção, o que implica na presença de um corpo.

Fazendo essa ponte com os hábitos receptivos, Zumthor acaba aproximando performance da recepção, mas não as coloca numa mesma posição: performance designaria um ato de comunicação e, como tal, refere-se a um momento tomado como presença, exigindo a atuação concreta de participantes. A performance atualizaria uma virtualidade. Já a recepção, para ele, designaria um processo, implicando, pois, na consideração de uma duração. Pede a existência real de um texto numa comunidade de leitores e ouvintes. O que aproximaria esses dois conceitos seria o fato de que a performance, por fazer as virtualidades passarem ao ato, seria “um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido” (ZUMTHOR, 2000: 50).

É no encontro da forma com o corpo vivo num determinado espaço que essa regra é a todo instante recriada, entendendo o corpo como a materialização daquilo que lhe é próprio, o peso sentido na experiência que se faz do texto. A existência da forma, segundo ele, só existe na performance, que exigiria como competência o que Zumthor chama de “saber-ser”, um saber que “implica e comanda uma presença e uma conduta, um *dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encaixada em um corpo vivo” (ZUMTHOR, 2000: 31).

Nesse sentido, a noção de performance em Zumthor nos parece pertinente para pensarmos a construção do narrador da tradição oral. Seria por meio da performance que o narrador parece adquirir corpo e materializar nele o sentido de sua experiência, partilhada aos ouvintes no momento da narração ou da recepção.

A concepção de performance em Zumthor, como algo que requer a presença do corpo em sua atuação com o texto, possui uma dimensão de jogo. Especialmente nas culturas de tradição oral, a performance dos narradores cria um espaço de interação em que, ao mesmo tempo que se joga com a narrativa via performance, se é jogado por ela. Essa operação se dá tanto em relação ao narrador quanto aos ouvintes, uma vez que a dimensão de interação é estabelecida na duração da

performance e envolve todos os seus atuantes. Jogar, nesse sentido, implica a presença do lúdico, corporificado e atualizado pela performance.

Se a performance está presente nos narradores da tradição oral que, segundo Walter Benjamin (1996), ancoram suas narrativas na experiência e estariam cada vez mais raros, Theodor Adorno (2003), por sua vez, considera que, em relação ao narrador do romance contemporâneo, o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e contínua que é permitida pela postura do narrador. Assim, o narrador não estaria em extinção, mas sim a experiência baseada na articulação do vivido, que é atualizada por ele. Segundo Adorno,

A nova reflexão [que rompe com a pura permanência da forma, mas diz respeito à perda de força do que é representado] é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade, contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. (ADORNO, 2003: 60)

Não haveria, portanto, mais a necessidade de narrativas que se apresentassem como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência. Estas seriam recebidas com impaciência e ceticismo.

Seguindo também a linha benjaminiana para se pensar o narrador e sua relação com a experiência, Silviano Santiago (1989) também considera que, em vez de ter havido um desaparecimento deste narrador, o que aconteceu foi sua transformação. Santiago introduz, então, a noção de *narrador pós-moderno*, que teria uma relação diferenciada com a experiência, já que esta seria fundada não no vivido, mas na experiência do olhar. Trata-se de um grande observador de experiências alheias, aquele que vê, não aquele que experimenta. Santiago assim o descreve:

Subtraindo-se à ação narrada pelo conto, o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor. Ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia. Na *pobreza da experiência* de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna; narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz, etc. (SANTIAGO, 1989: 44)

Para ele, o papel da ficção seria o de falar da incomunicabilidade de experiências entre narrador e personagem, encoberta pela relação que se define pelo olhar. De acordo com Santiago, “uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa” (SANTIAGO, 1989: 45). A experiência passa a ser, segundo ele, uma experiência do olhar, o que ele considera como a “contradição e a redenção da palavra na época da imagem” (SANTIAGO, 1989: 51). Mesmo que o narrador pós-moderno lance mão do olhar e, neste sentido, haja uma experiência muda, essa experiência é passada adiante via narrativa, por meio da ficção.

Nesse sentido, narrador e leitor se confundiriam, e ambos estariam determinados a serem espectadores de experiências alheias. A diferença entre quem narra a partir do que vivencia e quem narra a partir do que vê, para ele, acontece da seguinte forma:

No primeiro caso, o narrador transmite uma vivência; no segundo caso, ele passa uma informação sobre outra pessoa. (...) No primeiro caso, a narrativa expressa a experiência de uma ação; no outro, é a experiência proporcionada por um olhar lançado. Num caso, a ação é a experiência que se tem dela, e é isso que empresta autenticidade à matéria que é narrada e ao relato; no outro caso, é discutível falar de autenticidade da experiência e do relato porque o que se transmite é uma informação obtida a partir da observação de um terceiro. (SANTIAGO, 1989: 38)

Assim, percebemos as diferenças básicas entre a experiência do vivido e a do olhar. O narrador pós-moderno, para Santiago, é o que narra a partir da experiência de outrem, não sendo, portanto, o atuante de sua narrativa. Ele seria aquele que transmite sua sabedoria por meio da observação de uma vivência alheia, um puro ficcionista, já que tem que dar “autenticidade” a uma ação que não possui ancoragem no vivido.

Diante da relação entre narrador e experiência, podemos perceber que o ato de narrar implicaria, portanto, numa atualização da experiência – a vivida por ele ou por outros –, com fins à sua transmissão. Nesse sentido, tal concepção de experiência vem ao encontro do que propõe Reinhart Koselleck (2006), que a entende como o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Segundo Koselleck,

Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia. (KOSELLECK, 2006: 309)

Desse modo, a atualização dessa experiência, que diria respeito a trazer ao presente algo do passado, também poderia se relacionar a um propósito futuro, o que ele denomina de “expectativa”. Para ele, a expectativa também é ligada à pessoa e ao interpessoal e, tal qual a experiência, se realiza no hoje, ou seja, é no presente que tanto a experiência, que diz do passado, quanto a expectativa, que diz do futuro, se cruzariam. Essa experiência, embora possua um aspecto individual, também estaria marcada por algo alheio, da esfera do coletivo.

Pensando o imbricamento de tempos, a partir do que coloca Koselleck, percebemos que é no presente que desembocam tanto o passado atualizado quanto o futuro esperado. No entanto, ele ressalta que “a presença do passado é diferente da presença do futuro” (KOSELLECK, 2006: 311) e, por isso, as denomina de “espaço da experiência” e “horizonte de expectativa”, respectivamente. O termo “espaço” associado à experiência corrobora com a ideia de que ela se aglomera para formar um todo de tempos anteriores simultaneamente presentes. A experiência se situaria no mesmo espaço, já que não seria demarcada cronologicamente, nem mensurável nesses termos, posto que não se daria como adição. Todas as experiências vivenciadas estariam colocadas no mesmo espaço, por mais que tenham vindo de momentos diferentes. Já o termo “horizonte” associado à expectativa diz do que ainda não pode ser contemplado, uma vez que está delimitado por um horizonte, há um limite que impede o acesso a ela. Para Koselleck, “o que distingue a experiência é o haver elaborado acontecimentos passados, é o poder torná-los presentes, o estar saturada de realidade, o incluir em seu próprio comportamento as possibilidades realizadas ou falhas” (KOSELLECK, 2006: 312).

Assim, o narrador que ancora sua narrativa à experiência (fundada na vida em comunidade, segundo Benjamin, ou fundada no olhar, conforme Santiago) retomaria

seu espaço de experiência e o atualizaria no presente, com vias a uma expectativa futura.

Nesse sentido, para compreendermos como se dá a construção dos narradores em *Narradores de Javé*, especialmente no que tange à sua relação com experiência e memória, uma pergunta precisa ser respondida: é possível fazer a passagem da relação entre narrador e experiência, pensada para a tradição oral ou literária, para o cinema?

2.3. O narrador do cinema

Nos estudos de Christian Metz e também de alguns de seus seguidores, como Jacques Aumont, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, o narrador aparece de forma muito próxima à perspectiva da Teoria da Literatura, resguardando obviamente as diferenças entre um texto literário e um filme. Ao buscar entender as configurações enunciativas que estariam dentro do texto, ou seja, do filme, Metz considera que no interior da narrativa podem-se encontrar os indícios da enunciação. O enunciador, portanto, não se confundiria em nada com o autor (no caso do cinema, com o diretor). A enunciação fílmica, para Metz, também não se confundiria com a enunciação verbal, pois a matéria do filme é extralinguística, ou seja, pressupõe a presença de imagens e recursos expressivos da linguagem cinematográfica que vão além do texto verbal. Apesar dessa diferença, Metz afirma que, nos filmes narrativos, há também uma fonte de enunciação ou uma instância de enunciação: “Quando um filme é narrativo, tudo nele se torna narrativo, mesmo o grão da película ou o timbre das vozes” (METZ, 1991: 187 *apud* VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2006: 45).

Retomando as considerações de Metz, Vanoye e Goliot-Lété (2006) atribuem a narrativa cinematográfica a uma instância narradora, também conhecida pelos termos instância de enunciação (Christian Metz), narrador fundamental, narrador de primeira ordem e meganarrador (André Gaudreault). Para eles, a instância narradora é uma construção da narrativa e não se confunde com a figura do diretor, sendo, portanto, um princípio organizador da narrativa fílmica. Desse modo, o narrador no cinema não pode ser associado apenas à voz em *off* que pode pontuar a narrativa, mas sua concepção vai além disso. Mais que uma voz que conta a história, o

narrador é uma instância que ordena os demais elementos da narrativa, por meio da qual se percorre o universo diegético que se apresenta no filme. Em certos momentos, essa instância narradora pode delegar a narração ou parte dela a um narrador-personagem, que pode ou não assumir a voz em *off*.

Esse narrador-personagem, o momento em que assume parte da narração do filme, adquire estatuto daquele que *sabe* sobre o mundo diegético. No artigo *Elogio de Emma Thiers: Realismo de Jean-Claude Biette*, escrito para o *Cahiers du Cinema* e organizado no livro *A rampa*, o crítico de cinema Serge Daney (2007) assim escreve:

Porque a ficção – a narração, principalmente, tem um duplo estatuto: é uma forma (um filme conta uma história) e é um conteúdo (num filme, os personagens podem contar histórias). Um contador, isso também se filma. Na vida, não paramos de contar histórias. (...) Ainda assim, é curioso que a narrativa buñeliana, que todos acham engraçada e profunda, não seja retomada por nenhum cineasta (como se estivesse reservada ao Mestre). No entanto, trata-se de uma forma de narrativa bastante clássica, que se encontra na literatura (Diderot e Quevedo) e que se caracteriza pelo fato de que o menor dos figurantes pode alcançar, sem aviso, o status de contador, e depois desaparecer para sempre. Por que essa recusa? É talvez porque quando alguém conta uma história (seja ela a mais banal ou a mais suja – ver Eustache), esse alguém torna-se, por um momento, o senhor do filme. Não apenas porque ele dá o tom com seus lábios, mas porque se dá o tempo de aceder (só ele conhece o fim) a uma certa satisfação. (DANEY, 2007: 204)

Quando os personagens, em algum momento, assumem o papel de narradores, de acordo com Daney, eles se tornam “senhores do filme”, ou seja, passam a ter o poder de interromper a narrativa fílmica e, por um instante, inserir outra narrativa, sobre a qual possuem autoridade.

Essa autoridade sobre a narrativa é um dos pontos que Jacques Aumont (2007) considera como resultantes da ação de um narrador ou narrador-personagem. Para ele, também é preciso que “a história seja um desenvolvimento organizado, ao mesmo tempo, pelo narrador e pelos modelos aos quais se adapta” (AUMONT, 2007: 92).

Aumont e Michel Marie (2007) reconhecem o narrador como uma instância mais abstrata que às vezes é personificada. Apesar das semelhanças em termos de conceituação e classificação do narrador com a Teoria da Literatura, Aumont e Marie

exaltam uma particularidade do cinema, que deve ser levada em consideração no que tange aos estudos da narrativa cinematográfica:

Todas essas noções foram transpostas e adaptadas, no âmbito da narrativa cinematográfica. Em particular, a narração no cinema deve ser articulada com a 'mostração', ligada à natureza icônica da imagem e situada na história de todo processo narrativo: um filme mostra antes de tudo, ele pode (ou não) em seguida usar essa mostração para contar." (AUMONT; MARIE, 2007: 208)

Essa "mostração" peculiar ao cinema, ligada à natureza icônica da imagem, está presente em todo o processo narrativo. Não há como narrar em termos cinematográficos sem mostrar. É sob formas imagético-verbais que essa narração acontece, diferentemente da que é proveniente de um narrador literário.

André Parente, por sua vez, entende a narrativa como função pela qual é criado tudo o que se conta, incluindo seus componentes como enunciados e imagens. Já que o que se conta é fruto de uma criação narrativa, essa tarefa estaria a cargo de um ato narrante, que se diferenciaria do ato de enunciação. Para ele, o ato de narração remete a dois processos interligados: o primeiro, um processo de diferenciação, em que se escolhe e ordena os objetos e ações, e o segundo, um processo de configuração ou integração, que, como o nome diz, integra seus objetos e ações de modo que ganhem um sentido que eles não teriam separadamente. Em outra passagem, Parente comenta a respeito do narrador, alegando que, ao contrário do que as teorias estruturalistas previam, nem toda frase da narrativa supõe um narrador:

A situação comunicacional explícita (= narrativa com narrador) é criada da mesma maneira que as personagens e ações. O que, e não aquele que, cria a realidade fictícia, assim como a situação comunicacional na qual ela pode eventualmente se manifestar, no espírito do leitor, estes são, lembremos mais uma vez, os enunciados e as imagens materializadas. (PARENTE, 2007: 36)

Dessa forma, já que o ato de narração implica essas duas etapas – diferenciação e integração – e tomando esse ato como uma ação a partir da qual se configura a narrativa, podemos entender que existe algum princípio que executa tal ação. Em certa medida, os enunciados e as imagens materializadas às quais

Parente atribui a função de criar a realidade fictícia também são, por sua vez, elementos organizados por outra instância, que as perspectivas de estudo da narratologia entendem como narrador ou instância narradora. Tal qual prevê os estudos da narrativa da Teoria da Literatura, ou mesmo a perspectiva estruturalista de estudo da narrativa no cinema, não se trata de uma personificação de narrador, mas de uma instância abstrata que realiza o ato narrante e, conseqüentemente, constitui a narrativa.

Assim, não há a necessidade de uma voz que evoque e construa o mundo mostrado. Isso é feito, segundo Parente, com os enunciados e as imagens materializadas, ou, como Aumont considera, com a “mostração”. Há, no cinema, um afastamento da cena compartilhada pelo narrador e ouvinte/espectador, que pressupõe, conseqüentemente, um afastamento da condição compartilhada da performance.

Esse breve apontamento de perspectivas relacionadas à narrativa e ao narrador nos é pertinente para percebermos que, apesar de se tratarem de objetos com materialidades diferentes, o entendimento desses conceitos no cinema e na Teoria da Literatura são muito próximos. A narrativa apresenta um mundo próprio, quer seja representando alguma ação, quer sendo a própria ação, ou o enunciável, como o considera Parente. No caso do cinema, o ordenamento desse mundo, que se dá na relação entre imagens e palavras, parece ser, de certa maneira, feito por uma instância abstrata, ou como o prefere Parente, por um ato narrante. O que nos interessa é entender, independentemente do termo usado para defini-lo, a função desse elemento ordenador do mundo da narrativa. Para fins de maior clareza, aqui utilizaremos o termo narrador, entendendo-o como uma voz, um saber, um foco – tal qual nos propõe a Teoria da Literatura – semelhante à instância narradora ou narrador fundamental, que pode delegar parte da narração a um narrador-personagem – como o denomina a Teoria do Cinema. O que nos importa é entendê-lo como um elemento, também construído como os outros que compõem a narrativa, que possui como tarefa executar o ato narrante, ou seja, criar, construir a narrativa e ordenar os elementos nela presentes. No caso do cinema, a narração estaria ligada diretamente à “mostração” e aos enunciados e imagens materializadas.

Em *Narradores de Javé*, além da compreensão quanto ao modo de construção dos narradores que nele podem ser identificados, intriga-nos a retomada de narradores-personagens no interior do universo diegético que se assemelham aos narradores da tradição oral, uma vez que lidam com a matéria narrada fundada na experiência e na memória. Quando *Narradores de Javé* traz à cena personagens que, em certa medida, possuem a função de uma voz articuladora da narrativa, ou seja, assumem papéis de narradores que retomam a performance como forma de atualizar a matéria narrada, o filme parece brincar com a impossibilidade de tal situação acontecer em relação ao cinema. O filme conta uma história, possui um narrador que a ordena e que delega parte da narração a vários narradores-personagens, mas sempre haverá a impossibilidade de uma situação comunicativa compartilhada via performance entre ele e os espectadores. Assim, o que pretendeu o filme ao retomar esse arcaísmo e brincar com essa impossibilidade? Por que retomar os narradores da tradição oral para contar uma história aos espectadores?

3. O jogo narrativo em *Narradores de Javé*

“Vocês vão concordar que, se Antônio Biá só escreve mentira, ele escreve muito bem. Então, Antônio Biá, o povoado lhe oferece ocasião de você cumprir com seu ofício de escrivão e ainda praticar o maior feito da sua vida!”
(Zaqueu)

Para se buscar compreender a relação entre narrador, experiência e memória em *Narradores de Javé* é preciso lançar um olhar interno à sua narrativa. É em termos da diegese e da construção do narrador e dos narradores-personagens que se pode compreender essa relação. Diante disso, a forma escolhida para apreendermos o filme como um todo foi partir da análise dos três níveis de encaixe, uma vez que eles estão subordinados uns aos outros e, como considera Todorov, numa narrativa encaixada está a imagem da outra que a precede. Dessa forma, seguindo os níveis de encaixe, buscaremos apreender a construção do narrador em cada um deles, no que diz respeito, inicialmente, à sua relação com a experiência.

Nos níveis 1 e 2, os narradores configuram-se como narradores-personagens, segundo a Teoria do Cinema. No nível 3, percebemos a presença da instância narradora ou narrador fundamental. No entanto, como todos eles possuem o papel de articuladores dos elementos das narrativas que proferem, serão considerados como “narradores”. Mais que classificá-los de acordo com certas terminologias quanto à sua posição ou olhar em relação à narrativa, interessa-nos compreendê-los segundo a forma com que lidam com a matéria narrada e as possíveis relações com o espectador e a experiência.

3.1.Nível 1

As narrativas classificadas em Nível 1 quanto ao encaixe tratam-se de seis micro-narrativas que são contadas pelos narradores que Biá encontra ao longo de sua saga na busca pelas histórias que comporão o *“livro da salvação”*. Aqui, olhando para cada narrativa, em termos de cor e *mise-en-scène*, buscaremos apreender o narrador em sua relação com experiência, especialmente levando em consideração sua performance e o vestígio do passado ao qual ele ancora sua narrativa.

3.1.1. O narrador épico de Vicentino

Um nobre chefe de guerra, montado em seu cavalo branco, trajando uma armadura dourada envolta em uma capa vermelha decorada de fitas. Essa é a imagem de Indalécio, segundo a versão de Vicentino, primeiro narrador das micro-narrativas que trazem a história do Vale do Javé.

Iniciando sua peregrinação pelo povoado, Antônio Biá entra na casa de Vicentino para procurar sua filha, que parece ser sua namorada. Ao ser surpreendido pelo pai da moça, Biá lhe diz: *“Eu bati o povoado todo lhe procurando, Seu Vicentino, porque eu queria que o senhor fosse o primeiro”*.

Com olhar desconfiado, Vicentino o convida para entrar numa sala escura. A luz adentra a sala quando ele abre uma janela e, em silêncio, pega uma velha maleta. Antes de abri-la, Vicentino se benze fazendo o sinal da cruz, como se fosse tocar em algo sagrado. Dela, retira uma estampa de São Jorge emoldurada num pequeno quadro, que apóia numa das partes da maleta, deixando-o bem visível. Nesse momento, pode-se ouvir o som de guizos e chocalhos.

É com reverência que Vicentino fita o quadro, que traz São Jorge montado em seu cavalo branco, usando uma capa vermelha, tendo como moldura da cena em que ele mata um dragão um gramado verde e o céu azul. Além do quadro, ele retira da maleta uma garrucha, que empunha antes de começar sua narrativa. Sobre a garrucha, Vicentino diz a Biá: *“Essa coronha que o senhor está vendo aqui já esteve no punho de Indalécio.”* Vicentino faz todo esse ritual diante de Biá, que se demonstra impaciente, anotando coisas dispersas em seu livro e, muitas vezes,

tendo sua atenção chamada por Vicentino. Biá parece não dar valor à narrativa épica que Vicentino conta, que reforça os laços identitários entre o narrador e o herói da narrativa.

A garrucha e o quadro de São Jorge podem ser pensados como vestígios do passado, nos quais Vicentino ancora sua narrativa: a garrucha teria estado no punho de Indalécio, reforçando o seu grau de parentesco e a veracidade do que ele contará. A garrucha, neste caso, equivale à máxima dos narradores da tradição oral de que o que ele irá contar foi vivenciado por ele ou por algum antepassado. Nesse sentido, o vestígio do passado – aqui entendido como a garrucha – apresenta a função de lastro entre a experiência e a história que será contada. O quadro, por sua vez, serve como referência estética para a narrativa que ele vai construir.

Antes, porém, de se abrir sua narrativa propriamente dita, Vicentino conversa com Biá, contextualizando-o sobre sua relação com Indalécio e a personalidade do herói:

“Como o senhor já deve ter percebido, é quase certo que eu seja um descendente indireto daquele nobre chefe de guerra. Indalécio era um homem seco, duro, sistemático. Era um homem que nunca dizia sim quando queria dizer não. Cada coisa pra ele só tinha uma medida. Consta que nunca descia do cavalo. Dormia montado na cela que era pra estar pronto para a guerra a qualquer momento. A história de Javé começa junto de Indalécio.”

Enquanto comenta sobre sua relação com Indalécio, nobre chefe de guerra, conforme faz questão de afirmar, alguns *flashes* das imagens da narrativa que se abrirá aparecem, mostrando o rosto de Indalécio, seu cavalo branco e sua expressão de bravura. Esses *flashes* aparecem até que a narrativa se abra plenamente. A voz de Vicentino em *off* narra as cenas que compõem sua versão do mito de Javé, contendo o seguinte texto verbal, que possui forte referência à sua descendência e a reiteração da bravura dos antepassados:

“Foi ele quem guiou nossos antepassados, punhado de gente valente, que era sobra de uma guerra perdida. Tinham sido expulsos de sua terra de origem por causa do rei de Portugal, que queria tomar o ouro que era deles. Pois Indalécio, mesmo

ferido, foi trazendo seu povo para longe, em busca de um lugar seguro. Mas Indalécio não atinava com o lugar certo. Ele queria ir para longe, distante de braço de governo, de rei. Andaram dias, meses, trazendo nas costas o sino que era a coisa mais sagrada que possuíam.”

A narrativa construída pelo narrador Vicentino traz, em termos de cor, certa semelhança com o quadro de São Jorge para o qual ele olha antes de iniciá-la. As cores são fortes, vivas e vibrantes, predominando os tons vermelhos (da capa), verde (do gramado), azul (do céu) e branco (do cavalo). Indalécio monta um cavalo branco ornado de pequenos sinos e guizos e traja uma roupa que lembra uma armadura dourada, com uma capa vermelha recortada em tiras esvoaçantes, e um chapéu pequeno marrom. O povo de Javé traja roupas em tons de marrom, branco e laranja, e empunha mastros que fazem certa referência a espadas. O caminhar do povo parece uma marcha, todos altivos, assim como Indalécio, que monta de forma imponente seu cavalo branco e galga à frente do povo, liderando-o rumo ao lugar seguro onde se estabeleceria. O sino, “*a coisa mais sagrada que possuíam*”, é levado em um carro de boi com grandes rodas, puxado por homens fortes.



Figura 1

A arte da narrativa de Vicentino reforça o tom heróico de Indalécio e do povo de Javé. A composição da cena se dá privilegiando o cenário, utilizando enquadramentos em que o gramado verde e o céu azul emolduram a ação que está

sendo desenvolvida e que se relaciona harmoniosamente com o povo de Javé caminhando e com Indalécio montado em seu cavalo.



Figura 2

Em boa parte da narrativa, Indalécio ocupa o centro da cena, geralmente com uma angulação de câmera de baixo para cima, dando-lhe um ar de superioridade. Nas cenas em que ele aparece cavalgando, há a utilização de câmera lenta, de modo a expressar certa leveza ao cavalgar, destacando as fitas de sua capa vermelha soltas no ar. Quando Indalécio aparece junto do povo, posiciona-se na frente deles, como um líder. Indalécio é enquadrado, na maioria das vezes, em plano americano ou em primeiro plano, em que se ressalta sua expressão de bravura e força. As imagens de seu rosto são geralmente cortadas em planos curtos com ângulos diferentes, ressaltando sua fisionomia séria e seu olhar firme. Quando ele se coloca à frente do povo, a câmera faz um movimento acompanhando seu cavalgar de um lado a outro do quadro. O Indalécio construído pelo olhar de Vicentino apresenta ares quixotescos e incorpora a figura épica que julgava possuir nobre missão.

As cenas que mostram o povo de Javé o trazem, em geral, de modo organizado, em fila ou lado a lado, cortando o quadro de um canto a outro. Quando o povo empurra o sino, são mostradas a força das rodas do carro de boi e a bravura

ao empurrá-lo. Também há nesta sequência plano de detalhe dos pés calçados dos homens que, com passos firmes, empurram o carro de boi que traz o sino.

A trilha sonora contribui para reforçar o tom épico e nobre da narrativa de Vicentino. Antes mesmo de iniciar sua narrativa, no momento em que ele abre a maleta, ouve-se o tilintar de sinos, que serão retomados posteriormente pendurados no cavalo de Indalécio. Durante toda narrativa, a trilha sonora traz uma batida de tambores ritmados, acompanhado por um violino, num som próximo à marcha de cavalaria.

