

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE
CENTRO DE EDUCAÇÃO COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE

AMAURI DE LIMA

**IDENTIDADE, MEMÓRIA, ORALIDADE E ESCRITA
EM NARRADORES DE JAVÉ**

CASCADEL – PR

2009

AMAURI DE LIMA

IDENTIDADE, MEMÓRIA, ORALIDADE E ESCRITA
EM NARRADORES DE JAVÉ

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade. Linha de Pesquisa: Linguagem, Cultura e Interfaces Culturais.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Regina Coeli Machado e Silva

CASCADEL – PR

2009

Ficha catalográfica

Elaborada pela Biblioteca Central do Campus de Cascavel - Unioeste

L696i Lima, Amauri de
Identidade, memória, oralidade e escrita em *Narradores de Javé.* /
Amauri de Lima — Cascavel, PR: UNIOESTE, 2009.
109 f. ; 30 cm

Orientadora: Profa. Dra. Regina Coeli Machado e Silva
Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Oeste do
Paraná.
Bibliografia.

1. Identidade. 2. Memória. 3. Oralidade. 4. Escrita. I. Universidade
Estadual do Oeste do Paraná. II. Título.

CDD 21ed. 401

Bibliotecária: Jeanine Barros CRB9-1362

IDENTIDADE, MEMÓRIA, ORALIDADE E ESCRITA
EM *NARRADORES DE JAVÉ*

Esta Dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, nível de Mestrado, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, em 16 de setembro de 2009.

Prof^a Dr^a Aparecida Feola Sella (UNIOESTE)
Coordenadora

Apresentada à Comissão Examinadora, integrada pelos Professores:

Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon (UEL)
Membro Efetivo (convidado)

Prof^a. Dr^a. Rita das Graças Felix Fortes (UNIOESTE)
Membro Efetivo (da instituição)

Prof^a. Dr^a. Regina Coeli Machado e Silva (UNIOESTE)
Orientadora

Cascavel - PR, 16 de setembro de 2009

Dedico este trabalho

A minha esposa Marisséia,
A Meu filho Gabriel,
A Minha mãe Maria de Fátima,
A minha afilhada Isabelly.

Agradeço,

Primeiramente, à Professora Dra. Regina Coeli Machado e Silva, pela dedicação, paciência e cobranças como profissional responsável e dedicada. Todo meu respeito por sua conduta pessoal e grande capacidade intelectual. Sem sua contribuição não realizaria este trabalho.

A todos os professores do Colegiado do Curso de Mestrado em Letras

Aos colegas de turma do Mestrado, por compartilhar conhecimentos e experiências.

À Direção do Colégio Estadual Euclides da Cunha, pela compreensão nos momentos de maior dificuldade.

A todos que contribuíram direta ou indiretamente nesta caminhada.

RESUMO

LIMA, Amauri de. **Identidade, memória, oralidade e escrita em *Narradores de Javé***. 2009. 108 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. Cascavel, 2009.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Regina Coeli Machado e Silva
Defesa: 16 de setembro de 2009.

A dissertação apresenta a análise do filme *Narradores de Javé* (2003), de Eliane Caffé. A análise do filme suscita discussões sobre os sentidos da sociedade e os caminhos da construção do conhecimento histórico, pois *Narradores de Javé* alude a vários problemas epistemológicos, como a posição do historiador e da história, a verdade absoluta e o caráter científico atribuído à escrita. Por meio da análise problematizamos o cotidiano que nos cerca, a partir das questões: como nos constituímos como grupo social? O que faz de uma comunidade, comunidade? Nossa hipótese mais plausível é que nossa lógica social é construída pela identidade, pela memória e por nossa maneira de entender os símbolos culturais. Na construção da análise discutimos o fato do cinema nacional problematizar a construção de uma identidade brasileira, que revela-se relacional. Discutimos ainda o papel da memória e a contribuição da oralidade e da escrita na formação de uma sociedade, de forma que as representações sobre memória, oralidade e escrita presentes no filme sugerem o alargamento da memória social e o conseqüente estreitamento da memória individual em decorrência da difusão da escrita, revelando que as diferentes culturas geram modos de pensar específicos de acordo com o papel que nelas ocupam as expressões oral e escrita.