A performance de Vicentino aponta para a construção de um narrador bravo e altivo, tal qual seria o Indalécio de sua versão, o que vem reforçar seu parentesco com o herói. O olhar de bravura e o tom mais forte e até mesmo ríspido ao pronunciar palavras como “seco”, “duro” e “bravo” das quais Vicentino lança mão para compor seu narrador, dizem tanto de Indalécio como parecem dizer dele mesmo.

Trata-se de um narrador que não teve participação direta na história que narra, mas que, por se considerar um *“descendente indireto daquele nobre chefe de guerra”*, possui autoridade para falar como se lá estivesse, ainda mais tendo posse da garrucha que esteve *“nos punhos de Indalécio”*. Em certos momentos em que está contando sua história, Vicentino levanta-se e caminha lentamente, empunhando a garrucha, como se fosse o próprio Indalécio. Em certa medida, a performance de Vicentino aponta para uma associação entre ele e seu antepassado: Vicentino anda como Indalécio e se expressa de forma brava como ele. Há entre eles uma relação de identificação, que se dá por meio da presentificação operada pela performance. Assim, sua relação com a experiência não se dá no sentido de ter vivenciado ele mesmo aquilo que conta, mas de ter legitimidade para contar pelo fato de se considerar descendente do herói da história – ou o próprio herói – tendo a garrucha como prova disso.

3.1.2. O olhar feminino para Javé

A segunda micro-narrativa que se abre é contada por Deodora, à casa de quem Biá chega acompanhado de várias pessoas da comunidade. Antes de entrar em sua

casa, há uma cena em que se trava uma discussão entre Biá e Deodora, fruto da atitude de escrever fofocas quando ele trabalhava na agência dos correios. Diante da resistência de Deodora em lhe deixar entrar, Biá diz: *“Se a senhora não quiser, eu não dou grafias na sua odisséia, ou então escrevo o que me der na cachola, sem ponto e vírgula.”* Relutante, ela permite que eles entrem em sua casa e todos se colocam sentados em bancos de madeira, em círculo.

Assim como acontece com Vicentino, antes de abrir a narrativa de Deodora, há o início da história sendo contada dentro do nível 2, em que são inseridos pequenos *flashes* da narrativa que se abrirá (nível 1). No caso de Deodora, é interessante observar que ela tenta iniciar sua história várias vezes, mas sempre é interrompida por alguém que a contesta. Da primeira vez, ela começa: *“O senhor sabe, como todo mundo, que Javé surgiu foi de uma gente que saiu fugida de guerra, eu só não me lembro bem que guerra era essa...”* Neste momento, é interrompida por Firmino, que completa: *“Era guerra contra a Coroa, ô coroa. O rei de Portugal queria as terras porque tinha ouro”*. Novamente ela retoma a narrativa, incorporando o comentário de Firmino: *“Pois bem, era guerra contra a Coroa, mas o fato é que nossa gente saiu foi fugida, sem ter...”* Mais uma vez é interrompida, agora por Vado, que a corrige dizendo que eles saíram em “retirada”, o que é diferente de terem fugido, explicando que eles não se acovardaram, mas saíram encarando o inimigo. Depois de uma discussão sobre o significado das duas palavras, Deodora tenta mais uma vez iniciar sua narrativa: *“Fazia muitos dias que caminhavam cansados. Indalécio ia pelo meio do caminho...”*, quando é interrompida pela terceira vez, em que Biá afirma que ela podia pular esta parte porque Vicentino já havia *“contado, recontado e descontado”*. Irritada, Deodora pondera que ele deveria ter contado *“puxando para o lado dele”* e que nem deveria ter mencionado Mariadina. É neste momento que ela mostra sua marca de nascença, que parece desempenhar papel de vestígio do passado, um rastro que a liga à heroína de sua narrativa e, tal qual a garrucha de Vicentino, legitima sua versão, relacionando-a à experiência de quem ouviu esta história sendo contada de geração em geração. Depois disso, inicia sua narrativa: *“O fato é que tem muita gente aqui que não dá crédito a Mariadina. Sabe por que, minha gente? Porque era mulher”*.

Biá oferece resistência também à performance de Deodora: enquanto ela conta, ele, além de interrompê-la uma vez, abaixa a cabeça e dorme sobre a mesa, pelo que é interpelado por ela, que chama sua atenção. Deodora parece não possuir autoridade para falar nem ser reconhecida como narradora pelos ouvintes. O que parece é que, embora ancore sua narrativa na tradição de quem ouviu o que conta de seus antepassados, uma voz feminina sobre o mito de origem da comunidade não possui a mesma autoridade que a de um homem.

Mas se a ela foi dada a voz, mesmo interrompida, a narrativa precisa ser contada. É a redenção do passado por meio da palavra, uma forma de registrar no livro de Javé o nome de Mariadina, que não se faz presente como heroína em outras versões. Em outras palavras, é a chance de lançar um olhar feminino para a história da comunidade e a oportunidade de Deodora assumir sua posição perante seu povo e contar com autoridade mais uma versão do mito de Javé.

E assim abre-se a narrativa de Deodora, que se levanta diante de vários ouvintes e imposta a voz, numa entonação que reflete o tom melancólico presente em sua história:

“Caminhavam há dias. O de comer era pouco e muitos ficavam mortos pelo caminho. Indalécio mesmo ferido guiava o bando, mas nenhum lugar parecia prestar para assentar sua gente. Mariadina desapareceu por um dia e uma noite. Mas no dia seguinte, Mariadina voltou para levar sua gente a um lugar que os pássaros da noite haviam lhe mostrado.”

Enquanto sua voz em *off* narra a história, uma trilha suave ao fundo apresenta uma espécie de chamado, uma voz feminina dizendo “*Maria*”. Em certo momento, Deodora incorpora Mariadina e assume suas falas, quando a heroína canta as divisas de Javé:

“E ali no grande vale, ela cantou as divisas de Javé: ‘Do rumo do cruzeiro do céu até onde a vista alcança há de ser terra nossa. Neste contrário de rumo, até onde o homem possa andar um dia inteiro de marcha, há de ser terra nossa. Nesse rumo, onde acaba o vale, isso é Javé. Aqui, criaremos nossos filhos com a dureza da pedra’”.

O olhar feminino para a história de Javé, além de se mostrar pela presença de uma heroína deixada de lado em outras versões, é reforçado com a construção da narrativa em termos de cor e *mise-en-scène*. Há na narrativa de Deodora um tom predominantemente rosa, que se percebe na água do rio, nas roupas e na areia, sendo quebrado apenas quando aparecem imagens do céu, que é azul claro.

Associado ao tom rosado que as imagens possuem, a narrativa de Deodora apresenta um caráter mais melancólico que épico. O cenário é árido, apresentando vegetação rasteira e algumas cenas em rios. Há muitas mulheres nas cenas, com forte presença de saias se arrastando pelas águas e de cabelos ao vento. Os poucos homens dessa narrativa são fracos e maltrapilhos e aparecem carregando o sino numa espécie de padiola. Há também a presença de algumas crianças, cabras e bodes, fazendo parte da comitiva. Mariadina aparece em destaque, acompanhada de outras mulheres que carregam bandeiras brancas em mastros. Enquanto na narrativa de Vicentino é Indalécio a figura mais imponente, na versão de Deodora este lugar é ocupado por Mariadina.



Figura 3

As imagens do céu aparecem duas vezes, mostrando alguns urubus voando, e são intercaladas com imagens da desolação do grupo, no momento em que a voz de Deodora fala que muitos ficavam pelo caminho, que se segue com a morte de Indalécio. Este aparece somente na cena em que morre em cima de um cavalo e

mal se vê seu rosto. No primeiro plano estão Mariadina e o cavalo de Indalécio, que nesta versão é marrom.

Os pés do povo de Javé em plano de detalhe, que na história de Vicentino apareciam ritmados e fortes, empurrando o sino, na versão de Deodora são mostrados na água, o que confere uma maior leveza à cena.

Nas cenas de Mariadina cavalgando, há também câmera lenta, dando destaque aos seus longos cabelos ao vento. O mesmo tom heróico presente na narrativa de Vicentino também aparece na de Deodora, mas a bravura da primeira é substituída pela desolação da segunda. O recurso da câmera lenta parece ser usado nos dois casos para reforçar a posição heróica de ambos como figuras especiais que possuíam a missão de guiar o povo de Javé. O primeiro plano do rosto de Mariadina também é feito em ângulos diferentes como acontece na narrativa de Vicentino, mas neste caso ressalta a fisionomia preocupada da heroína.



Figura 4

O mítico se faz presente na narrativa de Deodora. Mariadina é orientada pelos pássaros da noite e, depois disso, guia o povo de Javé ao lugar onde se estabeleceria. Nesta versão, o narrador também funda sua experiência na descendência que diz possuir com o personagem principal de sua narrativa, apesar de, neste caso, esse fato ser contestado. Aqui novamente não se trata de narrar aquilo que vivenciaram, mas de contar uma história que parece ser passada de

geração em geração. Nesse sentido, a marca no seio de Deodora estabeleceria a sua ligação em termos de experiência com a heroína da história.

3.1.3. O anti-herói de Javé

*“Minha mãe quando eu morrer
Me enterre numa esquina
Debaixo de um juazeiro
Para passar gado por cima
Deixe minha mão de fora
Pra dar adeus para as meninas.”*

Essa é a música que o Indalécio da versão de Firmino canta, acompanhado do povo de Javé. Montado em um burro, vestindo trajes simples e sofrendo de uma disenteria que lhe causou “*nó nas tripas*”, o Indalécio construído por Firmino está longe de ser o herói tal qual o apresentado na narrativa de Vicentino. Mariadina, por sua vez, também não é a heroína conforme descreveu Deodora, mas uma louca maltrapilha, que se diz incumbida da missão de guiar o povo de Javé para suas terras. Indalécio está mais próximo de um anti-herói, um malandro brincalhão que canta músicas engraçadas e conduz o povo não às suas terras, mas ao riso.

Antes de iniciar sua narrativa, o intuito de Firmino parece ser o de contradizer a versão de Deodora. Assim que ela termina sua história, ele diz:

“Eita que está virando verdade coisa que nunca se deu. Sei que não ando com inventação para engrandecer os parentescos. E sei que Indalécio não morreu em cima do cavalo, morreu agachado por causa de uma disenteria que lhe deu um nó nas tripas. E sabe quais foram de verdade as últimas palavras que Indalécio pronunciou antes de morrer? ‘Viver tanto e tanto, pra morrer cagando em todo canto.’ Pois olhe, olhe seu Biá eu vou lhe dizer é mais: Mariadina... Mariadina nunca foi do bando de Indalécio. Porque muito antes dele chegar aqui trazendo os retirados, retirados viu Vado? Ela já corria pelo vale feito cachorra doida.”

Em seguida, coloca-se como uma boa fonte para a história de Javé, afirmando que “*o caso de verdade verdadeira mesmo aconteceu foi assim, com dedo ou sem dedo*”. Enquanto Firmino fala isso, são inseridos, da mesma forma que nas duas

narrativas anteriores, *flashes* da sua história. Abre-se então sua narrativa, que cria nova imagem para os “heróis” Indalécio e Mariadina.

A construção de Indalécio feita por Firmino parece dizer de sua própria personalidade, uma vez que ele também é um personagem irônico que, logo no início do filme, desacredita a missão de Biá de registrar num livro as narrativas orais de Javé. Assim, a desconstrução que ele faz em sua narrativa do heroísmo de Indalécio e Mariadina e a própria desconstrução da memória como algo sagrado, sério e irretocável é refletida na forma como sua narrativa é construída.

Firmino é um narrador que não se apega a nenhum vestígio do passado para se basear sua narrativa, mas, antes de iniciá-la, ele diz a Biá que possui prova de tudo o que dirá, e “*daquelas científicas*”. Desse modo, não há nenhuma relação explícita sobre qual seria a fonte de sua versão, já que ele não diz tê-la ouvido de nenhum parente nem descender de nenhum dos “heróis”. A relação de sua narrativa com a experiência acaba se dando em termos de transferir para ela sua visão de mundo, que implica na crítica à memória como atualização de um passado nobre.

A forma como é feita sua narração difere das duas anteriores num quesito importante: Firmino não narra sua história, mas interpreta os personagens de Indalécio e Mariadina. Não há narração como nas versões de Vicentino e Deodora, em que ambos incorporam e performam um narrador que conta em voz *off* a história que é materializada por recursos expressivos do cinema. O que Firmino parece performar é a própria situação que ele narra, dando voz e agindo como os personagens de sua história.

Além de desconstruir a noção de memória, Firmino desconstrói o próprio narrador como aquele que sabe a respeito do universo diegético. O narrador Firmino parece não agir de forma onisciente, contando algo que remete a um passado ligado, de certa forma, à sua experiência. Sua atitude é a de incorporar o próprio universo diegético e transpô-lo para o momento da narração. Isso é visível quando, ao fechar sua narrativa, há o retorno à cena em que ele se deita no chão, cruzando os dedos, como o teria feito Mariadina em sua versão. Com base nisso, podemos considerar que Firmino rompe com a noção de narrador presente nas outras duas narrativas.

Sua narrativa começa com a chegada do povo em um lugar árido. Indalécio canta uma música que parece um repente e o povo faz as vezes de coro. Ele, ao ter que parar por causa da disenteria, encontra-se com Mariadina, que está em sua “casa”, um triângulo desenhado no chão. Assustado, ele grita e o povo chega para lhe acudir. Mariadina levanta-se e inicia a conversa com Indalécio. Ao ser perguntado por ela sobre quem eles eram, Indalécio responde: *“Nós somos gente guerreira, gloriosa, que saímos fugido, quer dizer, fugido não, nós saímos foi em retirada. Expulsaram a gente das nossas terras porque tinha ouro e para longe nós caminhamos”*. Nesse momento, Firmino incorpora nas palavras de Indalécio uma referência à discussão que aconteceu anteriormente entre Vado e Deodora sobre os termos “fugido” e “em retirada”. A correção que Indalécio faz em relação à palavra que usa para explicar a Mariadina a saída do povo de Javé de suas terras diz da correção feita pelo próprio Firmino, introduzindo na narrativa do passado um elemento do presente.



Figura 5

A cor predominante da narrativa de Firmino é sépia, um tom envelhecido, que só é quebrado em algumas poucas cenas em que o céu azul aparece. Essa cor parece dizer do embotamento da memória, como algo que está longe de ter o tom vibrante do presente, que está distante no tempo e que, talvez por isso, parece ser inacessível. A aridez ganha contornos ainda mais expressivos que na narrativa de

Deodora. O cenário é marcado por chão de pedras e arbustos. O povo de Javé apresenta-se maltrapilho, mas, ao mesmo tempo, possui algo alegre: em certas cenas eles riem e tocam um violão de forma descontraída.

Os primeiros planos de Indalécio o mostram com fisionomia de quem está se sentindo mal, fazendo caretas, diferentemente da expressão brava da versão de Vicentino. As cenas que se seguem ao seu encontro com Mariadina mostram que nenhum dos dois possui lugar privilegiado. O uso de campo e contracampo reforça o tom de diálogo entre os dois, em condições de igualdade. Mariadina é caracterizada como uma louca, vestindo farrapos. Em suas falas premonitórias, há a presença de sons metalizados, que dão um ar de mistério àquele encontro. A trilha sonora que perpassa toda narrativa traz um som estridente que não chega a se formar como uma melodia.



Figura 6

Dessa forma, tanto Indalécio quanto Mariadina são postos em cena como anti-heróis, desprovidos de qualquer virtude ou credibilidade. A ironia está presente em toda a narrativa de Firmino, que brinca tanto com a noção de memória, especialmente aquela fundada no valor do passado, quanto com a do narrador, que desacredita sua própria narrativa.

3.1.4. Caim e Abel javélicos

Frente a frente numa mesa, Gêmeo e Outro, dois irmãos que vivem um embate familiar a respeito da paternidade e do direito à herança, disputam sua versão da história e a atenção de Biá. Cada qual tem à sua frente uma maleta, onde parecem estar guardados documentos e fotografias antigos. Gêmeo trata Outro com uma certa rispidez, cujo motivo, ao longo da sequência, acaba sendo explicado.

Estando os dois a postos, com as maletas abertas, Biá faz um sinal de que está pronto e começa então uma disputa entre os irmãos sobre quem irá falar. Gêmeo inicia: *“Seu Biá, o senhor deve de saber que uma terra vale pelo que produz, mas ela pode valer mais ainda pelo que esconde.”* Ao que Biá lhe responde: *“Bonito começo, taí, eu gostei. Mas o senhor pode ser mais objetivo, assim, ir direto nos fatos?”* Gêmeo retira da maleta um desenho de sua propriedade, herança dos antigos, onde ele diz estarem enterrados os restos de *“Indalício”*. Ao ver o irmão errar o nome do herói de Javé e ser corrigido por Biá, Outro aproveita para xingá-lo e ter direito a voz na história, mostrando a Biá uma fotografia de sua mãe, Margarida, nos tempos de moça. Gêmeo repreende o irmão, dizendo que o assunto não era por ali, mas mesmo não querendo que o assunto caminhasse para a história da família, ele também retira de sua maleta outra fotografia, desta vez trazendo *“os nossos pais, Cosme e Damião”*, gêmeos idênticos. Outro, ao ver a fotografia, diz que eles são a razão de tudo, até mesmo de serem conhecidos como Gêmeo e Outro. Depois de uma discussão sobre a dúvida de paternidade de Outro, os irmãos contam em detalhes a história de sua família.

Outro diz que Cosme e Damião eram irmãos gêmeos muito unidos, mas que foi Cosme quem conseguiu juntar muitas terras. Um dia, conheceram Margarida, por quem se apaixonaram. Ela escolheu Cosme e se casaram. Gêmeo, então, mostra o convite e a certidão, retirados de sua maleta. Outro mostra o retrato do casamento, que também retira de sua maleta.

No momento em que a câmera enquadra a fotografia, entra uma música festiva em que predomina a sanfona, como se estivessem numa festa, e há então uma passagem da fotografia para uma cena da festa de casamento, uma narrativa contada por Gêmeo. A narrativa se abre com um plano de meio-conjunto,

destacando a mesa, ao redor da qual estão os convidados, e uma garrafa verde ao centro, igual à fotografia que Outro mostra a Biá. As imagens da festa do casamento possuem um tom acinzentado, levemente azulado, próximo à fotografia. Na mesa, apenas a garrafa verde se destaca com sua cor original, enquanto o restante dos elementos aparece cinza-azulado, o que parece mostrar que tudo o que vai acontecer a partir dali será culpa da bebida. Em seguida, há uma cena em que os noivos e os convidados caminham na areia, como se estivessem indo para casa, após a festa, à beira de um rio.



Figura 7

Por meio de montagem paralela, intercalam-se imagens do caminho para casa e cenas dos noivos dançando com Damião. Margarida é sempre puxada pelos dois, que partilham uma garrafa. Cortes rápidos parecem dizer da farrá e da bebedeira. Os enquadramentos mostrando Margarida ao centro dos dois irmãos refletem a disputa que eles travam pela mesma mulher, num ritmo que acompanha a trilha sonora.



Figura 8

Um corte leva os personagens para a cama, num enquadramento em que Margarida é abraçada por um dos irmãos. Amplia-se o enquadramento e então se revela que ela estava entre os dois. Margarida se assusta com o ocorrido. Nesta cena, o tom predominante é o verde, levemente puxado para o bege, que não se destoa do tom da fotografia.

Enquanto a narrativa apresenta estas imagens, a voz *off* de Gêmeo é inserida:

“E nenhum dos gêmeos se lembrava de nada. Mas Margarida tinha certeza que, no escuro, tinha sido mulher de um deles. Não sabia de qual. Aí Cosme expulsou Damião que desapareceu no mundo e renegou este aí, o filho da dúvida. Um ano depois, nasci eu, filho legítimo e provado de Cosme.”

Depois de fechada a narrativa de Gêmeo, ele ainda continua a questionar se Outro deveria ter direito à herança deixada por Cosme, já que ele era “o filho da dúvida”. No meio da discussão, Deodora intervém e diz: “*Peraí, gente, peraí. Isso não é história para entrar no livro.*” Os dois irmãos continuam a discussão e Biá intervém com rispidez. Gêmeo argumenta que, já que Biá é o escrivão das histórias, ele deveria colocar no livro que “*nas terras de Armando Peneré, que sou eu, conhecido como Gêmeo, filho único e herdeiro legítimo de Cosme Peneré, quero isso, bote em letras grandes, é onde está enterrada a ossada de Indalécio, o*

fundador, e o resto das armas que ele escondeu.” Outro pede para colocar seu nome também e cria-se uma confusão maior entre os dois irmãos, o que faz Biá sair irritado, levando consigo o mapa da propriedade.

Nem Gêmeo nem Outro encarnam, em termos de performance, a postura de um narrador como nas outras narrativas. Ambos procuram mais fazer valer sua versão e, para tanto, interrompem-se constantemente e tentam falar mais alto e gesticular mais que o outro. Apesar de ser Gêmeo quem aparentemente conta essa história, é interessante observar que o vestígio do passado no qual se ancora a narrativa – a fotografia do casamento de seu pai – foi mostrado por Outro.

A divergência sobre a origem de Outro parece espelhar a divergência de versões sobre a origem de Javé. O narrador Gêmeo é a todo momento interrompido por Outro, que o corrige. Nem chegam a um acordo sobre a paternidade e a origem de Outro nem sobre a história da comunidade.

3.1.5. O medo perdido

Um episódio marcante em sua biografia. É isso que Daniel, o quinto narrador, conta a Antônio Biá. Daniel parece ter sido escolhido por puro acaso, já que Biá entra em sua casa para despistar o restante do povo que o acompanha pelo povoado. Desse modo, ao entrar em sua casa como se estivesse se escondendo, Biá se esbarra em Daniel e, por esse motivo, diz que procurava o rapaz para ouvir sobre a história de Javé. Daniel, por sua vez, pondera que ele mesmo não sabe muita coisa a esse respeito, mas que Biá poderia colocar algumas palavras no livro sobre seu pai, Isaías.

Mais uma vez a narrativa gira em torno da história de família, da biografia do narrador. Neste caso, diferentemente de Gêmeo e Outro, que procuram narrar algo para colocar seu nome no livro e assim registrar somente um deles como herdeiro, narrar sobre seu pai parece ser uma forma de homenagem póstuma.

Silenciosamente, Daniel leva Biá e algumas pessoas da comunidade ao quarto onde dormia seu falecido pai. Mostra-lhes a cama e o seu último retrato pendurado na parede e diz:

“Aqui, seu Biá. Essa era a cama que ele dormia, seu Biá. Morreu aqui também. Quando eu era criança, seu Biá, eu ficava aqui onde o senhor está, eu via ele deitado aqui nessa cama, com os pés lá. Às vezes, ficava muito tempo nessa janela, olhando tudo. Tá lá a cadeira dele, estão ali todas as coisinhas dele. A foto três meses antes dele morrer...”

Deodora comenta que ele morreu desvariado pelo amor de Santinha, o que leva Daniel a lembrar sua relação com a mãe:

“Santinha não merecia esse amor. Mãe nunca parava em casa, nunca tinha sossego. Ficava viajando pelo meio do mundo, garimpando tudo que é rio e grotas. Às vezes ficava meses sem dar notícia. Mulher assim, seu Biá, não conhece amor de marido, de filho. Conhece, não. Bonito, não é seu Biá? [mostrando-lhe uma arma]. O senhor sabe que de menino eu sempre tive medo? Medo de tudo. De escuro, de assombração, de briga. Até o dia que eu perdi o medo. Foi de uma vez só, seu Biá. O senhor já viu alguém perder o medo de uma vez só?”

Daniel pega uma arma e inicia sua história, contando o dia em que ele perdeu o medo. A arma funciona como um vestígio do passado que desencadeia sua narrativa, ancorada na lembrança do dia em que seu pai matou um homem, usando-a. De forma semelhante às outras narrativas, também há, antes de se abrir sua história, a inserção de *flashes* com imagens desconexas que dizem do que ele irá contar, que traz, inicialmente, cenas de um prato se quebrando, um cavalo entrando, seu pai tomando uma sopa, diálogos ininteligíveis entre seu pai e o homem do cavalo. Daniel, ainda menino, é o observador desse episódio. Aparece com olhar assustado, não entendendo aquilo que se passa. A montagem cada vez mais acelerada retoma essas imagens desconexas até que se ouve um tiro.

Num jogo de claro-escuro, a luz da lamparina a iluminar certos aspectos da cena, e o restante encoberto, dão à narrativa de Daniel um tom laranja misturado às partes negras do que está encoberto. A luz da lamparina revela e esconde, mostrando os rostos (desanimado do pai e espantado do filho) e a cena do assassinato do homem pelo pai. Inicialmente, há um primeiro plano do rosto do menino, espiando o pai dormir e a visão do menino que paira sobre os pés do pai, de acordo com o que Daniel havia dito a Biá antes de se abrir sua narrativa.

Em seguida, há o som do cavalo e o barulho e imagem do prato se quebrando, esparramando a sopa no chão. Na sequência, uma série de imagens fora da ordem cronológica, em cortes rápidos: primeiro plano do pai tomando uma sopa; entrada de um homem sobre um cavalo pela porta da casa, aparecendo como se estivesse sendo observado pelo menino; novamente imagem do pai tomando a sopa; cena do homem do cavalo perguntando onde estava o ouro que eles escondiam, cortada por *flash* do prato caindo e se quebrando; novamente o pai tomando a sopa com ar desolado; cena da luta do pai com o homem do cavalo, mostrado numa câmera baixa, ressaltando que ele era muito maior e mais bravo que o pai, que bradava de costas; novamente *flash* do prato caindo e se quebrando; cena em que o menino entra na sala e presencia o episódio.



Figura 9

O menino aparece na parte clara da imagem, com ar assustado e vê o pai carregando algo em suas mãos. A ação é cortada para o homem com o cavalo, numa tomada de baixo para cima, gritando, e o pai de costas para a câmera, enfrentando o invasor sobre o cavalo; uma passagem rápida para o menino olhando a cena; volta-se para a ação e a discussão entre o cavaleiro e o pai, que agora mostra estar empunhando uma arma; entre as patas do cavalo pode-se ver o menino na parte mais clara do enquadramento, com ar assustado; novamente entra a cena em que o pai está tomando uma sopa; um barulho de tiro (semelhante ao

barulho do prato quebrando que pontua a narrativa) e a imagem do menino tampando os olhos, seguida do pai tocando o cavalo de dentro da casa, num plano de meio conjunto, caminhando da porta em direção à parte central da sala, que está mais iluminada, onde se pode ver o homem caído, morto com um tiro e a desolação do pai; a câmera volta-se para o menino, que retira a mão dos olhos.



Figura 10

Nesta narrativa, chama a atenção o ritmo acelerado da montagem, que é pontuada pelas imagens do pai tomando a sopa e do prato se quebrando, que são repetidas entre cada nova imagem. Isso parece dizer da fragmentação da memória, da descontinuidade da lembrança de Daniel.

Trata-se de uma história que ele conta e que diz de sua experiência vivida, de um episódio marcante em sua vida. Daniel parece reviver em sua fisionomia toda a cena trágica do dia em que ele perdeu o medo, quando seu pai matou um homem. Parece que a micro-narrativa que ele conta se constrói apenas na sua cabeça. Ao falar que perdeu o medo de uma vez só, antes de iniciar a narrativa, ele fica cabisbaixo, engole seco e cerra os olhos. O silêncio parece dominar o ambiente e é quebrado apenas com o som do estilhaçar do prato caindo no chão. Talvez ele não se construa como um narrador e não assuma uma performance própria como as demais narrativas, mas reflita consigo sobre o episódio que o marcaria para a vida inteira.

Ao final da narrativa, Daniel levanta a cabeça e diz: *“Desse dia em diante, seu Biá, eu perdi todo o medo. Hoje eu não tenho medo de nada. Eu não tenho medo de nada não, seu Biá. Nada. Dessa casa eu só saio morto”*.

3.1.6. A África em Javé

Uma parte da África. É assim que Pai Cariá, o último narrador das micro-narrativas, considera o Brasil. Acompanhado de Samuel, Biá segue a cavalo até uma comunidade quilombola nos arredores de Javé, onde se encontra com Pai Cariá. Trajando roupas e colares como um sábio da comunidade e empunhando um mastro, Pai Cariá narra sua versão da história de Javé.

Toda sua história é contada em forma de canto, em dialeto africano, e por isso Samuel atua como um tradutor. Antes de abrir sua narrativa, Pai Cariá conta que sua gente foi trazida há muito tempo para esta parte da África. Biá, impaciente, diz a Samuel que *“dessa geografia a gente fala depois. Eu quero saber se vocês faziam parte do povo que chegou aqui guiado por Indalécio.”* Pai Cariá ressalta que o herói de sua versão é Indaleu, chefe de guerra que queria guiar seu povo para as terras de origem, mas ele mesmo não sabia o caminho de volta. Biá, interrompendo a narrativa, pede a Samuel para lhe perguntar se Indaleu era o mesmo que Indalécio e, antes mesmo que esse pergunte, Biá muda de idéia: *“Deixe pra lá. Se não é, parece que é e tem tudo para ser, então fica sendo. Pergunte outra coisa da narrativa assim: acarajé catumbi totó. Pergunte.”* Antes que Samuel dissesse algo, Pai Cariá continua sua narrativa. Ao pronunciar o nome de Indaleu há, como nas demais narrativas, a introdução de *flashes* com imagens de mãos tocando tambor e negros dançando até se fixarem numa imagem de Indaleu sozinho, olhando o horizonte.



Figura 11

Abre-se então a narrativa de Pai Cariá, que é interrompida novamente pela impaciência de Biá. Pai Cariá aparece cantando e Biá pergunta a Samuel se não poderia pedir a ele para pular esta parte de cantoria “vodu” e ir direto aos fatos. Samuel explica-lhe que é dessa forma que ele conta sua história. Biá olha o relógio e, ansioso, diz a Samuel: *“Então você está traduzindo mal pra mim. Aproveita a pausa e pergunta pra ele se nesta história não tinha nenhuma, assim, nenhuma mulher de verdade parecida com Mariadina, Mariadeu, Maricum, Marixum, pergunta ao pai Cateto. Pergunta”*.

Pai Cariá revela que havia Oxum, a orixá das águas, dos rios e dos córregos. Biá então diz que depois daria um jeito na história, já que até aquele momento tudo ia *“batendo mais ou menos”*. Diante da conversa de Biá e Samuel, Pai Cariá se irrita e continua sua narrativa, que se abre de vez, tendo a voz em *off* de Samuel como tradutor:

“Durante muito tempo, nossa gente andou guiada por Indaleu, e pelos olhos de Ifá, que já enxergava os caminhos. Até que um dia encontraram o lugar onde morava Oxum. A África agora estava ali com eles.”

Enquanto Samuel traduz o que Pai Cariá canta, as cenas mostram Indaleu caminhando sozinho entre o rochedo, que parece iluminado pelo sol, dando um tom

dourado à areia e às pedras, em plano de conjunto, ressaltando a dureza das rochas. Indaleu ergue os braços, também iluminado de dourado, como que pedindo aos céus uma orientação, em plano americano. Esta cena é cortada por *flashes* dos tambores e da dança africana que está sendo feita por outros membros do grupo. Posteriormente, há uma cena em que outros membros do grupo se cumprimentam e dançam embalados pelos tambores, como em transe. Por meio de montagem paralela, esta cena da dança é intercalada por imagens de Indaleu ainda com os braços erguidos, sozinho entre os rochedos. Há, nessas imagens, predominância das cores dourado e azul. A luz inunda as cenas, refletindo-se em tom dourado na areia e na pedreira, numa proximidade com tons mais rústicos.

A narrativa segue com cena em que Indaleu guia o povo entre os rochedos, tomada em contraluz, de modo que não se identifica muito claramente sua fisionomia. Vêm-se pés aparecendo entre as rochas e vultos caminhando, bem como imagens de Indaleu guiando o povo, sempre olhando para o céu, como se tivesse sido inspirado por Ifá para descobrir a direção certa. Em seguida, há a cena em que descobrem o “*lugar onde morava Oxum*”. Neste momento, não se distingue Indaleu entre os demais membros do grupo. O que predomina é a comunidade, juntamente com a beleza do lugar, o que é mostrado em plano de conjunto, intercalado com planos americanos das pessoas pulando na lagoa. A experiência de comunidade parece ser mais forte nesta narrativa.

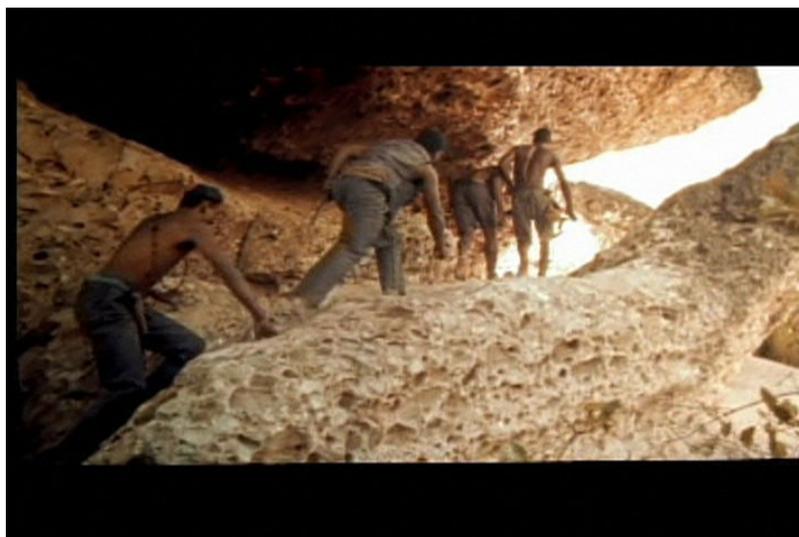


Figura 12

Após mostrar as pessoas nadando, há um certo congelamento da imagem. Retornando para Pai Cariá, entendemos o motivo disso: ele parou de narrar e ficará calado por três dias. Pai Cariá é um típico narrador das comunidades tradicionais. Ele conta numa roda, embaixo de uma árvore. Parece ser respeitado por ser o mais velho e também o líder da comunidade. Com aspecto de um líder tribal africano, empunha um cetro e narra com olhar fixo, como se estivesse voltando no tempo e revivendo aquilo que conta. Percebendo o descaso de Biá, Pai Cariá irrita-se e decide ficar calado. Biá, entediado, coloca a culpa do emudecimento de Pai Cariá em Samuel. Da comunidade quilombola, ele sai apenas com o nome do tradutor registrado no livro.

Diante das análises das micro-narrativas do nível 1 apresentadas acima, percebe-se a construção diferenciada de cada narrativa no que tange aos recursos expressivos da linguagem cinematográfica. Essa mudança significativa de cor e *mise-en-scène* reflete a peculiaridade de cada narrador em sua relação com a experiência e ressalta a variedade de versões com as quais Biá se depara.

Apesar da diferença entre os narradores, pode-se perceber que todos eles são construídos por um olhar contemporâneo. A palavra sobre a memória da comunidade é dada não aos mais velhos apenas, guardiões da tradição oral, como considera Ecléa Bosi (2001), mas a cada representante de um segmento social. O direito à palavra é dado a Vicentino, um dos mais velhos, a Deodora, a mulher, a Firmino, o jovem debochado, a Gêmeo e Outro, que são mais velhos, mas não têm muita certeza sobre o que dizem, a Daniel, um jovem, e a Pai Cariá, o negro de uma comunidade tradicional. Nesse sentido, a autoridade sobre a memória de Javé é partilhada de forma politicamente correta, coerente com certas premissas contemporâneas. Não mais apenas os guardiões da tradição possuem o direito de narrar a memória da comunidade, mas também a mulher, o negro e o jovem, que, num olhar tradicional, estariam excluídos e despojados dessa autoridade.

Biá, por sua vez, reage com impaciência diante dessas narrativas e vê com ironia a performance dos narradores. Sugere a Vicentino florear certa passagem de sua história, dorme enquanto Deodora narra e debocha de Pai Cariá. Nesse sentido,

Biá parece se aproximar do espectador, questionando a validade desse movimento de retorno do passado por meio do olhar contemporâneo sobre ele.

3.2. Nível 2

O nível 2 de encaixe possui como narrador Zaqueu, que não se apoia em nenhum vestígio do passado para construir sua narrativa. Há um ponto que o faz iniciá-la, que é a intenção de passar um conselho sobre a importância da escrita para uma comunidade (retomando o desdém de Souza sobre o fato de sua mãe ter aprendido a ler depois de mais velha). Nesse sentido, Zaqueu assemelha-se ao narrador da tradição oral, pois pretende passar um conselho, uma sabedoria baseada em sua experiência que, em certa medida, é a experiência do coletivo, daquilo que viveu em sua comunidade. Sua performance e entonação também lembram esse tipo de narrador. Ele levanta-se em determinados momentos, instiga o povo a querer saber o restante da história, ameaça não contar o resto, pausa, descasca uma laranja despretensiosamente e, enfim, continua sua história. A situação narrativa que se cria também se assemelha às comunidades tradicionais, que se reuniam à noite, numa situação propícia à contação de histórias. Há em torno de Zaqueu um grupo de pessoas simples, sentadas à noite num bar do embarcadouro perdido à beira de um rio.

Também à primeira vista parece ser possível associar Zaqueu ao narrador pós-moderno, tal qual o descreve Santiago, por não ter vivenciado o que conta, já que ele deixa a comunidade antes de Biá começar a ouvir as histórias e só retorna ao final, quando seu prazo já tinha se esgotado. No entanto, percebe-se que sua experiência não é a de quem observou a de outros. Ele não vivenciou diretamente aquilo que narra nem estava presente para observar o que se passava com outros.

Mas, se o fundamento de sua narrativa diz de uma experiência de comunidade, não há como negar sua relação com o narrador da tradição oral. A matéria-prima de sua narrativa é a experiência que pontua uma relação entre narrador e ouvinte, emissor e receptor e, nesse sentido, Zaqueu faz-se de ponte entre a experiência do coletivo e sua partilha via narrativa numa situação comunicativa. A matéria narrada por ele ancora-se na sua relação com o povo; talvez ele relate aquilo que ouviu

contar – já que estava fora – mas que se imprimiu na sua experiência. Ou até mesmo talvez sua narrativa seja toda uma fabulação, uma criação que tem como propósito servir como fonte de ensinamento aos seus ouvintes. De fato, isso não interfere na função que sua narrativa desempenha e no tipo de narrador que ele constrói.

Perante seus ouvintes, na situação comunicativa que se desenrola no embarcadouro, Zaqueu performa um narrador que pretende passar uma experiência. Frases como: *“Eu mesmo, que não sou das letras, posso contar um rebuliço que uma escritura foi capaz de fazer”* e *“Aconteceu no Vale do Javé, povoado onde eu nasci e cresci”* marcam o envolvimento de Zaqueu com aquilo que vai narrar tanto como alguém que *pode* contar sobre o rebuliço quanto como aquele que conhece bem o povoado onde *nasceu e cresceu*.

Sua narrativa, que se abre aos pouco mais de nove minutos de filme, traz a história do Vale do Javé. Inicialmente, é ele mesmo um dos personagens principais da trama que conta. É ele quem faz o papel de intermediário entre o povo e as autoridades que construiriam a represa e é dele a ideia de transformar as narrativas orais em livro.

Ao longo de sua história, no momento em que Zaqueu, como um líder da comunidade, passa a Biá a tarefa de salvá-la do afogamento, ele reforça a importância da veracidade e da cientificidade do dossiê que ele irá preparar. Biá, por sua vez, logo de início desacredita sua missão. Ao ouvir o pedido de Zaqueu, pergunta: *“Que diabo de coisa importante aconteceu em Javé?”*, ao que Zaqueu explica:

“A maneira de saber é ouvindo a nossa gente contando as tais histórias. E escrevendo. Ouvindo e escrevendo. E assim vai nos ajudando. Mas tem uma coisa: não pode ser história inventada, chistosa, sem regra, tem que ser história verdadeira, científica. (...) Eu estou indo embora amanhã pra dizer para as autoridades que o povo de Javé está se unindo, preparando os documentos. Quando eu voltar, é melhor que seu serviço esteja bem adiantado.”

Tendo ouvido a explicação de Zaqueu, Biá considera que essa tarefa é coisa de *gente doida*, mas acaba cedendo à pressão do povo. Essa cena termina com Biá

olhando o livro e passando suas folhas em branco, o que faz um barulho semelhante ao de água caindo. Em seguida, há uma imagem do rio, numa referência à água que dele virá. Com a missão aceita, Biá sai pelas ruas de Javé ao encontro dos narradores. Zaqueu já não se faz presente, mas todas as narrativas que daí em diante são construídas fazem parte de sua história.

O retorno à voz em *off* de Zaqueu acontece com pouco mais de uma hora de filme, em que ele diz: *“Quando mais a gente precisa do tempo, mais ele voa. Biá já nem era mais dono de si. Dia e noite vinha gente de todo o canto oferecendo as histórias”*. Essa pontuação da voz de Zaqueu no meio do filme vem lembrar que tudo aquilo que se vê é uma construção sua. Com essas palavras, ele parece ter onisciência sobre o que narra, bem como saber precisamente o que irá acontecer, e mostra compreender o drama psicológico que Biá vivenciava. Por meio de um tipo de ditado popular, mais um conselho Zaqueu acaba passando a seus ouvintes, não mais sobre a importância da escrita, mas sobre a relação do homem com o tempo.

Zaqueu retorna à sua história como personagem ao final do filme, quando os engenheiros já estão na cidade e ela está prestes a ser submersa. Ao cobrar de Biá o livro escrito, recebe dele apenas um bilhete irônico como é seu personagem:

“Tenho a declarar que eu, Antônio Biá, sou gente de cara, dente e nariz pra frente. E mais, bunda, cacunda e calcanhar para trás. Me exonero como escrivão. Estou ausente para manter a mente e o corpo são. Quanto às histórias, melhor ficar na boca do povo, porque no papel não há mão que lhe dê razão.”

Perseguido pelo povo, Biá fica frente a frente com Zaqueu. Como justificativa, de seu fracasso, acaba associando a tradição do povo de contar histórias de grandeza a uma forma de esquecer seus problemas:

“Vocês acham que escrever essas histórias vai parar a represa? Não vai não. E sabe por que? Porque Javé é só um buraco perdido no ovo do mundo. E daí, e daí que Javé nasceu de uma gente guerreira, dionisíaca? Se hoje isso aqui é um lugar miserável, de rua de terra, de gente apocada, ignorante como eu, vocês, tudinho! Nós somos é só um povinho ignorante que quase não escreve o próprio nome, mas inventa histórias de grandeza para esquecer a vidinha

rala, sem futuro nenhum. Vocês acham que os homens vão parar a represa e o progresso por um bando de semi-analfabetos? Não vão não! Isso é fato, é científico!”

A dicotomia entre oralidade e escrita, tradição e progresso parece ser resumida nas palavras de Biá. Não há como, em sua visão, barrar o progresso que avança solapando a tradição. Zaqueu, por sua vez, retruca: *“Nas suas idéias, Javé pode não valer muito. O caso é que sem Javé, Antônio Biá vale menos ainda”*. Com essas palavras, Zaqueu acaba ressaltando que, embora seja por meio da escrita que a oralidade adquire suporte fixo, a escrita depende da oralidade para se firmar. A escrita sem a oralidade é nada também. Uma parte da outra, o que as diferenciam é a forma e o suporte.

Ao final da narrativa de Zaqueu, quando Javé já está submersa, Biá chora segurando o livro em branco e começa a escrever a segunda parte da história de Javé, não apenas como um *“escrivão de prosa”*, mas como um jornalista diante da realidade, como um narrador que finalmente ele se torna, um misto de narrador pós-moderno, que relata aquilo que vê, e de narrador do romance, que possui um tipo de experiência diferente dos narradores que ele até então vinha ouvindo.

Os heróis que, conforme contavam, teriam fugido de uma guerra contra a Coroa Portuguesa, levando consigo o sino presente em quase todas as micro-narrativas, saem novamente em retirada, levando-o para o novo lugar onde se assentarão. Desta vez, tentam escapar do progresso que não pede licença à tradição. Mas, num outro lugar, essas histórias não se perderão. Biá finalmente parece completar sua missão. O livro deixa de ter a função de salvar a comunidade, mas passa a ser o veículo que leva para todos os cantos as histórias antigas e novas de Javé. Zaqueu encerra sua narrativa com o seguinte comentário, que reforça que a escrita torna-se suporte para as narrativas orais:

“E desde então é essa a história de Javé que se conta, mas que também pode ser lida e relida por essas serras e por essas grotas sem fim. Está assentada em livro, correndo o mundo pra nunca que ser esquecida. É isso e não tem mais que isso. Quem quiser que escreva diferente.”

Toda essa história que Zaqueu conta é narrada para o jovem da cidade grande, que perdeu a embarcação, e também para outras pessoas que estão no bar. Assim, a narrativa de Zaqueu, em certa medida, é também voltada para o espectador contemporâneo, que se porta tal qual o jovem, ouvindo uma história que diz do passado e é construída com elementos que a ele se referem. Revestido de certa autoridade sobre o que conta, Zaqueu parece incorporar certos aspectos do narrador da tradição oral, como a experiência da comunidade, que partilha aos seus ouvintes. No entanto, ao construir como personagem de sua narrativa Biá, também um ouvinte que desacredita as narrativas da tradição oral que ouve, Zaqueu também possibilita que haja o descrédito em sua narrativa por parte do jovem urbano e dos espectadores em relação ao filme. No entanto, se sua narrativa mostra que há certa insuficiência na performance dos narradores da tradição oral, ao mesmo tempo a reverencia, já que sua performance se assemelha à deles.

3.3. Nível 3

O terceiro nível de encaixe em *Narradores de Javé* traz a presença do narrador fundamental, que, tal qual nos propõe Vanoye e Goliot-Lété, trata-se da instância abstrata, um princípio organizador da narrativa fílmica. É esse narrador fundamental que se faz presente no início da narrativa, quando conhecemos o jovem que perde a embarcação e chega a um bar à beira do rio, onde ele se senta e ouve a história de Zaqueu.

No momento em que Zaqueu começa a contar sua história, entendemos que o narrador fundamental delega a ele o poder de narração. Esse narrador fundamental permite que boa parte da narrativa esteja a cargo de um narrador-personagem, transformando-o, segundo Daney, num “senhor do filme”. É interessante observar que não é para qualquer personagem que se delega a narração, mas para um narrador-personagem que, conforme vimos, em muito se assemelha a um narrador da tradição oral, tanto em termos de performance quanto em relação à experiência na qual se baseia sua narrativa.

É de um narrador ligado à oralidade e à tradição de contar histórias, que nós, espectadores, temos acesso à maior parte da narrativa fílmica. Assim, novamente

retornamos com as questões que norteiam esta pesquisa: por que retornar a uma tradição fundada na partilha de experiência em um filme? O que isso nos diz dos modos de narrar contemporâneos? Por que motivo haveria um retorno ao narrador da tradição oral em termos cinematográficos, desconstruindo-o, reconstruindo-o, fazendo-o falir e ao mesmo tempo delegando a ele a função de narrar aos espectadores?

Retomando os encaixes percebidos em *Narradores de Javé*, temos o seguinte esquema: num primeiro nível, estão seis micro-narrativas contadas por narradores que, em maior ou menor grau, relacionam o que contam à sua experiência, àquilo que teriam ouvido de seus antepassados ou vivenciado. São narrativas incompletas, fragmentadas, desacreditadas por Antônio Biá, justamente aquele que deveria escrevê-las em um livro. Biá brinca com o papel dos narradores, zomba de sua postura e das “*provas*” que eles trazem, cria um repertório de xingamentos que destila ao longo do filme, interfere no que eles narram, dorme enquanto ouve as histórias ou rabisca palavras aleatórias no livro.

Desde quando é obrigado a assumir a tarefa de escrever tais narrativas, ele faz questão de reforçar que isso é *coisa de gente doida*, já que nada de realmente nobre teria acontecido em Javé. Sem opção, sai pelo povoado afora à procura de suas fontes, algumas indicadas pela comunidade e outras encontradas por puro acaso.

Sua impaciência com a performance dos narradores como aqueles grandes guardiões da memória de Javé é clara. Biá sugere a Vicentino que melhore certa parte de sua história, argumentando que “*uma coisa é o fato acontecido, outra coisa é o fato escrito. O acontecido tem que ser melhorado na escrita de forma melhor para que o povo creia no acontecido.*” Diante de Deodora, ele diz:

“Escritura é assim: o homem curvo vira cacunda. Gente do olho torto, eu digo que é zrolho. Por exemplo, se o sujeito é manco na vida, então na história eu digo que ele não tem perna. É assim, é das regras da escritura.”

Em todas as situações do nível 1, a narrativa contada é interrompida e, dessa forma, ela não se conclui. Nesse sentido, não conseguimos dar conta da completude da narrativa, de modo que não há como saber se eles pretenderam passar certo conselho ou sabedoria. Essa fragmentação da narrativa parece dizer da própria

fragmentação da memória. Até mesmo a montagem destas sequências aponta para tal incompletude: antes de iniciar as narrativas, há uma introdução de pequenas imagens – ou *flashes* – da história que eles irão narrar na sequência em que eles aparecem conversando com Antônio Biá. Depois de alguns *flashes* dessas cenas, que são cortados de forma muito rápida, há a abertura da narrativa de cada um propriamente dita, que sempre é interrompida antes que chegue ao final. Ao serem construídas narrativas baseadas na experiência, tenta-se construir narrativas da memória. Estas deveriam servir como traço da memória coletiva da comunidade, mas acabam ganhando outros contornos devido à incapacidade de os narradores darem conta da tarefa de narrar. E assim Biá segue seu caminho, zombando, rindo e se atrapalhando com os narradores, suas variedades de versões e a disputa pela autoridade sobre aquilo que narram.

No nível 2, Zaqueu é aquele que relata toda a saga de Biá. Se não há uma coerência entre as histórias dos seis narradores, isso parece ser um reflexo do olhar de Zaqueu, dentro do qual eles estão inseridos. Zaqueu quer mostrar o rebuliço que a falta de escrita causou e performa justamente um narrador semelhante aos outros seis, embora ele pareça dar conta de sua função. Os ouvintes possuem interesse naquilo que ele narra e querem continuar ouvindo sua história.

No nível 3, o narrador fundamental do filme abre espaço para a narrativa dos outros. É ele quem delega ao personagem Zaqueu a tarefa de contar a história do Vale do Javé. Talvez esse narrador, que aparentemente não se relaciona de forma direta com a experiência, queira nos fazer ter acesso à experiência dos outros, ou até mesmo nos questionar sobre a validade dessa experiência. Será que, ao fragmentar as narrativas e mostrar a incompletude da memória e a ancoragem diversificada na experiência, o narrador do filme não estaria oferecendo uma experiência da brincadeira, do jogo? E essa brincadeira que ele faz não estaria ligada ao questionamento sobre o papel do narrador no cenário contemporâneo? Será que o filme estaria, de certa forma, “brincando” com o seu papel e sua relação com o espectador? E a memória que se pretende registrar e que, ao mesmo tempo, não é suficiente para dar estabilidade à comunidade, que função teria na sociedade contemporânea?

Para esboçar algumas reflexões sobre esse questionamentos, recorreremos à discussão sobre a memória, especialmente buscando compreender como os narradores de Javé e o próprio filme lidam com essa temática.