Palavras Chave: Identidade, memória, oralidade e escrita

ABSTRACT

LIMA, Amauri de. **Identity, memory, orality and writing in *Narradores de Javé***. 2009. 108 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. Cascavel, 2009.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Regina Coeli Machado e Silva
Defesa: 16 de setembro de 2009.

The dissertation presents the analysis of the film *Narradores de Javé* (2003), by Eliane Caffé. The analysis of the film raises discussions about the meanings of society and the ways of historical knowledge, as *Narradores de Javé* refers to some epistemological problems, such as the position of the historian and history, the absolute truth and a scientific character attributed to the writing. Through analysis problematize the everyday around us, from the questions: How we set up a social group? What makes a community, community? Our most plausible hypothesis is that our logic is constructed by social identity, memory and our understanding of the cultural symbols. In the construction of the analysis discussed the fact that the cinema discuss the construction of a Brazilian identity, which appears to be relational. We also discuss the role of memory and contribution of orality and writing in the formation of a society, so that the representations of memory, orality and writing in the film suggest the extension of social memory and the consequent narrowing of individual memory as a result of diffusion of writing, showing that different cultures generate specific modes of thinking in accordance with the role in them occupy the oral and written expressions.

Key words: Identity, memory, orality and writing

SUMÁRIO

RESUMO	v
ABSTRACT	vi
INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO I – O CINEMA E O PENSAMENTO COLETIVO	12
1.1 PERCEPÇÃO CINEMATOGRAFICA.....	17
1.2 RECEPÇÃO E AUTORIA NO CINEMA.....	19
1.3 O CINEMA COMO REPRESENTAÇÃO.....	23
1.4 A CULTURA E O ESPAÇO DO CINEMA.....	27
CAPÍTULO II – IDENTIDADE RELACIONAL NO CINEMA E NA SOCIEDADE	32
2.1 A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE.....	36
2.2 A IDENTIDADE INDIVIDUAL E A IDENTIDADE SOCIAL.....	38
2.3 A ASCENÇÃO DO HERÓI.....	39
2.4 DE MALANDRO A HERÓI, DE HERÓI A MALANDRO.....	44
CAPÍTULO III – A CONSTRUÇÃO SOCIAL PELA MEMÓRIA	50
3.1 A “UNIDADE” PELA MEMÓRIA.....	59
CAPÍTULO IV – ORALIDADE E ESCRITA NA FORMAÇÃO DA SOCIEDADE	62
4.1 A COMPOSIÇÃO DO FILME E O CAMPO SOCIAL	65
4.2 ANTÔNIO BIÁ E A “(RE)INVENÇÃO” DA ESCRITA.....	70
4.3 HISTÓRIAS E REPRESENTAÇÕES.....	76
4.4 A ESCRITA E O PODER.....	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	104
FILMOGRAFIA	109

INTRODUÇÃO

Esta Dissertação apresenta a análise do filme *Narradores de Javé*¹ (2003), de Eliane Caffé. O filme se passa no Vale de Javé, interior da Bahia. A rotina pacata do pequeno vilarejo é abalada por uma notícia que mudaria definitivamente a vida dos moradores: o povoado seria extinto com a implantação de uma barragem. O “progresso” chegaria ao sertão baiano, trazendo consigo as águas, inundando as ruas daquela cidadezinha, destruindo as casas, a igreja – o espaço de pouca, mas de toda gente que lá estava. A comunidade reuniu-se para tentar salvar Javé do dilúvio que se anunciava. E a única solução seria transformar o vilarejo em patrimônio histórico, de maneira que ele fosse tombado e, assim, não pudesse ser engolido pelas águas do desenvolvimento. Para os moradores de Javé, seria uma tarefa difícil, já que eles não conseguiam visualizar algo que fosse realmente importante e digno de ser eternizado.