4. Os caminhos da memória

A começar é um filme irremediavelmente marcado pela memória. Tudo do filme deve a ela. As verdades produzidas pelos moradores do vilarejo são compostas de memória. De uma memória mítica, é verdade, onde encontra-se com seu segundo assunto, a fala. A memória é feita na fala, é produzida pela narração.
(Alexandre Werneck, 2008)

Desde a Grécia Antiga, a memória vem suscitando explicações acerca de como ela se processa, sua função e as formas de apreendê-la. Na *Teogonia*, de Hesíodo (TORRANO, 1995), conhecemos o mito de Mnemosyne, a mãe das nove musas, que ela procriou em nove noites passadas com Zeus: Calíope, Clio, Érato, Euterpe, Melpômene, Polímnia, Talia, Terpsícore e Urânia. As musas eram cantoras divinas que tinham por função primeira presidir as diversas formas do pensamento, entre elas sabedoria, eloquência, persuasão, história, matemática e astronomia.

A palavra grega que as designa se relaciona a um termo que significa fixar o espírito sobre uma ideia, uma arte. Também à mesma família etimológica pertencem as palavras *música* – o que concerne às Musas – e *museu* – o templo das Musas, onde elas residem ou onde alguém se adentra nas diversas artes. Curiosamente, uma das filhas da memória, Clio, preside a história, o que pode nos fazer pensar que a história está ancorada na memória.

Mnemosyne, a deusa grega da memória, era filha de Gaia (a terra) e Urano (o céu), sendo uma dos 12 titãs gerados pelos dois. Era representada por uma mulher sentada com a mão no queixo, em ato pensativo. A palavra grega *mnemósine* prende-se ao verbo *mimnéskein*, que significa “lembrar-se de”. A titânida Mnemosyne, assim, vem configurar no universo mitológico grego a própria personificação da memória. É Mnemosyne quem lembra aos homens a recordação

dos heróis e de seus feitos e preside a poesia lírica, o que faz com que os poetas sejam, portanto, homens possuídos pela memória.

Se, num primeiro momento, a mitologia grega buscou personificar a memória como uma deusa responsável por lembrar aos homens os feitos heróicos, ao longo do tempo, a discussão sobre os processos que a desencadeiam foram ganhando espaço. Segundo Paul Ricoeur (2007), a partir da filosofia socrática, Platão e Aristóteles se encarregaram de escrever sobre essa temática. O primeiro discorreu sobre a memória como representação de uma coisa ausente, dando destaque aos problemas relativos à relação da memória com a imaginação. Aristóteles, por sua vez, centrou-se no tema da representação de algo anteriormente percebido, adquirido ou apreendido, introduzindo a problemática da imagem da lembrança. Para ele, a memória era algo ligado ao passado. Nesse sentido, segundo seu pensamento, ela se daria de duas formas distintas: a *mnémé*, a evocação simples, semelhante à presença da lembrança, e a *anamnésis*, o esforço ou ato de recordação. De acordo com Ricoeur, “a distinção entre *mnémé* e *anamnésis* apóia-se em duas características: de um lado, a simples lembrança sobrevém à maneira de uma afecção, enquanto a recordação consiste numa busca ativa.” (RICOEUR, 2007: 37). Tal distinção encontraria ressonância nas teorias de Henri Bergson (1999) sobre a memória, publicadas em 1865, às quais retornaremos adiante.

Para além da definição do que seria a memória e como ela se faz presente aos homens, vários pensadores, como Maurice Halbwachs e Jacques Le Goff, caminharam para a discussão da memória como um processo social responsável pela coesão e pelo fortalecimento da identidade coletiva das sociedades. Da abordagem filosófica à abordagem sociológica e antropológica, o entendimento da memória passou por várias modificações, mas algumas características ou aspectos relativos a ela ainda suscitam reflexões em todas essas abordagens. Questões como aspectos individuais e coletivos, a relação entre lembrança e esquecimento, a presença do passado no presente em forma de lembrança, os vários suportes para a memória, entre outros, ainda hoje são retomados e contribuem para se pensar a memória na contemporaneidade.

Discorrer sobre essas questões características da memória ajuda a compreendê-la como um conceito construído histórica e socialmente, que vai muito

além de um banco de dados ao qual se tem acesso via lembrança. Assim, traremos aqui algumas reflexões sobre tais aspectos da memória, buscando ainda compreender como ela é abordada em *Narradores de Javé*, no intuito de lançar pistas sobre como, a partir do filme, pode-se pensar a temática da memória contemporaneamente, em sua relação com a experiência e o narrador.

4.1. Aspectos individuais e coletivos da memória

Quando falamos em memória, alguns elementos que a ela dizem respeito parecem ser do domínio individual, como a experiência passada, que se mistura à experiência presente daquele que recorda. O ato de lembrar, seguindo nessa perspectiva, estaria associado ao indivíduo, às experiências que surgem em forma de imagens no interior de cada um e que retornam ao presente quando estimuladas pela percepção.

A lembrança de Marcel Proust sobre sua infância na fazenda, desencadeada pelo sabor da *madeleine* molhada no chá de tília, pode ser tanto fruto de uma memória involuntária como também o resultado de um esforço de recordação. *Em busca do tempo perdido* retrata essa busca pelas lembranças feita por Proust no intuito de encontrar aquilo que parecia perdido no tempo, esquecido dentro de si. A esse trabalho da memória de Proust, Walter Benjamin chamou de “trabalho de Penélope da reminiscência” (BENJAMIN, 1996: 37), pois Proust não descreveu em sua obra uma vida inteira, mas a lembrança de uma vida por quem a viveu. Para Benjamin, importava mais a Proust o tecido de sua lembrança do que o vivido.

Essa associação entre Proust e Penélope feita por Benjamin é muito significativa: na mitologia grega, Penélope era a esposa de Ulisses, que aguardava por seu retorno da Guerra de Tróia, narrada na *Odisséia*, de Homero. Com a ausência de Ulisses, o pai de Penélope sugeriu que sua filha se casasse novamente. Ela, no entanto, decidiu que o esperaria até a sua volta. Diante da insistência do pai, Penélope resolveu aceitar a corte dos seus pretendentes, mas com uma condição: casaria-se somente após terminar de tecer uma colcha. Para ganhar tempo e adiar o casamento, de manhã Penélope tecia a colcha e de noite a desmanchava, até ter seu segredo revelado. Penélope teve, então, uma nova ideia.

Casaria-se com o homem que conseguisse atirar uma flecha como Ulisses. Ninguém conseguia esse feito até o dia em que um mendigo pediu para tentar atirar e conseguiu. Na mesma hora, Penélope reconheceu no mendigo seu marido, Ulisses⁸.

Tal qual Penélope, Proust tecia e desmanchava sua tessitura feita de recordações. Ao trabalho intenso de recordação, Benjamin relaciona um trabalho de esquecimento. O tecido da rememoração teria como trama a recordação e como urdidura o esquecimento, pois a cada dia, segundo Benjamin, desfazem-se os fios da existência vivida e torna-se importante não deixar escapar nada do que nele se entrelaça.

Para recuperar o que se entrelaça à trama da existência e alcançar os domínios da memória, parece ser necessário despertar a lembrança por meio de alguma percepção ou afecção do presente. Uma *madeleine* molhada no chá, um cheiro ou um sabor, uma melodia ou uma palavra, tudo isso são elementos comumente considerados como “despertadores” de lembranças. Nesta perspectiva, as lembranças relacionam-se ao indivíduo, às experiências que ele traz consigo e que surgem por meio de imagens, que ele narrativiza para si ou para outros. Dentre os pensadores que se dedicaram a refletir sobre a memória como uma faculdade individual destaca-se, segundo Paul Ricoeur (2007), Santo Agostinho. De acordo com Ricoeur, ainda na Antiguidade, em suas *Confissões*, Agostinho discorreu sobre a memória como algo do passado, que está associado às impressões daquele que se lembra, embora, como considera Ricoeur, ele ainda não possuísse as noções de consciência, si e sujeito⁹.

Retomando as etapas de Agostinho em busca da interioridade, Ricoeur elenca seus passos a partir do Livro X das *Confissões*. Neste livro, Agostinho reflete sobre a busca de Deus, dando a ela uma dimensão de altura e verticalidade e associando-o à sua meditação sobre a memória, onde Deus é buscado em primeiro lugar. Com isso, “altura e profundidade – são a mesma coisa – escavam-se na interioridade”

⁸ Fonte: Enciclopédia Livre Eletrônica Wikipedia <www.wikipedia.org/Penélope>, acessada em 10 de janeiro de 2008.

⁹ Segundo Ricoeur (2007), a relação entre a identidade, o si e a memória viria somente no século XVIII, com John Locke, e o sentido transcendental da palavra “sujeito” teria sido inaugurado por Kant e legado a seus sucessores pós-kantianos e neokantianos, daí não ser correto dizer que Agostinho tivesse as noções de si e sujeito. (Ver RICOEUR, 2007: 108)

(RICOEUR, 2007:109). Deus estaria na memória que, por sua vez, estaria no interior de cada um.

De acordo com Frances Yates (2007), é como cristão que Agostinho procura Deus na memória, um cristão platônico, que acredita que o conhecimento do divino pertence a essa faculdade humana, à qual ele teria conferido a honra suprema de ser um dos três poderes da alma, juntamente com o Intelecto e a Vontade. Esses três poderes – Memória, Intelecto e Vontade – seriam as imagens da Trindade no ser humano.

Yates considera que, ainda no Livro X das *Confissões*, Agostinho maravilha-se com a recordação e dá a ela uma espacialidade, o que se pode ver no trecho que se segue:

Chego aos domínios e vastos palácios da memória (*campos et lata praetoria memoriae*), onde estão os tesouros (*thesauri*) de inumeráveis imagens, introduzidos nela a partir de coisas de todos os tipos, percebidas pelos sentidos. Ali está guardado tudo o que pensamos, seja ampliando, reduzindo ou modificando, de qualquer outro modo, as coisas apreendidas pelos sentidos; e tudo o mais que tenha sido gravado e armazenado, que o esquecimento ainda não tenha tragado ou enterrado. Quando entro ali, evoco de imediato o que quero que venha à luz, e prontamente algo aparece; outras coisas precisam ser procuradas por mais tempo, como se estivessem em algum refúgio mais secreto. Enquanto uma coisa é requerida e desejada, outras acorrem, avançando, como quem diz: “Não seria, por acaso, eu?” Essas eu afasto prontamente, com a mão de meu espírito, da face de minha lembrança, até que o que desejo apareça sem véu, surja de dentro de seu lugar secreto. Outras coisas vêm prontamente, em uma ordem ininterrupta, ao serem chamadas; as da frente dando lugar às seguintes e, ao darem passagem, somem de vista, prontas a reaparecer quando eu quiser. Tudo isso acontece quando recito algo de cor. (AGOSTINHO, *apud* YATES, 2007: 68)

Termos como “domínios e vastos palácios”, “quando entro ali” e “refúgio mais secreto” dizem da memória como algo que está registrado em algum lugar no interior daquele que lembra. Algumas lembranças ali guardadas vêm mais rapidamente que outras, que precisam ser procuradas, mas todas elas encontram-se *dentro*, no interior do ser.

Ricoeur considera que, quando Agostinho aborda o tempo no Livro XI, ele entra mais profundamente na problemática da interioridade, uma vez que considera que o

espírito seria o lugar onde se tem a percepção do tempo: “Na medida em que a memória é o presente do passado, o que é dito do tempo e de sua relação com a interioridade pode facilmente ser estendido à memória” (RICOEUR, 2007: 111). Assim, se a percepção do tempo enraíza-se no espírito, ele passa a ter um “onde”, espacializando-se da mesma forma que a memória. Sobre a relação da memória com o tempo nos deteremos no item 4.3 deste capítulo.

Além da dimensão espacial da memória, Agostinho também recorre a termos como “imagem” para dizer da lembrança e relaciona o que se armazena na memória ao que foi apreendido pelos sentidos. Essa concepção encontra ressonância em Henri Bergson, filósofo que seguiu no pensamento a respeito da constituição individual da memória, buscando o entendimento da relação do corpo com o espírito.

Em *Matéria e Memória* (1999), Bergson considera a memória pura relembrada e revivida através de imagens, atribuindo a ela uma função decisiva no processo psicológico total. Em seus estudos, ele se debruça sobre o entendimento das relações entre a conservação do passado e a sua articulação com o presente. No espírito estaria conservada a memória individual, revelada em forma de imagens-lembranças, que se encontraria em sua forma pura nos sonhos e devaneios, diferenciando e relacionando, assim, memória e percepção. Para Bergson,

A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela. (BERGSON, 1999: 77)

Nesse aspecto, a memória associa-se à *mnémé* de Aristóteles, ou seja, seria desencadeada pela percepção de forma instantânea e viria sob a forma de “imagens-lembrança”. Esse tipo de memória evocaria o passado em forma de imagens, capacidade que Bergson atribui apenas ao homem, pois ele considera ser necessário “poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (BERGSON, 1999: 90). O passado acessado deste modo é, para ele, escorregadio, sempre a ponto de escapar.

Por outro lado, o que Bergson chama de “recordação laboriosa” se aproximaria da *anamnésis* de Aristóteles, já que exigiria um esforço de reminiscência, uma ação

para recordar. Esse tipo de lembrança pode ser associado ao hábito, que se grava mais profundamente na medida em que é repetido. Esta recordação estaria, de certa forma, ligada à utilidade e raramente é adquirida voluntariamente. Ela só reteve do passado os movimentos coordenados que representam seu esforço acumulado, e tais esforços não mais viriam em forma de imagens-lembranças, mas “na ordem rigorosa e no caráter sistemático com que os movimentos atuais se efetuam” (BERGSON, 1999:89). Assim, para Bergson, esta “recordação laboriosa” só poderia ser considerada como lembrança porque é possível lembrar de tê-la aprendido, o que acontece via memória espontânea. Sobre a diferença entre essas duas formas de memória, Bergson considera:

E como a aquisição dessas lembranças pela repetição do mesmo esforço assemelha-se ao processo já conhecido do hábito tende-se a colocar esse tipo de lembrança em primeiro plano, a erigi-lo em modelo de lembrança, e a ver na lembrança espontânea apenas esse mesmo fenômeno em estado nascente, o começo de uma lição aprendida de cor. (...) A lembrança espontânea é imediatamente perfeita; o tempo não poderá acrescentar nada à sua imagem sem desnaturá-la; ela conservará para a memória seu lugar e sua data. Ao contrário, a lembrança aprendida sairá do tempo à medida que a lição for melhor sabida; tornar-se-á cada vez mais impessoal, cada vez mais estranha à nossa vida passada. (BERGSON, 1999: 90)

Desse modo, Bergson considera a lembrança espontânea como aquela que, diferentemente da recordação laboriosa, é pura e não pode ser alterada. Trata-se, para ele, de uma lembrança mais natural e, conseqüentemente, mais ligada ao indivíduo.

De Agostinho a Bergson, passando por John Locke, Husserl e William James, delineou-se uma abordagem que Ricoeur chama de “egológica” da memória, voltada para uma perspectiva interior do indivíduo. Para ele, falta a esse olhar interior da memória o “reconhecimento de uma ausência primordial, a de um eu estrangeiro, a de um outrem, desde sempre implicado na consciência de si só” (RICOEUR, 2007: 124).

A busca pelo outro para se pensar a memória, pouco explorada na perspectiva individual, culminou, nos anos de 1920, com a abordagem sociológica de Maurice Halbwachs, que chegou a ser aluno de Bergson, mas que caminhou em direção à sociologia durkheimiana. Ampliando a noção de memória para além do ponto de

vista individual e psicológico, Halbwachs (1990) defende a ideia de memória coletiva formada a partir de influências do meio social ao qual o indivíduo está inserido, voltando seus estudos para os quadros sociais da memória.

A relativização de Halbwachs sobre a teoria de Bergson traz uma abordagem mais sociológica da memória: enquanto para Bergson essa memória seria resultado de um esforço individual, para Halbwachs essa lembrança seria acionada pelas relações sociais estabelecidas pelo sujeito. Assim, não haveria uma lembrança pura. O que é lembrado, a forma como o é e a ação de lembrar já estariam permeados pelo presente, pelo que está atual. Pode-se considerar a memória, a partir de Halbwachs, como o passado atualizado no presente, imbricado de relações de força subjetivas e marcado pelas relações sociais. Para ele, não é possível acessar o passado tal como ele foi, mas reconstruí-lo, com os elementos de hoje, nas relações que se estabelecem.

Sua primeira incursão na temática da memória foi em *Os quadros sociais da memória*, datado de 1925, em que ele demonstra que, para se conceber o problema da evocação e da lembrança, é preciso tomar como ponto de aplicação os quadros sociais que servem de referência para a reconstrução da memória. Já *A memória coletiva*, publicado em 1950, três anos após sua morte, traz uma reflexão sobre a memória em relação ao grupo social, o que configuraria uma memória coletiva, sobre a qual ele considera:

Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. (HALBWACHS, 1990: 34)

Dessa forma, a memória individual seria um ponto de vista sobre a memória coletiva, que mudaria de acordo com a posição e o papel que cada indivíduo desempenha dentro de suas relações sociais. É no grupo social que se ancora a memória coletiva, segundo Halbwachs, um grupo limitado no espaço e no tempo, dentro do qual os indivíduos possuem coesão e partilham das mesmas experiências.

Retomando as considerações de Halbwachs, Michel Pollak (1989), estudioso das relações entre política e ciências sociais, considera que a perspectiva durkheimiana dos estudos de Halbwachs dá ênfase à memória coletiva como um fator de coesão social, que se daria por meio da adesão afetiva ao grupo:

A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis. Manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, em que se inclui o território (no caso de Estados), eis as duas funções essenciais da memória comum. Isso significa fornecer um quadro de referências e de pontos de referência. (POLLAK, 1989: 9)

Esta seria, portanto, a principal função da memória coletiva, a partir de Halbwachs: manter a coesão social. No entanto, Pollak considera que, numa perspectiva construtivista, à qual se liga, não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, como o fazia a visão durkheimiana, mas de “analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade” (POLLAK, 1989: 3). Dessa forma, aplicada à memória coletiva, essa abordagem busca entender os processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias.

Paul Ricoeur (2007), por sua vez, também aponta na perspectiva de Halbwachs um ponto negativo e um positivo: o negativo é a argumentação de que, quando não fazemos mais parte de um grupo na memória do qual a lembrança se conservava, nossa própria memória se esvai por falta de apoios externos; já o argumento positivo de Halbwachs, segundo Ricoeur, é o fato de que nos lembramos desde que nos coloquemos no ponto de vista de um ou vários grupos e nos recoloquemos em uma ou várias correntes de pensamento. Além desses pontos, Ricoeur destaca como enfraquecedor da posição de Halbwachs seu recurso a uma teoria sensualista da intuição sensível. Segundo ele,

Esse recurso se tornará mais difícil depois da virada linguística e, mais ainda, da virada pragmática efetuada pela epistemologia da história. Contudo, essa dupla guinada já pode ser dada no plano da memória. Lembrar-se, dissemos, é fazer algo: é declarar que se viu, fez, adquiriu isso ou aquilo. E esse fazer memória inscreve-se numa

rede de exploração prática do mundo, de iniciativa corporal e mental que faz de nós sujeitos atuantes. Portanto, é num presente mais rico que o da intuição sensível que a lembrança volta, num presente de iniciativa. (RICOEUR, 2007: 134)

Desse modo, a partir do que considera Ricoeur, o sujeito que lembra não teria sua lembrança amarrada passivamente ao grupo social ao qual pertence, mas se daria num movimento de iniciativa corporal e mental, que o transforma em sujeito atuante no presente.

Outra consideração a respeito do conceito de memória coletiva tal qual preconizado por Halbwachs é feita por Andreas Huyssen (2000), em que ele afirma não ser possível pensar no conceito de memória coletiva como fator de estabilidade para a sociedade contemporânea, uma vez que não parece ser adequado dizer que haja grupos relativamente estáveis na atualidade. De acordo com Huyssen,

O enfoque sobre a memória é energizado subliminarmente pelo desejo de nos ancorar em um mundo caracterizado por uma crescente instabilidade do tempo e pelo fraturamento do espaço vivido. Ao mesmo tempo, sabemos que tais estratégias de rememoração podem afinal ser, elas mesmas, transitórias e incompletas. (HUYSEN, 2000: 20)

O que Huyssen coloca é que, se a memória pessoal é marcada pelo esquecimento, a memória coletiva também o é, e, portanto, está sempre sujeita à reconstrução, sendo negociada na vida social. Para ele, na sociedade contemporânea – marcada pela fragmentação do espaço vivido e pela instabilidade do tempo –, é difícil pensar num conceito de memória coletiva como algo que dê coerência ao grupo social. Desse modo, tanto a memória individual quanto a coletiva estão sujeitas aos interesses do indivíduo ou do grupo social, e possuem em comum o fato de serem construídas a partir da relação entre esquecimento e lembrança.

4.2. Entre o esquecimento e a lembrança

A questão da memória era tão forte na Grécia antiga que até mesmo mereceu ser considerada uma arte. A *arte da memória*, inventada pelos gregos, que consistia em uma técnica de imprimir *lugares* e *imagens* na memória, foi posteriormente

transmitida a Roma, de onde passou à tradição européia. Tal *arte da memória*, ou *mnemotécnica*, tornou-se fundamental para a retórica e, ao longo da Idade Média e do Renascimento, serviu como importante método de registro, especialmente antes da invenção da imprensa¹⁰.

Sobre este tema, Frances Yates dedicou-se por mais de 15 anos ao esforço de compreender os trabalhos de Giordano Bruno sobre a memória. Estudando a arte da memória da Idade Média ao Renascimento, Yates caminhou para sua relação com o desenvolvimento do método científico em *A arte da memória*, publicado pela primeira vez na Inglaterra, em 1966.

Para introduzir essa discussão, ela retoma a história de Simônides, poeta que teria inventado tal arte. Convidado para entoar um poema durante um banquete oferecido por um nobre da Tessália chamado Scopas, Simônides inclui em seu poema uma passagem em louvor a Castor e Pólux, deuses gêmeos. Scopas, desmerecendo o poeta, paga-lhe somente a metade do combinado e diz a ele que cobrasse o restante dos deuses a quem ofereceu metade do poema. Em certo momento do banquete, Simônides é avisado de que dois jovens o chamavam. Quando saía para atender ao chamado, sem encontrar ninguém, o teto do salão desabou, matando todos os convidados, ficando vivo apenas Simônides. Diante da desfiguração dos presentes, o poeta é chamado a recordar quem eram os convidados mortos, tomando como base o lugar que ocupavam à mesa. Tendo compreendido que a disposição ordenada era essencial a uma boa memória, Simônides inventou a *arte da memória*, inferindo ser necessário que as pessoas selecionassem lugares e formassem imagens mentais das coisas de que se lembrariam mais tarde. Se Mnemosyne era a deusa dos poetas, Simônides certamente recorrera a ela para inventar sua *arte da memória*, diretamente relacionada à associação de imagens a lugares.

A respeito da arte da memória, Paul Ricoeur (2007) a considera como uma recusa do esquecimento e das fraquezas existentes tanto na preservação dos rastros quanto na sua evocação. Para Ricoeur, “a valorização das imagens e dos lugares pela *ars memoriae* tem como preço a negligência do acontecimento que espanta e surpreende” (RICOEUR, 2007: 80). Essa busca por nada esquecer, que

¹⁰ Segundo Francês Yates (2007), entre aqueles que desenvolveram algum tipo de mnemotécnica estão Cícero, Quintiliano, Giordano Bruno e Tomás de Aquino.

fez com que se inventasse uma mnemotécnica usada como uma das partes da retórica, acaba gerando conflitos, uma vez que não é possível viver sem o esquecimento, já que lembrar-se de algo pressupõe esquecer-se de outras coisas. Lembrar é, em certa medida, selecionar aquilo que deve ou não retornar ao presente.

Uma possível crítica à valorização da arte da memória é feita por Jorge Luiz Borges (1982), em seu conto *Funes, o Memorioso*. Dotado de uma capacidade incrível de não esquecer, Irineu Funes – que traz em seu nome uma proximidade com o funesto, com a morte – parece se distanciar do humano. Tendo ficado parálitico devido a um acidente, o que o forçou a ficar imóvel em um catre, Funes passou a ter percepção e memória infalíveis. Se, antes, ele já se apresentava como uma pessoa excêntrica, por não lidar bem com as pessoas, ter uma grande capacidade de saber as horas como um relógio e decorar nomes próprios, depois de seu acidente passou a ser possuído por uma memória prodigiosa. Lembrava-se de todos os cachos e frutas da parreira, da forma de todas as nuvens do amanhecer de qualquer dia e ano, de todos os movimentos das crinas dos cavalos, de todos os acontecimentos, gestos e detalhes de um dia (o que exigia dele um dia inteiro para sua recordação). Todo e qualquer pormenor que o alcançasse via percepção era registrado em sua memória. Qualquer detalhe que passasse pelos seus sentidos era transformado em imagens visuais que poderiam ser recuperadas pela lembrança.

No escuro, fumando um cigarro, Irineu Funes conta ao narrador do conto que “mais recordações tenho eu sozinho que as tiveram todos os homens desde que mundo é mundo. (...) Meus sonhos são como a vigília de vocês. (...) Minha memória, senhor, é como despejamento de lixos” (BORGES, 1982: 94).

Assim, ele se propôs a iniciar dois projetos: criar um vocabulário infinito para a série natural dos números e um catálogo mental de todas as imagens da lembrança. Projetos vistos pelo narrador como grandiosos, embora inúteis. Funes era, para ele, “o solitário e lúcido espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intoleravelmente exato” (BORGES, 1982: 96). Por isso, era-lhe difícil dormir, já que dormir é “distrair-se do mundo”.

A crítica feita a esse prodígio da memória de Funes é que, em seu abarrotado mundo de pormenores, parecia não ser possível pensar, já que “pensar é esquecer

diferenças, é generalizar, abstrair” (BORGES, 1982: 97), ou seja, para pensar não se pode lembrar e arquivar tudo. É preciso, antes, esquecer, para então relacionar e abstrair.