A única riqueza daquele lugar eram os casos tradicionalmente contados sobre o Vale de Javé – segundo os moradores de lá, algo de grande valia. Decidiu-se, então, fazer um “dossiê científico”, um livro que documentasse os grandes e nobres feitos dos habitantes do vale. Porém, num espaço habitado por talentosos contadores de história – mas, em sua maioria, analfabetos ou semi-analfabetos – quem escreveria tal documento? O trabalho caberia a Antônio Biá, um malandro de caráter duvidoso, odiado por quase todos devido às traquinagens que já havia cometido. Mas era ele o único de que possuía escrita fluente naquelas redondezas. A população de Javé não tinha opção, a não ser contar com a letra de

¹ O filme tem direção de Eliane Caffé, roteiro de Eliane Caffé e Luiz Alberto de Abreu, produção de Vânia Catani e no elenco conta com José Dumont (como Antônio Biá), Gero Camilo (como Firmino), Nelson Dantas (como Vicentino), Silvia Leblon (como Maria Dina) e outros. Foi rodado entre junho e setembro de 2001, em Gameleira da Lapa, cidade do interior da Bahia.

Biá; e ele ficou encarregado de ouvir morador por morador, e registrar a grandiosa história do vilarejo, salvando-o da inundação e livrando-o de ser devorada pelo progresso.

O filme, conforme informa sua sinopse, é constituído por personagens comuns, de grupos e identidades diferentes, que têm suas histórias unidas pelo desejo comum de manutenção do povoado que está na iminência de ser destruído. Essas personagens acreditam que há uma origem única para o lugarejo. No entanto, essa crença é dissipada pelas memórias dos próprios moradores, que narram a origem do lugar de forma distinta e multifocalizada.

Levando em conta esse imaginário popular, propomos analisar o filme como um recurso metodológico importante para as discussões sobre impressões da sociedade e sobre os caminhos da construção do conhecimento histórico. Os diálogos que estabelecemos com ele, voltados não só para o seu conteúdo específico, como também para as relações entre sociedade, identidade, memória e linguagem – oral e escrita –, podem expressar o olhar não só das pessoas envolvidas em sua montagem; indiretamente, revelam o imaginário de seus espectadores, pois, antes mesmo de contribuir para a formação e o reforço de hábitos culturais, a produção de um determinado filme leva em conta a visão de seu público alvo, seu universo de referências, seus conhecimentos e suas expectativas.

Nesse sentido, entender o filme é entender também a nossa sociedade e a nós mesmos; é problematizar o cotidiano que nos cerca; é questionar, afinal, como nos constituímos como grupo social e o que faz de uma comunidade, comunidade. A hipótese mais plausível é que nossa lógica social é construída pela identidade, pela memória e por nossa maneira de entender os símbolos culturais. Nessa dinâmica social, são as situações de interação que possibilitam a interpretação, e não necessariamente o holismo ou o individualismo.

Assim, a partir da Antropologia Interpretativa de Geertz (1998), buscamos, neste estudo, mostrar a razoabilidade de se definir cultura como sistemas de signos e significados criados pelos grupos sociais (GEERTZ, 1998).

Também representam suporte teórico para esta pesquisa os estudos de Michel Foucault, Pierre Bourdieu e Michel De Certeau, que se dedicam ao estudo das relações sociais, ressaltando algumas questões a elas inerentes. Foucault apresenta reflexões sobre as relações de poder e das Ciências, problematizando-os como expressões de determinada cultura e direcionando nosso olhar para o controle social sobre o eu e sobre o corpo (FOUCAULT, 2005).

Bourdieu apresenta o conceito de campo, a teoria da prática/*habitus* e as ideias sobre reprodução cultural, capital cultural e capital simbólico, construindo uma análise sobre a cultura em termos de bens, de produção, de mercado, de investimento, buscando compreender qual a relação que se estabelece a partir desse olhar entre a construção de identidades e as possibilidades de mudança social (BOURDIEU, 1996, 1999, 2005).

Michel De Certeau, por sua vez, apresenta reflexões sobre construção e apropriação culturais, observando a reutilização e a (re)invenção do cotidiano a partir das escolhas dos sujeitos e suas relações com a cultura material existente em determinados contextos históricos (CERTEAU, 1998, 2002).

Além do aporte teórico já citado, contribuem para a pesquisa aqui proposta os estudos sobre indivíduo e individualismo (DAMATTA, 1997); arte, sociedade, cultura e cinema (DUVIGNAUD, 1972; BORDWELL, 2005; SMITH, 2005); memória (LE GOFF, 1996; POLLAK, 1992; BOSI, 1994; RICCEUR, 2007); oralidade e escrita (GOODY, 1987, 2004; CHARTIER, 1990; FRYE, 2004 e ONG, 1998), dentre outros.

A escolha do filme de Eliane Caffé para esse exercício de reflexão justifica-se por ser a obra cinematográfica uma narrativa de ficção, que alude a vários problemas epistemológicos, como a posição do historiador e da história, a verdade absoluta e o caráter científico atribuído à escrita. Além disso, possui uma estrutura que permite o entrecruzamento de várias narrativas, constituindo uma arena de disputas identitárias. Ademais, o filme retrata

a realidade brasileira, confrontado passado e progresso, ordem e desordem, tradição e modernidade.

Diante de tal repertório, não poderíamos estudá-lo apenas como resultado de interfaces culturais e de mercado que possibilitam a instauração de um produto comercial. Tomamos a obra como resultado de um processo cultural que é construído e se constrói ao mesmo tempo num aberto processo dialógico.

O filme *Narradores de Javé* sempre despertou-nos certo fetiche e desconforto. Inicialmente, porque ao assisti-lo pela primeira vez foi apresentado como exemplo de bom filme. Transcorria o ano de 2004 e a obra cinematográfica fora apresentada a um grupo de professores da Rede Pública Estadual, em Faxinal do Céu Azul, na denominada Universidade do Professor. Depois, porque acompanhei inúmeros trabalhos acadêmicos e de crítica sobre seu roteiro, montagem e direção e por último porque, ao contrário do que poderia imaginar, analisá-lo a partir de viés sócio-antropológico foi muito mais estimulante e desgastante do que imaginava. O desconforto talvez esteja justamente na riqueza do filme, que permite analisá-lo diversamente, a partir de diferentes focos: gênero, identidade, discurso, enredo, tempo, técnica etc. O que analisar? Optamos por uma questão simples, que foi perguntar ao filme: o que constitui um grupo social? Ou o que faz de uma comunidade, comunidade? E o filme responde, porque nele habita um contexto, uma vivência entre os indivíduos que ilumina, informa ou repete-se nos contextos sociológicos. Parafrazeando Martins (2003), podemos dizer que ele permite ver a sociedade nos indivíduos e ver como a sociedade se traduz na vida deles.

A análise aqui proposta abre espaço para a discussão das relações da sociedade brasileira com a modernidade e, mais particularmente, do lugar ocupado pelo conceito de modernidade no contexto brasileiro, já que, para grande parte da sociedade, a modernidade é um projeto, um objeto a ser alcançado. Nesse aspecto, o Brasil acaba sendo um país de

dilemas, com contrastes e contradições, o que leva à caracterização de dois Brasis diversos entre si: um moderno e outro tradicional, ou um da ordem e outro da desordem.

Essa maneira de ver o Brasil, a exemplo do que ocorre no filme, se articula em torno de paradoxos que suscitam a discussão entre o tradicional e o moderno, o centro e a periferia, o urbano e o rural, o progresso e o atraso. A tendência é apontar a primeira opção como passível de levar a sociedade ao desenvolvimento, ao poder, ao controle econômico, à supremacia, repetindo uma retórica criada ainda no século XVII, com o advento do Iluminismo.

Entretanto, essa ruptura não se realizou, tampouco há como se realizar em virtude de nossa própria lógica social, na qual as diferenças – sem esquecer os conflitos – formam um sistema híbrido de composição que aglutina os tipos e as manifestações sociais, envolvendo religiosidade, apelo à intimidade e cumplicidade, exotismo e novidade, configurando, conforme DaMatta (1997), uma sociedade singular, sincrética, carnavalesca e relacional.

Na construção da análise, analisamos as diversas ideias do que é o Brasil, a partir da visão das personagens, com as bases teóricas que orientam a discussão sobre a construção de identidades sociais, memória, oralidade e escrita. Dentre as personagens, Antônio Biá merece destaque, pois é ele o incumbido de recuperar a história oral e transpor para o papel, de forma “científica”, as memórias dos moradores. Biá tem o compromisso de recriar a realidade social de Javé a partir dos depoimentos dos moradores.