Retomando o conto de Borges, o antropólogo Hugo Lovisoló (1989), ao buscar na história da memória um lugar de reflexão em torno do pensamento social ou pedagógico sobre a formação dos homens, relembra que, no conto, o narrador deixa a casa de Funes entorpecido pelo temor de multiplicar gestos inúteis que perdurariam em sua infalível memória. Projetos elaborados por tal prodigiosa virtude são inúteis, pouco práticos e tornam-se curiosidades do museu da memória. Se Funes não era capaz de pensar, já que não era capaz de abstrair, parece haver uma certa desvalorização da memória no conto borgiano. No entanto, Lovisoló argumenta que, para abstrair, é preciso fazê-lo a partir dos registros das semelhanças e diferenças existentes, com base em uma tradição que registra seletivamente, ou seja, tendo como base a própria memória:

Assim sendo, a crítica do monstro lógico não serve para desvalorizar a memória empírica, factual, sobretudo quando é reconhecido corriqueiramente que ela também seleciona os registros a serem entesourados, esquece para lembrar. Neste sentido, a memória do Funes, absoluta, escapa à determinação cultural. (LOVISOLÓ, 1989: 20)

Se culturalmente o homem é um ser capaz de se lembrar, também é capaz de esquecer. Esses dois aspectos da memória, que dependem um do outro, fazem com que Funes seja visto como um excêntrico, uma voz que saía das trevas, e que, com seus 19 anos, pareceu ao narrador “monumental como o bronze, mais antigo que o Egito, anterior às profecias e às pirâmides” (BORGES, 1982: 97). A memória sobre-humana o transformou num super-homem e, porque não, numa lenda ou num mito, cuja possibilidade de existir algo semelhante é questionável, uma vez que o esquecimento é tão imprescindível nos homens quanto a memória.

Se, ao longo da história da humanidade, foram desenvolvidas várias reflexões sobre a arte da memória, muitos teóricos apontam a necessidade de se refletir sobre a *ars oblivionis*, a arte do esquecimento. Lembrança e esquecimento são faces de uma mesma moeda e caminham lado a lado dentro dos homens.

Entre os teóricos que apontam neste sentido está Harald Weinrich (2001), que retoma o mito do rio Lete para propor uma reflexão sobre o esquecimento. Segundo Weinrich, Lete era uma divindade feminina cujo nome foi transferido para um rio do submundo, que confere esquecimento às almas dos mortos. Para Weinrich (2001),

Nessa imagem e campo de imagens o esquecimento está inteiramente mergulhado no elemento líquido das águas. Há um profundo sentido no simbolismo dessas águas mágicas. Em seu macio fluir desfazem-se os contornos duros da lembrança, da realidade, e assim são *liquidados*. (WEINRICH, 2001: 24)

Essa retomada da imagem do rio Lete por Weinrich serve como linha-mestra para a história cultural do esquecimento feita por ele. Traçando um panorama sobre a abordagem do esquecimento da Antiguidade até os dias atuais, Weinrich busca delinear conhecimentos sobre os diferentes aspectos do esquecimento, cuja reflexão, segundo ele, seria pertinente para se pensar o século XX, o século das catástrofes. Entre suas referências teóricas para tratar a questão do esquecimento estão os estudos da psique humana de Freud, que ele considera um marco na história cultural do esquecimento, a partir do qual ele teria perdido sua inocência.

Em relação às considerações de Weinrich, a pesquisadora em Comunicação e Semiótica Suzana Kampff Lages (2007) afirma ser interessante o fato de ele fazer a história não da memória, mas do esquecimento:

Dessa forma, o esquecimento não é mais um evento imotivado – como se disséssemos ‘bem, me esqueci’, ou algo que me sobrevém e sobre o qual não tenho responsabilidade ou motivo -, mas passa a ser um ato para o qual há motivações, sim, inconscientes, ligadas à história da pessoa, do sujeito. (LAGES, 2007: 120)

Também retomando as considerações de Weinrich, Paul Ricoeur considera que “de fato, o esquecimento continua a ser a inquietante ameaça que se delinea no plano de fundo da fenomenologia da memória e da epistemologia da história” (RICOEUR, 2007: 423). Assim, Ricoeur leva em consideração alguns aspectos relacionados ao esquecimento: a sua relação com a confiabilidade da memória, o que o faz ser percebido como dano, fraqueza e lacuna; o apagamento dos rastros tanto psíquicos quanto cerebrais, e o esquecimento de reserva, uma figura positiva

do esquecimento, reversível. Sobre essas duas abordagens, Ricoeur assim considera:

Nossos sentimentos ambivalentes em relação ao esquecimento encontrariam, assim, sua origem e sua justificação especulativa na competição entre duas abordagens heterogêneas do enigma do esquecimento profundo, uma ocorrendo no caminho da interiorização e da apropriação de um saber objetivo, a outra, no caminho da retrospectiva a partir da experiência *princeps* do reconhecimento. De um lado, o esquecimento nos amedontra. Não estamos condenados a esquecer tudo? De outro, saudamos como uma pequena felicidade o retorno de um fragmento de passado arrancado, como se diz, ao esquecimento. (RICOEUR, 2007: 427)

Assim, podemos entender o esquecimento como um duplo da memória, algo que, inevitavelmente se coloca lado a lado daquilo que se registra. Mesmo a lembrança seria uma forma de salvar o passado do esquecimento. Essa evocação do passado se daria no presente e, nesse sentido, o tempo da memória parece não ser o do passado, como comumente é associada, mas o do presente. Diante disso, torna-se importante compreender a memória também em sua relação com a dinâmica dos tempos.

4.3. A memória e a dinâmica dos tempos¹¹

A descrição que Walter Benjamin faz do quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, diz muito da relação que se estabelece entre passado, presente e futuro: o progresso impele o anjo para frente, enquanto seus olhos se voltam para trás, para o que foi. O passado, por sua vez, assemelha-se a ruínas amontoadas em direção ao céu. Não há como evitar o progresso, mas, ao mesmo tempo, não há como deixar para trás de forma tranquila o passado. Nas palavras de Benjamin (1996), o quadro

representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos

¹¹ Aqui não entraremos em uma discussão mais aprofundada sobre a concepção do tempo em termos históricos, antropológicos e filosóficos. Interessa-nos pensar a memória em sua relação com passado, presente e futuro, de modo a desconstruir o senso comum de atribuí-la unicamente ao passado.

uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1996: 226)

Essa reflexão benjaminiana interessa-nos por dizer sobre o presente, construído na interseção entre passado e futuro, bem como sobre a relação entre os tempos. A interpretação de Benjamin está inscrita num período em que a percepção de tempo se dava numa perspectiva cronológica, sendo este formado por uma sucessão de fatos coerentes. O papel da história, ou do “anjo da história” (BENJAMIN, 1996: 226), seria o de tentar religar os fatos para, então, construir uma história da humanidade, que marchava rumo ao progresso inevitável, criticado por ele.

Se o anjo da história é impelido a voar em direção ao futuro, mas lança seu olhar para o passado constituído de ruínas sobre as quais ele paira, os homens, tal qual o anjo, encontrariam no presente tanto a incerteza do novo quanto os vestígios do que se foi. O presente se construiria nesse imbricamento de tempos, em que o passado torna-se referência para o futuro, para o que está por vir. O olhar para o que foi, de certa forma, condiciona o que poderá ser.

Na mesma tese *Sobre o conceito de história* (1996), em que Benjamin reflete sobre o quadro de Klee, ele novamente discorre sobre as formas de se pensar a relação entre passado e presente. Para ele, o lugar da história – entendida como construção – não é o do tempo passado homogêneo e vazio, “mas de um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1996: 229). Nesse sentido, faz-se necessário, para ele, uma crítica à ideia de progresso da humanidade na história e, conseqüentemente, à concepção de que humanidade marcha dentro dessa perspectiva de passado vazio e homogêneo:

Certamente, os adivinhos que interrogavam o tempo para saber o que ele ocultava em seu seio não o experimentavam nem como vazio nem como homogêneo. Quem tem em mente esse fato, poderá talvez ter uma idéia de como o tempo passado é vivido na rememoração: nem como vazio, nem como homogêneo. Sabe-se

que era proibido aos judeus investigar o futuro. Ao contrário, a Torá e a prece se ensinam na rememoração. Para os discípulos, a rememoração desencantava o futuro, ao qual sucumbiam os que interrogavam os adivinhos. Mas nem por isso o futuro se converteu para os judeus num tempo homogêneo e vazio. Pois nele cada segundo era a porta estreita pela qual podia penetrar o Messias. (BENJAMIN, 1996: 232)

Ao discorrer sobre a rememoração e a citação em Walter Benjamin, George Otte (1996) comenta que o termo *eingedenken* - utilizado por Benjamin e traduzido de formas distintas como “rememoração”, “reminiscência” e “comemoração” - diz, em seu sentido original, da aproximação de dois elementos, no caso, de dois níveis temporais diferentes. Nesse sentido, nas teses *Sobre o conceito de história*, o termo *eingedenken* não significaria evocar, isoladamente, a lembrança de um passado nem mantê-lo como algo intacto. Para Otte, “não se trata de conservar o passado num esforço museal da memória, mas de relacioná-lo diretamente com o presente e de reanimá-lo do mesmo modo que o anjo da 9ª Tese quer devolver a vida aos mortos” (OTTE, 1996: 214).

Em outro momento, nas *Passagens*, Benjamin novamente retoma a impossibilidade de se ter acesso ao passado, em que ele não defende o presente em detrimento do passado, mas valoriza o presente como momento decisivo na compreensão da história. As ruínas do passado, para as quais o anjo da história volta seu olhar, precisariam ser analisadas à luz do presente que está em mudança contínua, que o impele para o futuro. Segundo Otte, “é no presente que a ‘constelação’ formada por elementos do passado e do presente ‘relampeja’ e é este relâmpago do presente que ‘ilumina’ o passado” (OTTE, 1996:214).

Se lançássemos um olhar contemporâneo para o quadro de Klee, talvez pudéssemos ampliar a interpretação de Benjamin. Talvez o anjo da história, em sua relação com os tempos passado, presente e futuro, vê-se impedido de realizar a tarefa de ordenar o passado não apenas porque ele está em ruínas, mas porque o que existe seria fluxo temporal. Talvez o anjo da história, na interpretação contemporânea do tempo, nem olhasse para o passado nem fosse puxado ao futuro, mas estaria perdido no incessante “agoras em permanente fluir” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001: 56). No presente convergeriam tanto o futuro quanto o passado, diferentemente da noção de tempo nas sociedades tradicionais.

Dentro dessa nova dinâmica dos tempos, a memória se conformaria como uma forma não de restituir o passado ao presente com vias a orienta-lo, mas de reelaborá-lo à luz e a serviço do próprio presente. Seguindo nessa perspectiva, Andreas Huyssen (2000) considera que “a rememoração dá forma aos nossos elos de ligação com o passado, e os modos de rememorar nos definem no presente” (HUYSSSEN, 2000: 68). Desse modo, se a memória diz do passado e pode ser entendida como sua atualização, é no presente que ela se realiza com vias a atender às suas necessidades. Segundo ele,

Dado o diálogo seletivo e em permanente mudança entre o presente e o passado, acabamos por reconhecer que a nossa vontade presente tem um impacto inevitável sobre o que rememoramos. É importante compreender esse processo, em vez de lamentá-lo, na crença equivocada de que seria possível uma memória fundamentalmente pura, completa e transcendente. Por conseguinte, o passado rememorado com vigor estará sempre inscrito no nosso presente, a começar pela nutrição dos nossos desejos inconscientes até a orientação de nossas ações mais conscientes. (HUYSSSEN, 2000: 69)

Assim, não haveria uma memória pura, que evoca um passado de uma forma transcendental, mas essa evocação seria mobilizada pelos interesses do próprio presente. Nesse imbricamento de tempos, a memória seria o elemento responsável pela reconstrução do passado a serviço do presente e do futuro. Essa reconstrução, por sua vez, pode se materializar em vários suportes, veículos usados para a externalização da memória.

4.4. Os suportes da memória

Por mais que possamos atribuir à memória uma relação subjetiva com aquele que se lembra – tanto em termos individuais como coletivos – pode-se perceber que ela depende de suportes para se materializar. Uma fotografia, um vídeo, uma página na internet, um arquivo no computador, uma folha de papel ou mesmo o ar, que leva e traz as narrativas orais, assumem esse papel de suportes e tornam-se veículos de narrativas da memória. A mnemotécnica, ou *arte da memória*, diretamente relacionada àquele que a possuía, pode ser transferida para materiais externos de

registro e arquivamento da memória. Esta, por sua vez, que antes tinha como lugar para fixar-se apenas o indivíduo ou a coletividade, passa a contar também com estes novos suportes, já que recuperar o tempo passado ainda continua exigindo espaço.

Na nossa sociedade contemporânea, cada vez mais são utilizados os suportes materiais para a memória, principalmente os trazidos pela era digital. Vêm-se proliferar vários tipos de arquivos, cada vez menores e com maior capacidade de armazenamento. Toda experiência de vida precisa ser registrada e, na ânsia por nada esquecer, muitas vezes parece que se esquece de viver.

Fausto Colombo (1991), em *Os arquivos imperfeitos*, dedica-se à reflexão sobre a necessidade de arquivar da sociedade contemporânea e a relação da memória social numa época cada vez mais marcada pela presença de uma memória eletrônica. Inicialmente, ele discorre sobre algumas formas de arquivamento que traduzem haver certa “mania” de memória na sociedade contemporânea. Entre elas estão a *gravação*, ou seja, a memorização de um fato em um suporte imagético, e o *arquivamento*, a tradução de algo em um arquivo localizado dentro de um sistema. À primeira estão relacionados os registros videográficos, infográficos e audiovisuais. Segundo Colombo,

A *gravação* parece dominar o mundo audiovisual, centralizado em torno do olho universal da televisão: o “seja onde for” e o “seja como for” que este garante (pelo menos em teoria) à informação constituem sem dúvida o fato mais relevante na história da comunicação social; mas no mais, justamente como comportamento de lembrança, a gravação produz imagens-memórias que se apresentam ao conhecimento do espectador pelo seu lado externo, desprovidas de vivência pessoal e objetivadas em seus suportes materiais. (COLOMBO, 1991: 18)

Já a segunda categoria, o arquivamento, é associada à tecnologia informática e telemática, que não só traduz cada fragmento em linguagem binária, mas transforma cada aspecto do mundo em informação legível em caracteres alfanuméricos. Essas e outras formas de arquivo estão, para Colombo, sujeitas à lógica da cultura e da técnica contemporâneas, “impregnando não só o processo de culturalização coletivo, mas também a vida cotidiana, os modos de pensar, em outras palavras, as convicções pessoais e de grupo” (COLOMBO, 1991: 19).

Seguindo na perspectiva de Colombo, percebe-se que, na sociedade contemporânea, arquivar o presente antes que ele se torne passado tornou-se tão indispensável quanto viver o próprio o presente. Essa necessidade arquivística tanto pode ser observada no nível pessoal, com as fotografias de família e os vídeos caseiros, que podem até mesmo ir para a internet ou para a televisão, como também no nível público e coletivo, com a existência de instituições destinadas a abrigar e expor registros de memória.

Ao mesmo tempo em que a tecnologia a serviço da memória adquire capacidades impensáveis, o surgimento de um novo suporte não anula o anterior. Tanto o ar, entendido como um suporte para a memória transmitida oralmente, como o mais sofisticado invento tecnológico coexistem na nossa sociedade contemporânea e assumem o mesmo papel: ser veiculador de memórias. O produto deste arquivamento, no entanto, não se confunde com a própria memória, apesar de ela depender dele para sua externalização. O que se vê ao olhar para uma fotografia, por exemplo, é o registro de um momento escolhido para ser armazenado e, nesse sentido, embora haja uma objetivação da memória por meio da fotografia, ela depende também de um esforço subjetivo de escolha daquilo que merece ser registrado. Assim, não se pode dizer que a fotografia seja a própria memória, mas uma externalização de uma memória em um meio objetivo, que depende da subjetividade daquele que o fez.

No caso da memória transmitida oralmente, a sua externalização se dá de forma peculiar. Trata-se não de uma memória imortalizada em um documento, fotografia ou vídeo e arquivada para consulta. Por ser uma memória oral, transmitida pelos arquivos vivos, ela se torna uma memória viva, edificada conforme o saber e o interesse individual daquele que a possui. Essa transmissão se dá via narrativa oral, tendo como arquivo o próprio corpo do narrador. Já o ar torna-se o suporte no qual são lançadas as narrativas por eles proferidas. É no momento da interação, que requer a performance daquele que narra e um ouvinte, que a memória é compartilhada. Os narradores são, em certa medida, “homens-memória”, que externalizam aquilo que neles está arquivado por meio de suas histórias.

Conforme apontamos até o momento, a memória possui vários aspectos que ajudam a compreendê-la em suas particularidades, como sua dimensão individual e

coletiva, o paradoxo entre lembrar e esquecer, sua relação com os tempos e a necessidade do suporte para se materializar. No entanto, no cenário contemporâneo, esses aspectos encontram desafios que podem ser observados em *Narradores de Javé*. Se o esquecimento paira sobre a memória individual, da mesma forma alcança a memória coletiva, conceito que já não é suficiente no cenário social instável que se conforma; em sua dinâmica com os tempos, a memória sofre interferências tanto do presente quanto do futuro; a cada suporte nos quais se materializam narrativas da memória, novas características são conferidas a ela. A partir do filme, podemos perceber que a memória é deslocada, alterada e atualizada, conforme veremos a seguir.

4.5. A memória em *Narradores de Javé*

4.5.1. Nível 1

A primeira relação sobre a memória que nos chama a atenção nas narrativas de nível 1 é a abordagem da memória individual e coletiva. Inicialmente, o pretexto para que os narradores iniciem suas narrativas é o de organizar e registrar a memória coletiva de Javé num livro. Essa memória parece se aproximar do conceito de Maurice Halbwachs (1990), uma vez que está ancorada num grupo social maior, que partilha entre seus membros o mito de origem, a necessidade de salvar a comunidade e a honra à história dos primeiros fundadores. Na perspectiva de Halbwachs, a memória coletiva deveria ser o fator de coesão social que seria fundado nas relações sociais, a partir do outro. Nesse sentido, ela estaria amarrada a uma esfera maior que é a tradição do lugar, marcada pela presença do mito de origem contado e recontado de geração em geração. Por outro lado, essa mesma memória coletiva seria desencadeada pelo que está atual, pelas relações sociais que se estabelecem no presente e que dependem da posição e do papel social do sujeito.

Nas narrativas de nível 1, a memória de cada narrador, embora possua como ponto comum o mito de origem de Javé (mote para que se desenvolvessem as narrativas), acaba sendo fundada a partir de seu papel social e das relações sociais

do presente, o que pode ser observado especialmente nas narrativas de Vicentino e Deodora:

Vicentino, talvez tentando reforçar suas características de força e bravura perante Antônio Biá e a comunidade que leria o livro, constrói uma narrativa da memória em que tais características estão presentes. Indalécio é colocado no lugar de um nobre herói, até mesmo santificado, já que é construído de modo a espelhar a imagem de São Jorge. Nesse sentido, buscando reforçar sua descendência de Indalécio, Vicentino enobrece a si mesmo (aspectos individuais) e também à comunidade (aspectos coletivos), que teria sido formada pela bravura de seus antepassados.

Deodora, tentando fazer valer seu papel de narradora numa comunidade aparentemente machista – que relega para segundo plano a figura de Mariadina como heroína e quase não deixa Deodora falar como narradora – constrói sua narrativa da memória a partir de sua dificuldade de se posicionar como alguém que possui autoridade sobre aquilo que narra. É interessante observar que o fato de Mariadina não ser mencionada na versão de Vicentino, segundo a narradora, é por ela ser mulher, o que nos leva a pensar que a autoridade sobre a memória do lugar fica a cargo dos homens. O mito de origem de Javé que se conta e reconta traz como herói Indalécio, e Mariadina não é levada em consideração. A constatação de que o fato de ser mulher faz com que ela seja retirada da memória coletiva da comunidade parece se reforçar com a situação que antecede a narrativa de Deodora: por três vezes, ela tenta iniciar sua história, mas é interrompida para que algum homem a corrija, ou até mesmo tem sua versão desmerecida, quando Biá diz que Vicentino já havia contado certa parte da história. O que parece é que não se dá crédito à história narrada por uma mulher nem ao seu heroísmo. Deodora não é considerada guardiã da memória do lugar e, dessa forma, os demais se vêem no direito de interferir em sua narrativa. A falta de crédito a Mariadina, sobre o que fala Deodora, diz também da falta de crédito nela mesma por parte dos demais membros da comunidade, especialmente dos homens.

Sua narrativa parece ser uma resposta à posição da mulher na comunidade de Javé, que não possui espaço na memória coletiva nem autoridade sobre ela, daí a construção das cenas com a predominância da cor rosa e a presença de muitas

figuras femininas. A memória, neste sentido, apresenta-se como uma forma de reconfigurar o papel da mulher naquela sociedade, dando-a tanto a imagem de uma heroína quanto a apresentando como possível narradora, que encerra sua narrativa reforçando justamente esse aspecto: *“É minha gente, mulher que de fato teve importância foi Mariadina.”* Nesse sentido, mais que dizer do passado, a narrativa da memória é construída de modo a orientar o presente. Assim, na versão de Deodora, parece haver o direcionamento da narrativa do passado a partir de demandas atuais. Importa, para ela, mostrar a importância da mulher e, para tanto, dá mérito a Mariadina. A construção de sua narrativa da memória acontece em resposta a esse interesse, consciente ou não, de lançar um olhar feminino para a memória de Javé.

Assim, percebe-se que a narrativa da memória desses narradores foi ancorada pelo papel que desempenham dentro do grupo social e pela necessidade do presente em mostrar-se como um nobre (Vicentino), inscrever a presença feminina na história de Javé (Deodora), reforçar sua imagem de irreverência (Firmino), fazer valer sua versão (Gêmeo e Outro), partilhar seu drama de vida (Daniel) ou dar voz a uma comunidade marginalizada (Pai Cariá).

Por mais que a comunidade que se apresenta no filme tenha ares de uma comunidade tradicional, pouco marcada pela presença da mídia ou de novas tecnologias, e pareça estar descontextualizada temporalmente – o que poderia ser um fator para que a estabilidade da memória existisse – o enredo do filme mostra que Javé não funda seus laços de coesão social numa memória coletiva estável. Não há como reunir as várias memórias dos narradores numa narrativa única. Javé é um grupo estável apenas na aparência, mas, como considera Andreas Huyssen (2000), o conceito de memória coletiva tal qual preconizado por Halbwachs não dá conta da instabilidade do cenário contemporâneo: a memória coletiva de Javé está sempre sujeita à reconstrução e às negociações na vida social. Desse modo, pode-se entender que o filme lança um olhar contemporâneo para o conceito na atualidade. A memória parece mais ser um conceito em trânsito, diluído nas fabulações variadas que servem, especialmente, aos interesses daqueles que narram. A incoerência entre as versões de algo partilhado pela comunidade (o mito de origem), que vêm imbricadas de percepções subjetivas, de interesses divergentes e da relação diferenciada com a experiência, aponta para algo que

escapa à memória coletiva como fator de coesão social. Esse apontamento contemporâneo mostra que a sociedade não é mais homogênea e estável, mas é marcada por relações de poder e pela diversidade cultural, que trazem consigo modos diversos de inscrição individual.

Se podemos perceber uma problematização da memória coletiva nas narrativas de nível 1, também tornam-se visíveis alguns aspectos que dizem do caráter individual da memória nestas mesmas narrativas. A construção das narrativas da memória por cada narrador utilizando recursos imagéticos acaba tendo relação com a perspectiva interior da memória, como a de Henri Bergson (1999), que considera que a memória espontânea se dá em forma de imagens-lembrança. O que os narradores de Javé contam é traduzido em algo que se assemelha a imagens-lembrança, que são despertadas pelas afecções do presente ou por um vestígio do passado no presente, ao qual eles têm acesso (a garrucha, no caso de Vicentino; a marca no seio, no caso de Deodora; a fotografia, no caso de Gêmeo e Outro; o revólver, no caso de Daniel).

A construção diferenciada de cada narrativa mostra o olhar interior próprio de cada narrador. Ao mesmo tempo, uma crítica também é feita pelo filme: essas memórias individuais também não são puras e não pertencem unicamente aos narradores. Em quatro das seis micro-narrativas (Vicentino, Deodora, Firmino e Pai Cariá), não se narra algo que pertença aos domínios individuais unicamente. Essas narrativas da memória trazem o mito de origem de Javé, que é partilhado pela comunidade. Nesse sentido, o que parece ser uma construção individual, uma imagem-lembrança que retorna à memória devido ao vestígio do passado, é mais uma memória coletiva partilhada que é reelaborada a partir da experiência individual e dos interesses particulares de cada narrador. No entanto, parece haver certo movimento reivindicatório a essa lembrança individual, que transparece nas outras duas narrativas que dizem da biografia do narrador (Gêmeo e Outro e Daniel), e que, talvez por esse motivo, poderiam ser consideradas mais próximas da perspectiva individual. Contudo, também elas se mostram contaminadas ou pelo esquecimento ou pelos interesses do presente, da mesma forma que as outras.

Os traços de esquecimento podem ser observados nas narrativas da memória especialmente em relação à montagem. Em todas elas, antes de se iniciar a

narrativa propriamente dita, há a inserção de alguns *flashes* das narrativas que se abrirão (nível 1), na situação cênica do nível 2. Isso parece dizer da fragmentação da memória e dos vestígios daquilo que foi lembrado, que chegam como que salvos do esquecimento, até que se abram as narrativas completas. Algumas delas, no entanto, apresentam certas peculiaridades que reforçam a relação memória/esquecimento, como a de Daniel, que diz de uma passagem de sua biografia, e, talvez por se tratar de uma narrativa da memória com traços mais individuais, possui uma montagem mais fragmentada que as demais. As imagens do prato caindo e do pai tomando sopa são inseridas várias vezes entre outras imagens do homem a cavalo, do menino olhando e das patas do cavalo. A descontinuidade da narrativa mostra que a lembrança é construída de fragmentos de imagens, que são costuradas com muitas lacunas de esquecimento. O que é salvo do esquecimento de Daniel são alguns pontos daquele momento que o marcou e que retornam à sua lembrança de maneira descontínua, fragmentada e cheia de lacunas e vazios. Em termos de cor, predomina nesta narrativa um jogo de claro/escuro, que pode ser traduzido como aquilo que ele lembra (claro) e o que permanece na penumbra de sua memória (escuro).

A narrativa de Pai Cariá também aponta elementos de esquecimento. A fragmentação das imagens que surgem inicialmente parece dizer de uma incerteza inicial sobre aquilo que ele conta e que vai aos poucos chegando em sua memória. No ritmo do tambor, elas vão se conectando, numa sequência ainda confusa e não-linear. Depois de certo momento, há uma continuidade maior em sua narrativa. Tudo se organiza e é narrado numa sequência ordenada até quando os personagens de sua história encontram a morada de Oxum, orixá das águas doces. Nesse momento, há um congelamento da imagem deles nadando (1:11:36 a 1:11:40), que pode ser entendido como uma lacuna na memória, uma falta da continuidade da narrativa ou, como interpreta seu tradutor, Samuel, uma decisão de se calar de Pai Cariá.

A relação da memória com a dinâmica dos tempos também pode ser percebida nas narrativas de nível 1. Inicialmente, observa-se uma proximidade dos narradores com os guardiões da tradição das comunidades tradicionais. Em certa medida, eles são os zeladores da memória do povoado, que é fundada na oralidade e refere-se principalmente ao seu mito de origem. No entanto, essa proximidade da noção de

tempo do Vale do Javé com a das sociedades tradicionais é enganosa. Por mais que a comunidade pareça fundar essa noção na tradição, o que se verifica é que a modernidade, embora não esteja claramente presente ali, traz consigo sua inconstância e o tempo torna-se um permanente fluir. O passado rememorado pelos narradores não se sustenta e permanece em ruínas. Tal qual o anjo da história de Walter Benjamin (1996), eles se vêem às voltas com um passado em fragmentos e são impelidos a caminhar rumo ao futuro, ao progresso que chega com as águas da represa.

Dentro desse contexto, a memória parece desempenhar um papel importante de tentar articular os fragmentos do passado com vias a uma ação no futuro. É por meio da memória que o passado deve ser acessado, com o intuito de evitar que a construção da represa se inicie. No entanto, esse imbricamento dos tempos altera e desloca o passado, cuja atualização é contaminada tanto com elementos do presente quanto do futuro.

Se levarmos em consideração a argumentação de Andreas Huyssen (2000) de que o passado relembado serve como resposta às necessidades do presente, percebemos que, em algumas narrativas de nível 1, a interferência do presente na forma como o passado é relembado é muito perceptível. Além da disputa e negociação entre os narradores, que implica na mudança significativa entre as versões, o diálogo entre passado e presente interfere na forma como a narrativa da memória é construída. O fato de a narrativa de Vicentino apresentar, em termos de cor, proximidade estética com o quadro de São Jorge nos leva a refletir sobre a memória como uma construção. Não se trata de algo puro, uma imagem que retorna espontaneamente na lembrança do narrador, mas de algo construído a partir de elementos do presente, como o quadro. A imagem de São Jorge passa a ser o referencial estético para a construção de sua narrativa. Funciona como um elemento do presente interferindo na forma como o passado é lembrado. Já o gesto de Vicentino colocar o mito de origem da comunidade como algo nobre e de valor parece vir em resposta ao drama vivido por ele no presente. Se Javé precisa ser salva das águas, faz-se necessário, para Vicentino, recordar os grandes feitos dos antepassados para que o povo de Javé se posicione como *“gente brava e guerreira”* diante do futuro ameaçador que o espera.

Na narrativa de Firmino, por sua vez, a interferência do presente na forma como o passado é lembrado se dá de forma bem clara, dentro do texto verbal. No diálogo com Mariadina, a louca, o Indalécio da versão de Firmino assim define seu povo: “*Nós somos gente guerreira, gloriosa, que saímos fugido, quer dizer, fugido não, nós saímos foi em retirada.*” O termo “retirada” é incorporado na fala de Indalécio e trata-se de uma correção feita por Vado quando Deodora narra. Segundo Vado, um dos seguidores de Biá e ouvinte das histórias, sair em retirada é sair sem dar as costas para o inimigo, sem fugir. Firmino, ao narrar o diálogo de Indalécio, usa inicialmente a palavra “*fugido*”, mas como Vado tinha acabado de corrigir Deodora, ele altera a fala de Indalécio e usa o termo “*em retirada*”.

No caso da narrativa de Gêmeo e Outro, mais uma vez o passado parece estar a serviço do presente. A disputa pela herança dos dois, sobre a qual os irmãos não chegam num consenso, é o mote para que eles narrem o casamento de Margarida e Cosme, e cheguem até a dúvida da paternidade de Outro. Relembrar essa história de família é ressaltar a polêmica quanto à divisão da herança, que parece ser o motivo principal do desentendimento dos irmãos. Neste caso, além de narrar essa passagem familiar, Gêmeo insiste para que Biá registre no livro que “*nas terras de Armando Peneré, que sou eu, conhecido como Gêmeo, filho único e herdeiro legítimo de Cosme Peneré (...) é onde está enterrada a ossada de Indalécio, o fundador, e o resto das armas que ele escondeu*”. O passado perenizado pela escrita servirá, para Gêmeo, como uma prova de que sua versão é a verdadeira e que Outro não tem direito à herança deixada por seu pai.

Desse modo, percebe-se que, embora diga respeito ao passado, essas narrativas da memória atendem a interesses do presente e do futuro, tanto numa visada mais particular daquele que narra, quanto no movimento de retomada do mito de origem para tentar salvar a comunidade das águas.

Em relação aos suportes de externalização da memória, podemos perceber no nível 1 a presença dos homens-memória. Cada narrador externaliza aquilo que guarda em si e que se conforma como memória – algo que tenha ouvido, imaginado ou vivido – por meio da história que contam. Não há um suporte objetivo em que ela se materializa, mas o próprio ar é o veículo que a transporta. Biá, por sua vez, é aquele que tenta transpor essa memória oral para o papel. Neste sentido, ele

assemelha-se ao tradutor que visa a transferir de um suporte a outro a memória da comunidade. Registrá-la em um dossiê, o *“livro da salvação”*, vem ao encontro de uma aparente predominância da escrita sobre a oralidade nas sociedades contemporâneas. O documento escrito parece ser o que possui valor, mas o que o enredo do filme mostra é que ele se baseia na oralidade, e, portanto, a fonte maior para a escrita é a narrativa oral de cada narrador.

Essa tarefa de transferir a memória de Javé do oral para o escrito não é executada com êxito. Parece ser impossível fazer esta transferência sem prejuízo de sua fonte. Suportes diferentes pedem formas diferentes de registro e, nesse sentido, Biá tenta interferir nas histórias que ouve, afirmando ser necessário *“não inventar, mas florear um bocadinho”*, e que *“uma coisa é fato acontecido, outra é o fato escrito. O acontecido tem que ser melhorado na escrita de forma melhor para que o povo creia no acontecido”*. E nessa divergência entre aquilo que é narrado e o que precisa ser escrito, as páginas do livro continuam em branco e Biá não consegue realizar seu trabalho. A transposição entre dois suportes diferentes não é algo que se dá de forma simples.

Ao olharmos para esses apontamentos que dizem das possíveis interpretações sobre a relação das narrativas do nível 1 com a memória, percebemos que a noção de memória como algo puro, individual e coerente é desconstruída. Da mesma forma o é a noção de memória coletiva, que pressupõe a inserção daquele que se lembra num grupo social. A memória coletiva, que poderia ser o fator de coerência e estabilidade para uma comunidade como Javé, que possui ares tradicionais, também é negociada e está sujeita aos interesses individuais daqueles que narram. Mais próximo este conceito está das colocações de Andreas Huyssen (2000) sobre a memória na contemporaneidade, que serve aos interesses do presente e é transitória e incompleta.

4.5.2. Nível 2

Pensando a ideia de memória individual e coletiva no nível 2 de encaixe, vemos que Zaqueu não está num lugar que seja seu grupo de pertencimento, ao qual Maurice Halbwachs (1990) atribui a função de ancoragem da memória. Trata-se de

um bar que se localiza às margens de um rio, num embarcadouro. É, portanto, um lugar de passagem, onde as pessoas vão e vem. Os presentes no momento em que Zaqueu conta a história, com exceção de Souza e sua mãe, donos do bar, podem tanto ser pessoas da vizinhança quanto viajantes à espera da próxima barca, tal qual o jovem que conhecemos no início do filme. Por se tratar de um lugar de passagem, a estabilidade do grupo social ao qual pertencem tanto o narrador quanto seus ouvintes é rompida. Não se trata de narrar para uma comunidade estável, mas para um grupo flutuante, que, naquele momento, possui como um de seus membros um jovem de cidade grande.

O papel social de Zaqueu, que Halbwachs (1990) considera como fator importante na construção da memória coletiva, não possui força perante a comunidade de ouvintes que se forma. Talvez nem todos o conheçam e, nesse sentido, não poderiam saber de que lugar social ele fala. Por outro lado, as relações sociais que são estabelecidas no presente também são apontadas por Halbwachs como importantes na constituição da memória coletiva. Nesse sentido, embora não se trate de um grupo estável, há naquelas pessoas que se reúnem para ouvir Zaqueu a formação de um grupo temporário dentro do qual se conforma uma relação social. Perante esse grupo, Zaqueu deixa clara sua intenção de passar um conselho sobre a importância da leitura. Talvez se possa dizer que ele tente fixar, por meio da autoridade de narrador, seu papel social como alguém com mais experiência que os demais. Esse papel de “conselheiro” parece ser ratificado pelos ouvintes, que o acompanham com interesse. Mesmo Souza, que brinca sobre as divisas cantadas de Javé, não debocha da sina da comunidade nem desacredita a narrativa que Zaqueu conta. Assim, diante de um grupo instável e flutuante, que só existirá naquele momento, a narrativa da memória – que diz de uma crítica à própria memória – é ouvida com respeito.

Esse fato parece traduzir o olhar contemporâneo para a memória, não apenas criticando a memória coletiva por sua insuficiência de dar conta da estabilidade de uma sociedade fragmentada, mas também como algo que possui certo valor diante dessa mesma instabilidade. Esse valor está no fato de que a memória torna-se um elemento de apego, mesmo que temporário e frágil, a um passado aparentemente estável que não existe mais. Ela funcionaria como uma forma de ancoragem, uma

tentativa de construir uma narrativização do eu e do coletivo como forma de se nortear diante da instabilidade do cenário contemporâneo.

Deixando a situação cênica do nível 2 e caminhando para o universo diegético geral da narrativa de Zaqueu, podemos perceber que a relação entre lembrança e esquecimento aparece em vários momentos. A começar, se há um apelo ao registro da memória da comunidade em um livro, pressupõe-se que haja a ameaça do esquecimento pairando sobre ela, que virá em forma de uma represa que será construída naquele local. O rio submergirá a memória fundada na oralidade. Tal qual o rio Lete, cujas águas traziam o esquecimento, é também o rio Javé o responsável pelo possível apagamento da memória do lugarejo.

Cenas que retratam a grandiosidade do rio, o barulho de suas águas, a chuva entrando na casa de Biá e a inundação da cidade pontuam todo o filme, marcando passagens para novas situações, ao longo do desenvolvimento da trama. Quando Biá aceita a missão de registrar as histórias no livro, ele folheia as páginas em branco, o que faz um barulho semelhante ao das águas e, em seguida, é feita a passagem para a imagem do rio, tendo ao fundo algumas casas simples da comunidade e a igreja com o sino ao lado. Essa imagem serve como passagem na trama para o início da peregrinação de Biá pelo povoado (0:18:32). Após o encontro de Biá com os seis narradores, ele sai para uma bebedeira e volta para sua casa debaixo de chuva. Ao deitar-se em sua cama, observa uma goteira que cai, gota a gota, fazendo barulho semelhante aos segundos de um relógio cada vez mais rápido e intenso, até culminar numa imagem de uma grande cachoeira inundando a sua casa (1:14:08 a 1:14:41). Essa sequência diz do imaginário de Biá, de sua preocupação com o pouco tempo restante e da iminência da construção da represa. O tempo psicológico é então transformado em imagens, e novamente o barulho de água e a tomada do rio retornam, marcando a transição para outro momento crucial da narrativa: a chegada dos engenheiros à comunidade. O último retorno de imagens do rio acontece na sequência em que o povo olha a cidade submersa e sai rumo a outro lugar (1:33:19 a 1:35:56). As águas do rio cumprem seu destino, mas, em vez de trazerem o esquecimento, dão aos moradores de Javé a chance de novamente tentarem registrar suas histórias no livro, não as da origem do povoado, mas as que dizem da experiência atual pela qual passaram. O mito de origem

continuará na boca do povo e ali vencerá o esquecimento, enquanto a nova história de Javé passa a ser registrada em livro.

Dentro da narrativa de Zaqueu, percebe-se a introdução de mais um suporte para a memória: uma câmera de vídeo. A chegada desse novo suporte acontece na cena em que uma das pessoas da comitiva dos engenheiros pega a câmera e começa a filmar o ambiente (1:18:32 a 1:21:26). É o forasteiro, aquele que age em nome do progresso, quem utiliza deste suporte para registrar algumas passagens da vida de Javé. Inicialmente, filma uma cena de procissão, uma manifestação religiosa de algumas senhoras carregando velas e entoando cânticos. Depois, passa a filmar as pessoas, rostos de Javé que em breve não estarão mais naquele cenário. Alguns meninos ficam curiosos ao ver a câmera, uma tecnologia que parece ainda não ter chegado ali até então.

Diante da possibilidade de registrarem seus depoimentos, os próprios moradores pedem para serem filmados. Deodora é a primeira: *“Eu posso falar um poquitinho? Eu queria dizer a vocês e ao chefe de vocês que minha casa não está à venda. Tá gravando, moço? Já disse o que eu tinha pra dizer. E vão embora, sai daqui!”* Em seguida, uma senhora que até então era apenas figurante, entra em primeiro plano e diz: *“Eu tenho meus pais, tenho meu marido, tudo enterrado ali, naquele cemiterinho ali. Eu tenho uma filha. Então queremos ficar aqui pra sempre ir lá, colocar vela lá na sepultura deles. Nós não quer, não quer... Os engenheiros não tem que tirar nós daqui não, eles não vão tirar nós daqui não, de jeito nenhum!”* O terceiro depoimento é de D. Biju, uma das figurantes: *“Cheguei aqui, só eu e minha mãe. Tive meus filhos tudo aqui. Então, eu me sinto muito bem aqui em Javé. Mas eu agora tenho meus filhos, a minha mãe já perdi, meu filho já perdi. Não posso sair daqui, deste lugar.”* O quarto depoimento é de um senhor, até então sem voz na narrativa: *“E eu também quero dizer aos engenheiros que nós estamos preparando um dossiê científico que é pra nós defender o que é nosso.”* Há, neste momento, retorno à senhora que deu o segundo depoimento: *“Não dá. A gente vai viver embaixo d’água? Você acha que nós vamos viver embaixo d’água? Os nossos mortos vai viver embaixo d’água? Não pode não.”* Firmino também aproveita a câmera e diz: *“Nós estamos aqui há muito tempo, onde já se viu?”* D. Biju retorna: *“E não vou sair daqui. Pra morar onde? Pra ir fazer casa aonde?”* A última a dar seu

depoimento é D. Maria: “*Você não tem casa, terra, pra dar pra tanta gente que mora aqui em Javé. Como é que você pode tirar a gente daqui? Pode cair fora daqui...*”. D. Maria é interrompida por um tiro, dando início à sequência em que Daniel chega ao acampamento e enfrenta os engenheiros.

Dois pontos são interessantes de se observar na sequência dos depoimentos gravados pelo forasteiro: primeiro, uma nova estética é inserida dentro do filme. Esses depoimentos possuem um tom documental e parecem ser falados espontaneamente. No momento em que a câmera é acionada, uma estética de vídeo assume a tela, que traz os rostos daqueles que falam em primeiro plano. Extrapolando a diegese e buscando conhecer a produção do filme, sabe-se que esses figurantes, moradores de Gameleira da Lapa, passaram por situação semelhante à que vivem seus personagens. Assim, o depoimento aparentemente espontâneo torna-se ainda mais forte, uma vez que diz da experiência que eles tiveram em certo momento de suas vidas. O cemitério, citado na fala de muitos deles, teve grande importância para os moradores de Gameleira da Lapa. Foi lá que os últimos a deixarem a comunidade se abrigaram quando a água a submergiu, por ser o ponto mais alto. Obviamente tal informação está fora da diegese, mas, mesmo sem esse conhecimento, o tom documental se faz presente tanto pela estética de vídeo quanto pela espontaneidade daqueles rostos até então sem voz no filme.

Segundo, a postura diferente dessas pessoas diante da câmera: se para registrar a memória da comunidade no livro era preciso apelar ao passado por meio do mito de origem e assumir uma postura de autoridade para contar a história, retratada com certa nobreza e riqueza de detalhes, diante da câmera os depoimentos são mais reivindicatórios e menos fabulados. A câmera parece estar ainda mais a serviço do presente, podendo ser mais um instrumento de comunicação entre o povo e os engenheiros que propriamente um suporte de memória. Mas, mesmo assim, trata-se de algo que *grava e arquiva*, conforme aponta Fausto Colombo (1991). Se os recados chegaram ou não aos engenheiros, não importa. A câmera, ao ser acionada, assumiu sua função de suporte de memória e registrou aquele momento do presente, que se tornou um momento do passado externalizado digitalmente. Talvez possamos fazer a seguinte reflexão em torno dessa diferença de postura dos narradores: se Biá precisava “*florear*” para transpor

a memória da comunidade do oral para o escrito, no caso do vídeo, parece ser preciso dramatizar, esbravejar e deixar registrada a insatisfação do povo. Talvez se trate do que dissemos anteriormente: diferentes suportes de memória pedem diferentes formas de registro.

Com esses apontamentos sobre a retomada da memória na narrativa de Zaqueu, percebemos que há certa brincadeira com o conceito de memória coletiva não apenas no que diz respeito à sua falência para salvar a comunidade, mas deslocando-o como algo pertinente a um grupo social estável. Parece ser perante a instabilidade que tal conceito seria valorizado. Talvez isso diga respeito à busca incessante da sociedade contemporânea fragmentada de tudo registrar e arquivar, como aponta Fausto Colombo (1991). Diante da instabilidade da sociedade, parece ser necessário o apego a algo que diga respeito ao passado, como uma forma de ancoragem e referência. Mesmo sabendo que o conceito de memória coletiva não se sustente diante do cenário contemporâneo, ele ainda é reverenciado.

4.5.3. Nível 3

Para se pensar a relação do nível 3 com a memória, faz-se necessário lembrar que ele é formado pelo encaixe de outros dois níveis. Assim, pensando o filme de um modo geral, percebemos que a memória está presente de forma contundente, tanto como tema quanto sendo problematizada pelas situações e personagens dos níveis 1 e 2, como apontamos anteriormente. Neles, o conceito de memória é colocado em xeque: ele é revisto como fator de coerência numa comunidade aparentemente tradicional como Javé e retomado por Zaqueu numa comunidade transitória de ouvintes. Essas duas abordagens da memória são parte de uma narrativa audiovisual, o que faz com que o conceito de memória seja apresentado a espectadores contemporâneos, tanto mostrando aquilo que o limita quanto prestando-lhe uma homenagem.

Desse modo, chama-nos a atenção o fato de se recorrer a narrativas do passado no intuito de contar uma história o cenário atual. Será que esse retorno à memória de Zaqueu, e esta, por sua vez, à memória dos narradores, também serve

a uma tentativa de responder às questões do presente? Poderíamos entender esse retorno como uma forma de questionar os modos de narrar da contemporaneidade?

A memória, como vimos, apresenta certos aspectos que são retomados em *Narradores de Javé*. A memória individual e coletiva, a discussão sobre lembrança e esquecimento, a sua posição em relação ao tempo e os suportes que dão a ela materialidade são alguns desses aspectos que podem ser observados em várias passagens do filme. Problematizar tais questões nos é pertinente para ampliar a noção de memória. É na articulação desses aspectos que se percebe este conceito como algo maleável, instável, que, conforme considera Michel de Certeau (1994), se mobiliza relativamente ao que acontece:

Sua mobilização [da memória] é indissociável de *uma alteração*. Mais ainda, a sua força de intervenção, a memória a obtém de sua própria capacidade de ser alterada – deslocável, móvel, sem lugar fixo. Traço permanente: ela se forma (e seu “capital”) *nascendo do outro* (uma circunstância) e *perdendo-o* (agora é apenas uma lembrança). Dupla alteração, e de si mesma, que se exerce, ao ser atingida, e de seu objeto, que ela só conserva depois que desapareceu. (CERTEAU, 1994: 162)

Mais que registrar os acontecimentos, Certeau considera que a memória responde às circunstâncias, o que a ligaria tanto ao passado quanto ao futuro. Embora se materialize em determinados suportes objetivos, ela exige uma narrativa para ser articulada. Ao olharmos uma fotografia, por exemplo, vemos a externalização de uma memória escolhida para ser guardada para a posteridade. Essa fotografia, no entanto, funcionará como um meio para desencadear uma memória, que será acionada via narrativa, no intuito de reconstituir aquele momento. A narrativização da memória tanto pode se dar em nível pessoal, para si mesmo, quanto para os outros, numa situação de interação.

Essa história narrada, segundo Certeau, cria um espaço de ficção e, em certa medida, aparenta subtrair-se à conjuntura do real. Os acontecimentos ali narrados, embora não possam ser separados do momento de suas aquisições, são mesclados com vários outros momentos e coisas heterogêneas (entre elas, podemos entender as necessidades do presente e do futuro, os jogos de interesse, as lacunas deixadas

pelo esquecimento, os aspectos individuais e coletivos, entre outros). É nessa interseção entre elementos do passado e vários outros elementos que vão além dele que se constitui a narrativa da memória.

Se voltarmos novamente nosso olhar para os narradores, especialmente aqueles que fundam aquilo que narram em suas experiências, num processo de atualização da memória, percebemos que suas narrativas são narrativas da memória, também fruto dessa interseção de elementos do passado com o presente e também com o futuro. Como considera Walter Benjamin (1996),

a *reminiscência* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. (...) Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. Tal é a *memória* épica e a musa da narração. (BENJAMIN, 1996: 211)

No entanto, para o próprio Benjamin, esta memória partilhada via narrativa e fundada na experiência é relegada aos narradores da tradição oral, que, conforme apontamos, estariam em extinção. Contudo, o que percebemos é que *Narradores de Javé* é apenas um dos filmes produzidos contemporaneamente que retomam esta tradição em sua narrativa. Há vários outros filmes, como *Peixe Grande* (Tim Burton, 2003), *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) e *Tomates Verdes Fritos* (Jon Avnet, 1991), que, de certa forma, reproduzem alguns dos aspectos relativos aos narradores da tradição oral, ou com a presença de um narrador que, com voz em *off*, relata passagens de sua vida – como em alguns filmes biográficos ou baseados em fatos reais – ou trazendo narradores-personagens, que, em certos momentos, contam histórias próprias.

Dessa forma, o que se percebe é que as narrativas orais, especialmente ligadas à memória, podem ser retomadas por um suporte audiovisual. Se, conforme vimos, Jacques Aumont e Michel Marie (2007) apontam como peculiaridade do cinema a “mostração” em sua narrativa, ligada à natureza icônica da imagem, esta parece substituir o momento da performance que acontece na situação de interação criada pelos narradores da tradição oral. O audiovisual parece ser, portanto, mais

um suporte para a memória, mas *Narradores de Javé* vai além disso: institui a memória como jogo e também joga com sua relação com o esquecimento e com os narradores e suas experiências. Uma das formas de jogo pode ser assim percebida: no nível diegético, a memória é perdida, Javé será esquecida, enquanto que, para além da diegese, a história de Javé contada em uma narrativa cinematográfica a mantém sempre presente. As águas do rio Javé, tais quais a do rio Lete, trarão o esquecimento. O nome “Javé”, que pode ser entendido como Deus, aquele que tem o poder de criação, traz também sua possibilidade de destruir, da mesma forma que fez com o mundo no dilúvio perenizado na narrativa bíblica. A arca de Noé, a única que se salvou das águas diluvianas, traz consigo a oportunidade do recomeço. O rio Javé, por sua vez, ao destruir sua comunidade ribeirinha, oportuniza o recomeço da vida, o reinício da saga dos heróis do Vale do Javé em sua peregrinação em busca de um novo lugar, levando consigo o sino. É a atualização do mito de origem, a retomada da memória e sua reconstrução no presente.

Ao trazer essa história, o filme eterniza em sua narrativa toda a memória de Javé. A necessidade de articular a memória coletiva de Javé, associada à impossibilidade de isso acontecer, leva a questionar os desafios de se pensar a memória contemporaneamente. Esse jogo com a memória, deslocando-a e ao mesmo tempo conferindo a ela um novo papel no cenário contemporâneo, parece responder às novas possibilidades narrativas que esse mesmo cenário conforma.

5. O narrar contemporâneo

*“O mundo hoje não é mais como antigamente. No tempo do rascunho da Bíblia, quando bastava ter um homem, um feixe de capim e um jumento, pronto, se tinha uma boa história. Hoje não. Contar uma história hoje é difícil.”
(Antônio Biá)*

No caminho até aqui percorrido, expusemos a relação que se estabelece entre narrador, experiência e memória. Compreendemos o narrador como aquele que “sabe” a respeito do mundo diegético e que, no caso do cinema, está ligado à “mostração”, segundo Jacques Aumont. Esse narrador, por sua vez, pode ancorar sua narrativa à sua experiência, o narrador da tradição oral, que é passível de ser traduzido para o cinema. Sua narrativa possui como matéria-prima a experiência e sua narração apresenta-se como uma atualização da memória. Esta, por sua vez, é constituída de características aparentemente antagônicas, mas sem as quais é impossível ser pensada, como aspectos individuais e coletivos, sua relação com a lembrança e o esquecimento, a pluralidade dos tempos, os vários suportes dos quais pode se utilizar e a narrativização que sempre lhe é peculiar.

Em *Narradores de Javé*, percebemos uma retomada desse narrador da tradição oral na composição tanto dos seis narradores no nível 1 de encaixe quanto de Zaqueu, narrador do nível 2. Esses narradores lidam de forma peculiar com a experiência e tentam construir uma narrativa da memória, que deveria se materializar no livro que Antônio Biá tenta, em vão, escrever. Da mesma forma, por se tratar de narrativas da memória, é possível encontrar traços das características da memória listadas acima, conforme apresentamos no capítulo 4.

Percebendo como se dá a construção desses narradores por meio de sua relação com experiência e memória – traduzida tanto em relação ao texto verbal

quanto por meio dos recursos expressivos da linguagem cinematográfica – e levando em consideração a estrutura narrativa do filme, várias questões surgem, algumas das quais apontamos ao longo dos capítulos anteriores.

A primeira delas é em relação à construção da narrativa fílmica retomando a estrutura de encaixe de narrativas. Essa estrutura, como vimos, está presente nos contos de *As mil e uma noites* e também na novela toscana, especialmente no *Decameron* e, de acordo com André Jolles (1976), apresenta certa relação com as narrativas orais e os contos populares. Mesmo que *Narradores de Javé* lide com a temática dos narradores orais, ainda assim intriga o fato de um filme contemporâneo se constituir de uma estrutura arcaica como a narrativa encaixada. Assim, o que se pode pensar a respeito da retomada desse arcaísmo de narrativas encaixadas na estrutura narrativa fílmica?

Uma segunda questão trata da peculiaridade do filme no que diz respeito à abordagem da narrativa do mito de origem, que, além de estar presente nas histórias de nível 1, influencia o tempo interno do filme. Por que usar o mito para narrar contemporaneamente?

A terceira questão trata do tipo de narrador que se apresenta no filme. A construção de vários narradores que se assemelham aos da tradição oral, especialmente devido à matéria narrada (que diz respeito à sua relação com experiência e memória) chama a atenção por ser um tipo de narrador que, ainda na Modernidade, era considerado por Walter Benjamin (1996) como em vias de extinção. Por que utilizar narradores que se assemelham aos narradores da tradição oral para contar uma história aos espectadores?

Aqui, nosso propósito é retomar esses questionamentos no sentido de tentar esboçar algumas respostas, que dizem tanto do movimento feito pelo filme quanto dos modos de narrar contemporâneos. Uma possível hipótese talvez esteja associada a uma característica cultural da sociedade contemporânea¹²: o retorno ao passado por meio do pastiche ou da paródia.

¹² Utilizamos o termo “contemporânea” para dizer do período atual da sociedade. Alguns autores, como Jean-François Lyotard e George Yudice, utilizam o termo “pós-modernidade”; Fredric Jameson considera este período como capitalismo tardio ou “pós-modernismo”; Linda Hutcheon adota o termo “pós-modernismo”; Anthony Giddens, por sua vez, prefere o termo “Modernidade Tardia”; e Zygmunt Bauman refere-se a esse período como “Modernidade Líquida”. Aqui não adentraremos numa

Autores como Fredric Jameson (1997) e Linda Hutcheon (1988) apontam a retomada do passado como uma das características da produção cultural contemporânea ou do “pós-modernismo”, como tais autores preferem chamar o período atual. Para Jameson, o passado seria retomado via pastiche. Hutcheon, por sua vez, atribui à paródia essa função de trazer o passado ao presente. Para melhor compreendermos o que esses dois termos possuem em comum e em que eles se diferenciam, faz-se necessário retomarmos algumas considerações a respeito do pensamento de Jameson e Hutcheon em relação ao pós-modernismo.

Jameson (1997) caracteriza o “pós-moderno”, em seus aspectos culturais, como um período de busca por rupturas, deslocamentos e mudanças na representação dos objetos. Esse cenário resultaria numa grande força ao pastiche, que, segundo ele, “como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara linguística, é falar em uma linguagem morta” (JAMESON, 1997: 44). Para Jameson, o pastiche difere-se da paródia por não possuir apelo ao riso, sendo, portanto o que ele chama de uma “paródia branca”.

Para a constituição do pastiche, Jameson aposta no retorno ao passado. Para ele, seria na imitação dos estilos mortos, na fala “através de todas as máscaras estocadas no museu imaginário de uma cultura que agora se tornou global” (JAMESON, 1997: 45), que o pastiche se realizaria na pós-modernidade. O retorno ao passado via pastiche daria à realidade presente o encanto e a distância de uma “miragem reluzente”. Ao mesmo tempo em que há esse encantamento, o retorno ao passado deixa à mostra o esmaecimento da historicidade, a dificuldade de experimentar a história ativamente e a incapacidade de produzir representações da experiência atual, característicos da sociedade contemporânea.

Um dos exemplos dados por Jameson sobre esse retorno ao passado são os filmes de nostalgia. Segundo ele, tais filmes recolocam a questão do pastiche e a projetam em um nível coletivo e social, tentando desesperadamente recuperar um passado perdido. Esse esforço, por sua vez, reflete uma incompatibilidade da linguagem artística da nostalgia com a historicidade genuína. Há o que Jameson

discussão histórica sobre a contemporaneidade, mas nos ateremos à reflexão sobre alguns dos modos de narrar característicos desse período.

chama de “crise da historicidade”, que diz da organização da temporalidade dentro dos campos de força do pós-moderno. Segundo ele,

Se, de fato, o sujeito perdeu sua capacidade de estender de forma ativa suas protensões e retensões em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não “um amontoado de fragmentos” e em uma prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório. (JAMESON, 1997: 52)

Assim, pode-se perceber que, para Jameson, o pós-modernismo trouxe consigo uma grande perda do estilo particular e individual, o que seria algo negativo, como se a única forma de se criar dentro desse cenário fosse por meio do retorno ao passado via pastiche. A produção cultural da sociedade contemporânea, desse modo, se caracterizaria por se constituir principalmente de um conjunto de fragmentos.

Caminhando numa linha que se aproxima da de Jameson pelo objeto de análise – o pós-modernismo – mas que dele diverge quanto ao resultado negativo deste período, Linda Hutcheon (1988) revê os acentos negativos do pós-modernismo e reflete sobre novas possibilidades que ele traz, especialmente no que diz respeito ao retorno ao passado. Inicialmente, Hutcheon define o pós-modernismo como um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e subverte os próprios conceitos que desafia, sendo, portanto, considerado por ela como:

(...) uma atividade cultural que pode ser detectada na maioria das formas de arte e em muitas correntes de pensamento atuais, aquilo que quero chamar de pós-moderno é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da “presença do passado”. (HUTCHEON, 1988: 20)

Tal qual Jameson, Hutcheon também destaca no pós-modernismo uma relação com o passado, mas, enquanto o primeiro aposta num retorno nostálgico, Hutcheon considera essa relação como uma reavaliação crítica, um diálogo irônico, a ressurreição daquilo que se encontrava adormecido.

A chave para lidar com esse passado no presente, que Jameson atribui ao pastiche, Hutcheon, por sua vez, concede à paródia. Para ela, diferentemente do que considera Jameson, a paródia não estaria ligada ao humor ou à imitação ridicularizadora, mas incorporaria e desafiaria aquilo a que parodia. Na sua capacidade de repetir com distância crítica, o que permite a indicação irônica da diferença dentro da própria semelhança, estaria sua importância. Segundo Hutcheon, “a paródia parece oferecer, em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao artista falar *para* um discurso a partir de *dentro* desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele” (HUTCHEON, 1988: 58).

A relação da paródia com o passado seria a de usar daquilo que lhe é próprio como um referente para a crítica que ela constrói, ou seja, de usar do mesmo sistema para, de dentro dele, criticá-lo. Essa crítica, no entanto, seria elaborada à luz do presente, e o acesso ao passado se daria por meio de seus textos, dos vestígios que ele deixou no presente. Assim, “o passado como referente não é enquadrado nem apagado, como Jameson gostaria de acreditar: ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes” (HUTCHEON, 1988: 45).

Se o passado só pode ser retomado por seus textos, Hutcheon considera que só podemos “conhecer” (em oposição a “vivenciar”) o mundo por meio das narrativas passadas e presentes a seu respeito. Nesse sentido, quando a ficção pós-moderna retoma o passado em sua narrativa, Hutcheon considera que ela o revela ao presente, impedindo-o de ser conclusivo e teleológico. Se o pós-moderno contesta qualquer sistema totalizante ou homogeneizante, também o passado como algo totalizante é contestado, e uma das formas disso acontecer é por meio da paródia. Desse modo, ao utilizar o passado de forma parodística, as narrativas de ficção contemporâneas acabariam por revelá-lo ao presente, mostrando-o como algo em constante transformação.

Como vimos, os termos pastiche, proposto por Jameson, e paródia, preferido por Hutcheon, acabam tendo significados próximos quando abordados em relação à retomada do passado no cenário contemporâneo. Retirando aquilo que Jameson considera como negativo no termo “paródia”, que é o fato de se associar ao ridicularizador, e que Hutcheon descarta do mesmo termo, percebemos que ambos

atuam no sentido de retomar o passado e dar a ele nova roupagem. A abordagem de Hutcheon, no entanto, traz um novo elemento para esse movimento feito pela paródia, que é a crítica a um sistema do passado de dentro dele mesmo. Desse modo, a ida ao passado não se daria no sentido de buscar algo e retomá-lo no presente de modo nostálgico, como propõe Jameson, mas de criticá-lo usando justamente aquilo que lhe é próprio. Nesse sentido, entendemos a concepção de Hutcheon um pouco mais alargada que a de Jameson, e aqui a utilizaremos para a reflexão sobre *Narradores de Javé*.

Se entendemos *Narradores de Javé* como uma narrativa de ficção contemporânea, podemos perceber que o filme estabelece várias relações com o passado. Em primeiro lugar, o passado aparece como tema do filme, mais precisamente, a tentativa de reconstrução do passado e a dificuldade de lidar com ele no presente. Tomando a consideração de Hutcheon sobre a contestação pós-moderna dos sistemas totalizantes e homogeneizantes, percebe-se que *Narradores de Javé* problematiza justamente a noção de passado como algo homogêneo. O passado é mostrado no filme como aquilo que não pode ser pensado nem como homogêneo nem como totalizante. Da mesma forma, a tentativa de reuni-lo num todo único e coerente também se torna impossível, tendo em vista sua característica fragmentária. O que o filme mostra é que o passado só é acessível no presente por meio de seus vestígios, mas nunca poderá ser retomado como uma instância homogênea, nem da mesma forma como ele se deu.

Uma segunda visada do filme em relação ao passado pode ser percebida na composição de sua estrutura narrativa, que faz três grandes movimentos parodísticos: a paródia do encaixe de narrativas, do mito de origem e dos narradores da tradição oral. Essas três apropriações de modos de narrar do passado feitas pelo filme implicam numa atualização das ideias de narrador e de memória, bem como aproximam-se da noção de “paródia” de Hutcheon tanto por criticarem um sistema de dentro dele, ou seja, usando aquilo que lhe é próprio, quanto por darem ao passado vida e sentido novos, conforme veremos a seguir.

5.1. Parodiando o encaixe de narrativas

Quando *Narradores de Javé* retoma a estrutura da novela toscana ou *As mil e uma noites*, o que parece é que se pretende remontar à tradição secular de contar histórias. Lembremos que *As mil e uma noites* é um dos livros mais comumente associados à arte de narrar. Sherazade, para sobreviver, conta suas histórias infinitamente, encaixando-as umas nas outras. Narrar é, em certa medida, garantir-lhe a vida. Com as narrativas ligadas, traça-se um fio que não pode ser cortado ou interrompido sem o prejuízo de perder essa cadeia de acontecimentos conectados. Ao rompê-las, também o fio de vida de Sherazade seria cortado.

Assim, parece que o filme pretende mostrar que ainda é possível narrar nesses moldes arcaicos, pois essa estrutura permite o despojamento do revestimento psicológico dos personagens em função de uma maior ênfase nas ações e acontecimentos que eles contam. O ouvinte ou, no caso do cinema, o espectador, acompanha essas histórias/ações por meio de uma forma de narrar que é própria do povo: os contos orais. Mesmo que haja conjecturas sobre a extinção desse modo de narrar na Modernidade, essa estrutura narrativa é reconhecível, pois especialmente os contos infantis ainda a utilizam com frequência. Assim, tendo sua ancoragem no povo, essa forma de narrar é identificável por qualquer espectador.

Por outro lado, ao ser parodiada por um filme, a estrutura de encaixe de narrativas adquire novo sentido e é revitalizada no presente. A primeira revitalização é a possibilidade de ela se dar em um outro suporte, o audiovisual. O cinema torna-se um novo meio para que a estrutura de encaixe, peculiar às narrativas orais, seja retomada, acrescentando a ela matéria extralinguística, imagens em movimento. Em *Narradores de Javé*, além de ouvir as narrativas encaixadas, é possível vê-las materializadas na tela, o que enfatiza as diferenças entre as histórias devido à mudança de narrador, ressaltando os aspectos individuais da experiência e da memória daquele que conta.

Se o cinema funciona como um meio de narrar, ao inserir dentro dele uma estrutura que remete à oralidade, parece que *Narradores de Javé* pretende iniciar uma rede de histórias que não se acaba com os créditos finais. Cada espectador torna-se um ouvinte, que deve contar suas histórias – ou aquela que ele viu e ouviu

no cinema – e então continuar o encaixe que se percebe no filme. Nos minutos finais, Zaqueu (dentro do nível 2), pontua com voz *off* a cena em que o povo de Javé caminha para o novo lugar onde se estabelecerá: *“E desde então é essa a história de Javé que se conta, mas que também pode ser lida e relida por essas serras e por essas grotas sem fim. Está assentada em livro, correndo o mundo pra nunca que ser esquecida. É isso e não tem mais que isso. Quem quiser que escreva diferente.”* Ao contar, é acrescentado o escrever. À oralidade, é acrescentado como possibilidade de materialização tanto o suporte escrito quanto o próprio cinema. Além ser lida, a história de Javé pode, por meio do filme, ser vista tanto numa tela de cinema quanto na casa de cada espectador, em DVD.

Para além dessa possível interpretação quanto à função das narrativas encaixadas no filme, podemos caminhar para a retomada do passado como uma resposta ao presente. Conforme aponta Jameson, o pós-modernismo é caracterizado pelo fragmentário, e a produção cultural desse momento seria, portanto, “um amontoado de fragmentos” (JAMESON, 1997: 52). Assim, construir uma narrativa no cenário contemporâneo por meio do encaixe de narrativas parece espelhar essa característica do pós-modernismo. Se não há como recorrer a um todo homogeneizante, da mesma forma não há como narrar de forma homogênea. Talvez um dos modos de narrar contemporâneos seja por meio dos fragmentos, do arranjo das pequenas partes aparentemente desconexas, mas que, juntas, podem constituir uma aparente unicidade.

Mais interessante essa constatação se torna quando percebemos que, em certa medida, esses fragmentos narrativos do filme são fragmentos de narrativas da memória. Desde tempos mais remotos, as discussões sobre a memória ressaltam como características marcantes sua incompletude e fragmentação. A memória, tanto dos narradores quanto da própria comunidade de Javé, é marcada pela convergência de lapsos com fragmentos de lembranças, o que reforça a dificuldade de traduzi-la num todo coerente. Como vimos, esses e outros aspectos relativos à memória foram retomados e traduzidos em termos imagéticos e verbais em *Narradores de Javé*. Agora, podemos perceber que também em termos da estrutura narrativa, o filme reforça a dificuldade de se lidar com narrativas da memória, ressaltando isso por meio do encaixe de narrativas muitas vezes incompletas.

Assim, parodiar a estrutura de encaixe arcaica, que remete à novela toscana e às narrativas orais, parece servir, num primeiro momento, para atualizá-la no suporte audiovisual, remetendo os espectadores a uma cadeia narrativa e convocando-os a dela participar. Ao mesmo tempo, a serviço de uma reflexão sobre o presente, parece ressaltar o caráter fragmentário que se percebe tanto nas narrativas da memória quanto na produção cultural da sociedade pós-moderna.

Se parece ser possível narrar nos moldes arcaicos utilizando um suporte audiovisual, ao mesmo tempo, essa forma de narrar que remete às narrativas orais acaba não cumprindo seu papel. Diferentemente de Sherazade, que, contando narrativas encaixadas, consegue garantir sua vida, Javé não resiste e aparentemente perde o jogo. Os encaixes na narrativa contemporânea parecem não adquirir sentido e não cumprem o que deles se espera: Javé é inundada. O modelo arcaico de narrar não possui mais a função de salvamento e garantia de vida na sociedade contemporânea. Esse encaixe parece servir mais para espelhar o caráter fragmentário do próprio pós-modernismo e mostrar o jogo e a incompletude presentes nas narrativas atuais, especialmente nas narrativas da memória. No entanto, ao mesmo tempo em que Javé não resiste, o filme sobrevive com seu fracasso. Por meio da narrativa fílmica, a história e a memória de Javé continuam existindo e podem percorrer o mundo.

5.2. Parodiando o mito de origem

Uma segunda forma de paródia que se verifica em *Narradores de Javé* é em relação ao mito de origem. Para compreendermos como o filme o parodia e a que serve essa retomada, faz-se necessário, inicialmente, definirmos brevemente o que se entende por mito de origem. Junito de Souza Brandão (1991), ao discorrer sobre mitologia grega, considera o mito como o relato de um acontecimento ocorrido nos primórdios, com a intervenção de seres sobrenaturais. Retomando as considerações de Mircea Eliade, Brandão acrescenta: “Mito é, pois, a narrativa de uma criação: conta-nos de que modo algo, que não era, começou a ser” (BRANDÃO, 1991: 36).

Se o mito traz a história da fundação de algo, ele é sempre uma representação coletiva, repassada através das gerações, que expressa o mundo e a realidade

humana. Para Brandão, por tentar explicar o mundo e os homens, o mito torna-se ilógico e irracional. Assim, ele “abre-se como uma janela a todos os ventos; presta-se a todas as interpretações. Decifrar o mito é, pois, decifrar-se” (BRANDÃO, 1991: 36).

O mundo dos heróis míticos é passível de ser reatualizável e, conforme considera Brandão, essa atualização do mito pode ser feita pelo rito. Entende-se rito como o mito em ação. Nas narrativas orais, o rito pode ser associado à repetição do ato de fala, à atualização da memória via performance. Ao ser ritualizado, Brandão considera que o mito torna-se circular, voltando sempre sobre si mesmo. Para ele, isso libertaria o homem do peso do tempo morto do mito, “dando-lhe a segurança de que ele é capaz de abolir o passado, de recomeçar sua vida e recriar seu mundo” (BRANDÃO, 1991: 40). Assim, ao ser atualizado, o mito deixaria o tempo fixo ligado ao passado e se comporia do tempo circular, que retorna sobre si mesmo.

Com base na definição de mito de origem, podemos perceber que ele está presente em *Narradores de Javé* de forma bem clara em quatro das seis micro-narrativas do nível 1 de encaixe, contadas pelos narradores Vicentino, Deodora, Firmino e Pai Cariá. Todas essas narrativas retomam o mito fundador de Javé. Talvez por esse motivo, percebe-se a presença de personagens-heróis semelhantes nas quatro versões, embora cada uma possua suas peculiaridades. A figura de Indalécio e Mariadina são recorrentes nas histórias de Vicentino, Deodora e Firmino. Na de Pai Cariá, esses heróis são substituídos por Indaleu e Oxum, respectivamente, a figura masculina e feminina que contribuíram para a fundação de Javé. A função de cada um desses personagens em relação ao episódio da fundação é variável: Indalécio recebe o mérito de ter fundado o povoado na narrativa de Vicentino; Mariadina é quem assume este papel na versão de Deodora; a história de Firmino, por sua vez, acaba antes de evidenciar se teria sido Mariadina ou Indalécio quem teria fundado o povoado; Pai Cariá atribui essa tarefa a Indaleu, embora tenha sido influenciado por Ifá, entidade divina.

Ifá atua como o sobrenatural, o elemento extra-humano que está presente nos mitos de origem. O sobrenatural também aparece na narrativa de Deodora e de Firmino. Na primeira, Mariadina teria sido orientada quanto ao local onde deveria instalar seu povo pelos pássaros da noite, numa situação em que a personagem

teria se recolhido por um dia e uma noite. Assim, a revelação feita pelos pássaros possui algo de encantamento, de aviso dos céus sobre o destino do povoado. Na versão de Firmino, o sobrenatural paira sobre a personagem de Mariadina: aparentemente, trata-se de uma louca maltrapilha, mas suas palavras sobre sua missão de orientar o povo de Javé a remetem mais a uma vidente, a alguém com poderes de dar destino àquelas pessoas. Na narrativa de Vicentino, em que prevalecem a nobreza e a rispidez de Indalécio, não se percebe a presença do elemento sobrenatural, talvez pelo fato de o narrador se mostrar como alguém que quer ressaltar a firmeza e a bravura de seu herói. Delegar a fundação de Javé a algum elemento sobrenatural seria desmerecer a figura de Indalécio.

Nessas narrativas de nível 1, percebemos que o rito está presente nos modos de rememoração de cada narrador, na repetição de uma narrativa que é atualizada a cada recontar. Narrar o mito fundador de Javé possui algo do rito, uma vez que a narração parece atualizá-lo. Contudo, os narradores Vicentino e Deodora transpõem o rito para além do momento da narração. Antes de narrar sua história, Vicentino, como se estivesse fazendo um ritual sagrado, abre sua maleta, retira a imagem de São Jorge e se benze diante dela. Da mesma forma, Deodora também mostra sua marca de nascença com a convicção de que é uma atualização da marca de Mariadina.

A característica do tempo cíclico do mito também é retomada em *Narradores de Javé*. A história de Zaqueu se conclui com uma atualização do mito fundador apresentado por quatro das seis micro-narrativas de nível 1. A cena final de sua história, que coincide com o final do filme, mostra o povo levando num carro o sino, que se fez presente em três narrativas da origem de Javé, e caminhando rumo ao novo lugar onde se estabeleceriam. Essa cena dá início a uma nova fundação do povoado e, neste sentido, retoma as narrativas do mito de origem, contadas pelos narradores de nível 1. Desta feita, Antônio Biá age como cronista ou jornalista, que acompanha de perto a situação que registra em seu livro. Assume a postura do narrador pós-moderno, segundo concepção de Silviano Santiago (1989), aquele que narra a partir da experiência do olhar. Biá olha a experiência dos outros, sobre a qual escreve no livro de Javé, que não diz do passado do mito de origem, e sim de um episódio atual que a comunidade vivenciou.

Esse movimento de retorno à nova fundação de Javé talvez sirva para nos levar à reflexão sobre o registro do presente e sua tomada como fonte para a narrativa histórica. Registrar o presente significa garantir que amanhã, quando ele se tornar passado, ele poderá ser acessado pelos textos que de dentro dele se produziu. Será sempre por meio de vestígios, rastros e textos que o passado será acessado. Mesmo que se registre, par e passo, todo o percurso dos moradores de Javé, no futuro, esse registro também será visto como uma versão do acontecido, tais quais as versões contadas pelos narradores.

Obviamente, da mesma forma em que há a presença de subjetividade na interpretação do passado a partir de seus vestígios e rastros, ela também se dá no registro do presente. Talvez essa retomada parodística do mito fundador na cena final leve à reflexão sobre o fazer jornalístico. O jornalista (que se assemelha ao papel de Biá no final do filme), o historiador do presente, narra uma versão do acontecido, uma possível leitura. Biá se vê novamente às voltas com as diferentes interpretações, que refletem o interesse de cada personagem em fazer valer sua versão do acontecido. Vado diz: *“O senhor não estava aqui quando o aguaceiro chegou. Eu puxei sozinho o sino cá pra fora...”* Firmino, por sua vez, o interrompe: *“Sozinho... Tu estava dando era ordem, os homens é que estavam carregando. Agora, quem mergulhou foi eu e Antero.”*

Se entendemos tanto o registro do presente quanto do passado como uma interpretação possível, percebemos que, tal qual o mito fundador, o livro de Javé também está sujeito à parcialidade tanto das fontes às quais Biá recorre quanto da interpretação do próprio Biá. As últimas palavras de Zaqueu, que são as últimas colocações do filme, refletem essa perspectiva: *“É isso e não tem mais que isso. Quem quiser que escreva diferente.”* Da mesma forma, a sociedade contemporânea está sujeita às variedades de versões e à inconstância que se percebe tanto no recontar de narrativas da memória quanto no escrever do presente.

Talvez a retomada do mito de origem como elemento que deveria sustentar a memória da comunidade nas narrativas de nível 1, mostrando as variadas versões e interpretações que ele pode ter e ressaltando justamente sua insuficiência de orientar a vida social, esteja em consonância com a consideração de Hutcheon sobre a ficção pós-moderna em relação ao passado. Segundo ela, a ficção pós-

moderna revela o passado ao presente, impedindo-o de ser conclusivo e teleológico. A narrativa do mito de origem, cuja função primordial seria a de ser o elemento ordenador da vida social nas sociedades pré-modernas, adquire estatuto de algo maleável e instável na contemporaneidade. Isso parece ser uma resposta à concepção de identidade no cenário contemporâneo, que reconfigurou certas referências até então tidas como estáveis no que diz respeito tanto à noção de sujeito quanto de identidades nacionais ou coletivas. Àquela concepção de identidade essencialista, vinculada ao pensamento cartesiano de sujeito, centrado e único, contrapõe-se uma nova visão de que a identidade é algo em construção, móvel, histórica, em constante processo de formação, resultante de uma concepção de sujeito fragmentado, construído nas relações e nas interações sociais. O que Stuart Hall (2001) argumenta é que

um tipo de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Essas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. (HALL, 2001: 9)

A necessidade de reconstituição de um passado, a retomada da memória e do mito de origem na contemporaneidade talvez sejam respostas à angústia da crise de identidade que se percebe atualmente. No entanto, seguindo na esteira da crise da noção de sujeito centrado e na sua fragmentação perceptível na sociedade contemporânea, também os conceitos de memória e mito de origem tornaram-se mais maleáveis e fragmentados. Diante de uma sociedade dinâmica, esses conceitos parecem não dar conta de garantir sua estabilidade. O mito de origem não é mais um ponto de apego que fortalece os laços sociais e sua retomada em *Narradores de Javé* vem ressaltar justamente isso. Parodiando-o e mostrando sua insuficiência para dar conta da dinâmica da sociedade contemporânea, o filme ao mesmo tempo presta-lhe uma homenagem e o critica.

Desse modo, apresentamos duas formas de paródia do mito de origem feitas pelo filme: a primeira mostra a retomada do mito de origem por quatro das seis

micro-narrativas, evidenciando sua atualização variada conforme quem narra. Se ele deveria ser suficiente para estabelecer os vínculos e as normas sociais das sociedades pré-modernas, como parece ser Javé, ele não cumpre essa função. A segunda mostra a retomada do tempo cíclico mítico dentro do segundo nível de encaixe, a história de Zaqueu. Sua história fecha-se com elementos próximos das narrativas do mito de origem do nível 1, mas traz Biá como um historiador do presente, que acompanha de perto aquilo que escreverá em seu livro, como um jornalista ou cronista da atualidade. Essa paródia vem mostrar que mesmo o registro do presente é feito de maneira conflituosa, e o que existe são interpretações dos fatos. Da mesma maneira, narrar contemporaneamente histórias do passado é destacar um ponto de vista sobre os acontecimentos, é contar um ponto de uma rede de histórias das quais somente se tem acesso por meio de seus vestígios.

As outras duas micro-narrativas que não dizem respeito ao mito de origem de Javé – a de Gêmeo e Outro e a de Daniel – retomam acontecimentos da biografia dos narradores. Se o mote inicial era contar a história de Javé, esses dois narradores apresentam como fonte para o livro narrativas que dizem de passagens de suas vidas. Esse gesto de substituição do mito de origem por narrativas biográficas parece ter o papel de oferecer como alternativa para o esmaecimento do mito de origem a biografia. Talvez com a fragmentação da noção de sujeito e identidade, haja a necessidade de começar a narrar a própria vida, apelando à memória na tentativa de recuperar algo que dê certo sentimento de estabilidade, antes de tentar reconstituir o mito de origem e a memória coletiva, também fragmentados na sociedade contemporânea. Embora a própria memória, assim como a identidade, seja uma construção social resultante de negociações elaborada na interação social, ela parece ser um elemento importante na tentativa de estabilizar e fixar a identidade, mesmo isso sendo impossível. Trata-se mais de uma tentativa de narrativização do eu – e também de narrativização do coletivo – como resposta à angústia que essa instabilidade traz.

5.3. Parodiando o narrador da tradição oral

Uma terceira paródia feita por *Narradores de Javé* está presente no papel que os narradores desempenham. Especialmente nos níveis 1 e 2 de encaixe, o filme constrói seus narradores nos moldes do narrador da tradição oral, aquele que ancora sua narrativa na experiência. Ao retomá-lo parodicamente, o filme lhe dá nova significação, mediatizando-o e reinserindo-o numa narrativa ficcional contemporânea audiovisual.

No nível 1, a subjetividade de cada narrador e sua relação diferenciada com experiência e memória tornam-se explícitas na construção peculiar de suas histórias. Esta é refletida nos papéis variados que os heróis desempenham, no tom mais ou menos dramático da narrativa e nas referências e interesses do presente que interferem nas narrativas do passado. Essa abordagem variada da experiência de cada narrador é ainda mais enfatizada pela construção das narrativas em termos imagéticos. Conforme vimos, para além das diferenças de conteúdo, as histórias do passado são construídas de formas particulares em cada narrativa, em termos de cor e *mise-en-scène*. É por meio de recursos imagéticos diferenciados que o espectador visualiza de forma concreta a subjetividade e a mobilidade da memória conforme quem narra. Cada narrativa que se abre materializa de forma peculiar os constrangimentos que a memória sofre ao ser retomada nas narrativas orais.

Ao construir os narradores de nível 1 de forma a se assemelharem aos narradores da tradição oral, *Narradores de Javé* parece evidenciar a dificuldade de narrar tendo como base a experiência. Tais narradores do filme são desacreditados por Antônio Biá, que os critica, debocha e ironiza enquanto ouve impacientemente suas histórias. Biá parece personificar o olhar moderno em relação a esses narradores, que os relega a segundo plano em nome do progresso.

De certa forma, a Modernidade retirou desses narradores seu estatuto de orientador da comunidade, em torno do qual a memória coletiva se fundava. Walter Benjamin (1996) já anunciava o fim desses narradores e a dificuldade de narrar da sociedade moderna devido à ruptura com o trabalho artesanal, que propiciava a situação ideal para a narração. Ao mesmo tempo, o empobrecimento da experiência deixaria os narradores sem fonte para suas narrativas. O saber, em vez de se

ancorar no narrador, passaria, na Modernidade, a ser legitimado pelas metanarrativas, como o saber mítico e científico.

No entanto, com o advento da pós-modernidade, o que se percebe é uma crise de legitimação das metanarrativas, conforme aponta Jean-François Lyotard (2006). Ao mesmo tempo, outros saberes além do mítico e do científico, que dizem dos modos de apreender o mundo, são legitimados, entre eles o saber narrativo.

A permanência do saber narrativo na contemporaneidade, ou seja, a preeminência da forma narrativa na formulação do saber tradicional, tem no relato sua forma mais contundente. Segundo Lyotard, esses relatos permitem tanto definir os critérios de competência da sociedade nas quais eles são contados quanto avaliar, a partir desses critérios, as performances que nela se realizam ou podem se realizar. Segundo ele,

As competências cujos critérios o relato fornece ou aplica encontram-se aí misturadas umas às outras num tecido cerrado, o do relato, e ordenadas numa perspectiva de conjunto, que caracteriza este gênero de saber. (LYOTARD, 2006:38)

Além dessas misturas de competências, ou enunciados com finalidades diversas que se encerram nos relatos, o saber narrativo apresenta uma peculiaridade quanto à sua forma de transmissão. O narrador só conta sua história pelo fato de ter sido ouvinte dela. O narratário, aquele a quem se destina a narrativa, por sua vez, ao ouvi-la, adquire a mesma autoridade do narrador para recontá-la. Assim, segundo Lyotard,

os 'postos' narrativos (remetente, destinatário, herói) são de tal modo distribuídos, que o direito de ocupar um deles, o de remetente, fundamenta-se sobre o duplo fato de ter ocupado o outro, o de destinatário, e de ter sido, pelo nome que se tem, já contado por um relato, quer dizer, colocado em posição de referente diegético de outras ocorrências narrativas. (LYOTARD, 2006: 39)

Dessa forma, há uma certa mobilidade em relação ao papel que se ocupa na transmissão dessas narrativas. O ouvinte de hoje pode se tornar o narrador de amanhã. E o narrador de hoje pode até mesmo se tornar o herói de amanhã. Seguindo este pensamento, Zaqueu, como vimos, não esteve o tempo todo presente

na narrativa que conta, já que sai de Javé antes de Biá começar sua peregrinação e retorna ao final, quando ele não consegue finalizar o livro. Assim, Zaqueu pode não ter vivido aquilo que conta, mas sua experiência é fundada na comunidade. Ele, provavelmente, foi um ouvinte daquilo que narra e, como se trata de um saber narrativo, posteriormente, ele passou a ocupar o posto de narrador. Conforme afirma Lyotard, “o que se transmite com os relatos é o grupo de regras pragmáticas que constitui o vínculo social” (LYOTARD, 2006: 40). Assim, o vínculo entre Zaqueu e a comunidade de Javé sempre existiu. Por meio de seu relato, as regras que ditam a vida social são repassadas aos ouvintes do bar.

Contudo, mais que passar regras sociais, o que Zaqueu partilha é uma narrativa que diz da insuficiência de se narrar histórias fundadas na experiência. Isso é perceptível por ser dentro de sua história que estão inseridas as seis micro-narrativas que não dão conta de sustentar a memória coletiva do lugar, e também por trazer como personagem principal de sua história Antônio Biá. Trata-se de um herói que desacredita sua missão e age com impaciência diante dos narradores cujas histórias é obrigado a ouvir. Ao colocá-lo em destaque em sua narrativa, Zaqueu possibilita que aqueles que o ouvem também possam agir como Biá. O espectador, tal qual Biá, pode não dar crédito àquilo que está ouvindo de Zaqueu e ao que está assistindo no filme. Em certa medida, o narrador da contemporaneidade parece não ser aquele que “sabe” tudo a respeito do mundo diegético. Talvez, nesse cenário de rupturas e mudanças em relação às convenções estabelecidas, narrar possa se assemelhar mais ao jogo, ao lúdico, que ter somente a função de se passar regras que ditam a vida social.

Ao retomar o narrador da tradição oral nas narrativas de nível 1 e 2, *Narradores de Javé* brinca com ele. Presta-lhe uma homenagem, mas o desconstrói. Parodia-o, reverenciando-o e, ao mesmo tempo, reavaliando-o e dando-lhe vida e significação novas, conforme considera Hutcheon. De dentro do sistema narrativo tradicional, que é transferido para o cinema, e utilizando da imagem dos narradores da tradição oral e da forma como eles narram, o filme os atualiza e também os critica.

A homenagem e a crítica ao narrador da tradição oral aparecem tanto em sua retomada parodística na narrativa cinematográfica, quanto na relação de Biá com esses narradores. Biá é aquele olhar que os critica, que deles debocha e zomba,

como o olhar moderno, conforme apontamos. Tenta inserir em suas histórias novos elementos, “florear” certas passagens de sua história, dar nova roupagem às narrativas da memória que contam. No entanto, embora haja esse gesto de crítica, ao mesmo tempo, Biá os ouve e leva a sério seu papel. Isso é perceptível em duas passagens do filme: no momento em que é apresentado a Galdério, o matador, Biá fala com orgulho sobre sua missão: *“Eu sou escrivão de prosa, seu Galdério, e estou na labuta de escrever os nobres feitos do Vale do Javé! História, como bem sabe o senhor, muito contada e ouvida, mas até hoje nunca escrita e lida.”* Em outra passagem, ao final do filme, vendo a água submergir a comunidade, Biá chora, como se estivesse arrependido de não ter conseguido salvar Javé. Também podemos interpretar como uma despedida à tradição dos narradores orais, que se vêem sem condição de sustentarem a memória da comunidade. Nesse sentido, há uma dimensão ambígua da relação parodística do filme com os narradores da tradição oral: ao mesmo tempo em que há uma crítica, há também uma dimensão afetiva.

Esse movimento de retomada desse narrador que tinha grande força no passado e sua reinserção no presente deslocam o espectador para uma situação interativa fundada na performance, mediada pelo corpo do narrador, mas construída no mundo diegético. Tal deslocamento, obviamente, não consegue traduzir todas as sutilezas e peculiaridades de uma situação de narração via performance. Diante dessa impossibilidade, o cinema torna-se o grande mediador entre o corpo do narrador e os ouvintes/espectadores. O espectador, por sua vez, experimenta uma dupla sensação: ao mesmo tempo em que acompanha na tela a dificuldade dos narradores em articular suas narrativas orais para constituir a memória coletiva de Javé, pode sentir que a dificuldade de narrar alcança também o cinema, já que ele precisa retomar parodicamente o narrador da tradição oral e a estrutura narrativa do encaixe.

Nesse sentido, pode-se perceber uma reflexão sobre o cinema feita pelo filme. Não parece fazer mais sentido o cinema servir para elaborar discursos sobre nação nem buscar no sertão uma identidade brasileira. No cenário contemporâneo, essa concepção de nação como algo estável é rompida da mesma forma que a noção de sujeito e de identidade. Javé remete a esse lugar múltiplo e dinâmico, em que há a

maleabilidade da memória e a disputa por ela, a convivência entre tradição e modernidade, em que o lúdico se faz presente na aridez do sertão. *Javé* parece encenar o próprio Brasil, em suas ambiguidades e instabilidades. Os narradores de *Javé*, ou os narradores deste Brasil, precisam saber lidar com as novas possibilidades de narrar no cenário contemporâneo.

Narradores de Javé retoma o passado como o grande elemento a ser parodiado e brinca com o espectador, da mesma forma que brinca com os narradores que nele estão presentes. Há, dentro da narrativa, algo de lúdico que se funda na instabilidade dos narradores e da memória. A incoerência entre as histórias, as construções enganosas dos narradores, o encaixe vertiginoso das narrativas, a retomada dos mitos de origem, tudo isso nos remete a uma dimensão de jogo, que se dá tanto entre os narradores quanto na relação do filme com o espectador.

5.4. O jogo narrativo

Para compreendermos a dimensão de jogo presente em *Narradores de Javé*, faz-se necessário tecer algumas considerações sobre a ideia de jogo, que aqui adotaremos a partir de Wolfgang Iser (1999).

Ao discorrer sobre o fictício e o imaginário, Iser retoma o conceito de interação para descrever o tipo de relação existente entre essas duas instâncias. Para ele, tanto o fictício quanto o imaginário existem como experiências cotidianas, mas tais experiências não são suficientes para dizer exatamente o que são o fictício e o imaginário. Recorrentemente se diz que o fictício é intencional e o imaginário é espontâneo, mas esse modo de pensá-los não dá conta de toda a complexidade da relação entre eles. Para Iser,

Sem o imaginário, portanto, o fictício não passaria de uma forma de consciência vazia. E sem o fictício, o imaginário não poderia aparecer como contraposição. Visto ser um meio, o fictício permite ao imaginário expandir-se como decomposição e 'possibilitação' simultâneas, sem contudo exercer um controle sobre o que é produzido nessa dualidade, nessa contraposição. (ISER, 1999: 75)

A relação entre fictício e imaginário, portanto, não seria de contraposição, mas de uma interação específica. Compreendendo a presença da interação entre esses dois conceitos, Iser propõe como estrutura reguladora dessa interação o conceito de jogo. Para ele, a estrutura do jogo seria capaz de propiciar diferentes tipos de interação, tanto entre o texto e o leitor quanto entre o fictício e o imaginário. Em se tratando da relação texto/leitor, Iser considera que o texto joga contra as realidades que tem como referente, ou leva além delas mesmas as posições que articulou, ou conquista mundos possíveis ou joga com as expectativas de receptores potenciais. O leitor, por sua vez, seria o agente que tanto opera o jogo do texto quanto é jogado por ele. Já entre fictício e imaginário, Iser considera que o jogo emerge da coexistência entre esses dois elementos: “O fictício e o imaginário se fundem, visto que cada um é em si mesmo incapaz de cumprir qualquer função específica, sendo necessária a sua interação para desencadear aquele movimento de jogo” (ISER, 1999: 108).

Para compreender as formas de acontecer o que chama de “jogo do texto”, Iser retoma a classificação de jogo proposta por Roger Caillois, e a adapta para a interação entre leitor e texto e entre o fictício e o imaginário. Caillois aponta quatro tipos de jogos: Agón (jogo de conflitos); Alea (jogo baseado na sorte e no imprevisível); Mimicry (jogo de imitação) e Ilinx (jogo de carnavalização, subversão contínua). Na adaptação feita por Iser, esses tipos de jogos podem se conjugar e então fazer prevalecer uma ou outra modalidade sobre a outra. Nessa interação, tanto entre o fictício e o imaginário quanto entre o texto e o leitor, várias modalidades de jogo seriam possíveis e dependeriam das regras estabelecidas inicialmente.

Para nosso entendimento, menos importante que a classificação quanto ao tipo de jogo que se percebe em *Narradores de Javé*, interessa-nos compreender a dimensão interativa da noção de jogo. Essa interação, por sua vez, é regulada pela estrutura do jogo, ou seja, está sujeita a regras e pressupõe a relação de duas instâncias que dele participam.

Em primeiro lugar, essa dimensão interativa está presente no filme nos narradores de nível 1. São seis narradores que aceitam participar do jogo de contar sua história para compor o livro de Javé. O desafio está lançado e a regra é clara: não se pode inventar. O objetivo final é contar no livro a história de Javé, de modo a

configurar um patrimônio que mereça ser registrado. Os jogadores/narradores, por sua vez, vêm neste jogo uma possibilidade de ganhar o reconhecimento da comunidade, deixando registrada no livro a sua história. A regra inicial de não poder inventar é suprimida pela fabulação. Há um embate entre eles, cada qual tentando fazer valer sua versão. A disputa mais acirrada pode ser percebida em relação a Vicentino, Deodora e Firmino. Cada um conta sua história com base em seus interesses pessoais, conforme detalhamos nos capítulos anteriores. A diferença entre as versões reflete o jogo de interesses escondidos por trás dos discursos de cada um deles. Diante da confusão que se estabelece por causa da diferença das versões, Firmino sugere a Biá: *“Se eu fosse o senhor, botava a minha, que é a história de fato, seu Biá”*. Ao que Deodora retruca: *“A sua não. A minha história, que eu tenho até as provas.”* Vicentino não tem chance de se defender, mas Biá encontra uma forma mais justa para decidir quem ganhou o jogo: fazer uma votação entre os presentes. D. Maria vota tanto na versão de Firmino quanto na de Deodora e justifica: *“Mas acontece que as duas histórias têm sentido. Não se pode tirar uma sem o prejuízo da outra”*. O argumento não é satisfatório e Biá sai sem uma resolução sobre o que fazer.

Ter uma história registrada no livro de Javé é um prêmio tão importante que Firmino e Vado sugerem apresentar as provas científicas e contarem suas versões, mas Biá os interrompe e olha com descaso para essas ofertas. Na disputa pela autoridade sobre a memória de Javé não há ganhadores. Ninguém conseguiu registrar sua história no *“livro da salvação”*.

Um outro tipo de jogo é percebido na relação do filme com o espectador. Trata-se de um jogo que diz de uma imitação do mundo, especialmente de um mundo aparentemente arcaico. No entanto, ao longo do enredo, o jogo subverte as expectativas iniciais do espectador e introduz também questões sobre o presente. Por meio do jogo ficcional, o espectador é levado a refletir sobre o mundo fora dos domínios da ficção, o mundo histórico. De acordo com Umberto Eco (1994), os mundos ficcionais são parasitas do mundo histórico, mas tratam-se de pequenos mundos. Esses mundos, por sua vez, *“delimitam a maior parte de nossa competência do mundo real e permitem que nos concentremos num mundo finito,*

fechado, muito semelhante ao nosso, embora ontologicamente mais pobre” (ECO, 1994: 91).

No entanto, embora sejam mundos circunscritos ao universo ficcional, a relação que se estabelece entre leitor/espectador e eles, segundo Eco, assemelha-se muito à ideia de jogo. Para ele, “ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real” (ECO, 1994: 93). Assim, o contato com a ficção faz repensar o mundo fora dela, o mundo histórico. Nesse jogo entre ficção e leitor/espectador, na interação que se estabelece entre o universo fictício e o mundo histórico, o resultado não implica em ganhadores ou perdedores, mas em algo maior que vai além da compreensão dos domínios ficcionais por parte daquele que com eles interage. Segundo Eco,

(...) é fácil entender por que a ficção nos fascina tanto. Ela nos proporciona a oportunidade de utilizar infinitamente nossas faculdades para perceber o mundo e reconstituir o passado. A ficção tem a mesma função dos jogos. (...). E é por meio da ficção que nós, adultos, exercitamos nossa capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente. (ECO, 1994: 137)

Narradores de Javé, uma narrativa ficcional, provoca no espectador uma relação que se assemelha a um jogo, uma interação que o leva a rever sua experiência tanto do passado quanto do presente, especialmente no que diz respeito aos modos de narrar. Inicialmente, parece que o filme trará uma história representando uma situação arcaica, retomando narradores da tradição oral e mitos de origem, tão pouco vistos nos dias atuais. No entanto, ele subverte o papel dos narradores, ironiza-os e parodia-os, ressaltando justamente o contrário daquilo que inicialmente se espera ao ver o filme. Os narradores não conseguem contar narrativas da memória, vacilam em relação àquilo que foi passado de geração a geração e não dão conta de registrar a memória coletiva de Javé.

Nesse sentido, o filme joga com a expectativa dos espectadores, desloca todas as possibilidades de antecipação àquilo que retoma em sua narrativa e brinca com a função do cinema de contar histórias. O que se presencia na tela é a história de uma história. Esta, por sua vez, diz de várias outras histórias sobre a comunidade de Javé, sua fundação, seus moradores, seus personagens.

O espectador se sente assistindo a um filme que o remete ao passado, mas que diz muito do presente, da dificuldade de se contar uma boa história nos dias de hoje. O próprio Antônio Biá utilizou de sua sabedoria para dizer: *“O mundo hoje não é mais como antigamente. No tempo do rascunho da Bíblia, quando bastava ter um homem, um feixe de capim e um jumento, pronto, se tinha uma boa história. Hoje não. Contar uma história hoje é difícil”*. Essa fala de Biá traduz o dilema do narrar contemporâneo: diante do silêncio emudecedor que acompanha a sensação de que tudo já foi dito, ou do embaralhamento de várias possibilidades de ainda se dizer, uma das formas de contar uma história hoje parece ser por meio da paródia de estruturas e elementos de narrativas do passado. Este, fracassado ou não em suas utopias, por sua vez, torna-se a grande matéria-prima das narrativas e dos narradores contemporâneos.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de. *A estrutura do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1974.

ALVES, Carolina Assunção e. In: <<http://www.lettras.ufmg.br/atelaetexto.htm>>, acessado em 11 de maio de 2008.

_____. *Narradores de Javé: uma análise semiolinguística do discurso fílmico*. Belo Horizonte, 2006. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da UFMG.

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus Editora, 2007.

_____. *A imagem*. Campinas: Papirus Editora, 2001.

_____; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus Editora, 2007.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: *Análise Estrutural da Narrativa. Seleção de ensaios da revista "Communications"*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972. 2ª Edição.

_____. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1985.

_____. *S/Z: Uma análise da novela Sarrasine de Honoré Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 10ª reimpressão, 1996.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2. ed., 1999.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Porto Alegre/Rio de Janeiro: Editora Globo, 1982.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BRANDÃO, Junito de Souza. Mito, rito e religião. In: *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991.

CAFFÉ, Eliane. In: <www.revistaepoca.globo.com>, acessado em 11 de maio de 2008.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

COLOMBO, Fausto. *Arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du Cinema 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ECO, Umberto. James Bond: uma combinatória narrativa. In: *Análise Estrutural da Narrativa. Seleção de ensaios da revista "Communications"*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972. 2ª Edição.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EDUARDO, Cléber. In: <www.revistaepoca.globo.com>, acessado em 11 de maio de 2008.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance e outras considerações sobre o romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FRANÇA, Vera R. V. e GUIMARÃES, César et al (org.). *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2006.

FREITAS, Sônia Maria. *História oral: Possibilidades e Procedimentos*. São Paulo: USP, 2002.

FRESSATO, Soleni Biscouto. *De mãos dadas com Mnemósine e Clio: narradores de memórias e sujeitos históricos em Narradores de Javé*. In: <www.museudapessoa.org.br>, publicado em 2005 e acessado em 11 de maio de 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, Poslit, 1997.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Ed. Vértice/Ed. Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.

HUYSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p.9-40.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz da Costa (org). *Teoria da literatura em suas fontes*. V. 2. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 1975.

_____. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

JOLLES, André. *Formas Simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

KANASHIRO, Marta. IN: <www.comciencia.br>, acessado em 11 de maio de 2008.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. Puc-Rio, 2006.

LAGES, Suzana Kampff. Literatura e memória: caminhos e descaminhos. In: PEREIRA, Danilo dos Santos (org). *Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: Edições SESC SP, 2007.

LE GOFF, Jacques. Memória. In *História e Memória*, Campinas: Editora Unicamp, 1996, p. 419-476.

LOVISOLO, Hugo. *A memória e a formação dos homens*. In: Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol 2, n 3, 1989, p. 16-28.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio Editora, 2006.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. São Paulo: Papyrus, 2002.

MELO, Luiz Alberto Rocha de. In: <www.contracampo.com.br>, acessado em 11 de maio de 2008.

METZ, Christian. A grande sintagmática do filme narrativo. In: *Análise Estrutural da Narrativa. Seleção de ensaios da revista "Communications"*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972. 2ª Edição.

OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy. *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

OTTE, Georg. Rememoração e citação em Walter Benjamin. IN: *Revista de Estudos de Literatura*. Vol. 4. Belo Horizonte: FALE – UFMG, Out. 1996. p. 211-223.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papyrus Editora, 2000.

PAULINO, Maria das Graças Rodrigues. *Reflexões sobre os limites de poder do narrador em São Bernardo*. Belo Horizonte, 1979. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG.

PEREIRA, Vera Lúcia Felício. *O artesanato da memória no Vale do Jequitinhonha*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Editora PUC Minas, 1996.

PIRES, Lucas Rodrigues. IN: <www.digestivocultural.com>, acessado em 11 de maio de 2008.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol 2, n 3, 1989, p. 3-15.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.

REIS, José Carlos. O surgimento da "Escola dos Annales" e o seu "programa". IN: *Escola dos Annales. A inovação em História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. p. 65-90.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

_____. *Tempo e Narrativa*. Tomo III. São Paulo, Papyrus Editora: 1997.

SANTIAGO, Silvano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa. *Sujeito, tempo e espaços ficcionais: Introdução à Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras/Belo Horizonte: UFMG, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. As categorias da narrativa literária. In: *Análise Estrutural da Narrativa. Seleção de ensaios da revista "Communications"*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972. 2ª Edição.

TORRANO, Jaa. *Teogonia: A origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Algumas ferramentas narratológicas. In: *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus Editora, 2006.

YATES, Frances A. *A arte da memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WERNECK, Alexandre. IN: <www.contracampo.com.br>, acessado em 11 de maio de 2008.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify: 2007.

Sites consultados:

UNESCO - <<http://www.unesco.org.br>>, acessado em 10 de outubro de 2006.

Filmografia:

CAFFÉ, Eliane. *Narradores de Javé*. Brasil, 2003, 102 min.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)