Para a apresentação do estudo empreendido, organizamos esta dissertação em quatro capítulos. No primeiro capítulo – *O cinema e o pensamento coletivo* –, exploramos alguns conceitos sobre os estudos de cinema no momento contemporâneo e apresentamos o culturalismo como opção metodológica de análise. A intenção é compreender de que maneira os recursos do cinema são empregados como elementos formadores do imaginário social.

Para Canevacci (2001), estudar a significação que o visual (imagem e sua dramaticidade) desenvolve na comunicação é, sem dúvida, relacionar o modo de ver a produção ideológica da sociedade contemporânea, partindo do uso plural das tecnologias de comunicação de massa. Focalizar o aspecto visual da comunicação significa, pois, selecionar esse espaço da cultura contemporânea, enquanto em seu interior se concentram o poder e o conflito, a tradição e a mudança, a experimentação e o hábito, o global e o local, o homologado e o sincrético. O visual refere-se às muitas linguagens que ele veicula: a montagem, o enquadramento, o comentário, o enredo, o primeiro plano, as cores, o ruído, as linguagens – verbal, corporal e musical. Ao mesmo tempo, o visual refere-se também aos diferentes gêneros que podem utilizar as mesmas linguagens ou inventar outras: o cinema (ficção ou documentário), a televisão, a fotografia, a videomusic, a publicidade, a videoarte, o ciberespaço.

Entendemos, portanto, que são subjacentes às imagens da grande mídia certos níveis de dramaticidade que conduzem à subjetividade das ideias nelas propostas. O discurso visual torna-se uma metalinguagem porque tem em sua essência fragmentos das culturas regionais às quais são agregados novos significados, conduzindo o espectador à busca da intertextualidade do discurso.

O filme *Narradores de Javé* mantém um diálogo partilhado entre um produtor e um receptor; ou seja, aquele que argumenta sempre, por princípio, dirige seu discurso a alguém. Tomando como base as ideias bakhtinianas (2000, p. 290) de que todo “querer-dizer do locutor se realiza acima de tudo na escolha de um gênero do discurso” e de que “os gêneros do discurso constituem um fator de considerável economia cognitiva, de forma que, quando um indivíduo fala/escreve ou ouve/lê um texto, ele antecipa ou tem uma visão do texto como um todo acabado”, podemos concluir que o leitor recebe o texto como mensagem definitiva, cristalizada. Essa aceitação pode ser explicada por, pelo menos, duas questões: a) pelo

prestígio que o meio de comunicação desperta e b) pelo fato de os discursos seguirem aquilo que Bourdieu (1999) chama de formações de compromisso, que é a soma daquilo que deve ser dito e a censura inerente a relações particulares de produção linguística. Para Bourdieu (1999),

Todo ato de fala e, de um modo geral, toda ação é uma conjuntura, um encontro de séries causais independentes: de um lado, as disposições, socialmente modeladas, do *habitus* linguístico, que indicam uma certa propensão a falar e a dizer coisas determinadas [...]; do outro, as estruturas do mercado linguístico, que se impõem como um sistema de sanções e de censuras específicas (BOURDIEU, 1999, p. 24).

A observação dessas características é o primeiro passo para uma análise social, pois, de acordo com o próprio Bourdieu (1996, p. 27), “não existem mais palavras inocentes. Cada palavra, cada locução ameaça assumir dois sentidos antagônicos conforme a maneira que o emissor e o receptor tiverem de interpretá-la”. Da mesma forma, Foucault (1990) parece colocar pontos definitivos nessa discussão sobre análises de imagens:

Por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se diga o que se vê, o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem (FOUCAULT, 1990, p. 25).

As materialidades retratadas no filme permitem avaliar o que/como a sociedade diz o que diz; entretanto, não se diz o que se diz por autonomia racional, mas se diz de forma condicionada, informalmente. As imagens criam uma realidade supra-social que, de certa maneira, é capaz de conduzir a sociedade. Assim, a análise do filme e de sua manifestação sobre a linguagem, sobretudo no que diz respeito à escrita, permite-nos avaliar como esse assunto é, hoje, pensado pela sociedade, dando aos filmes um teor de “verdade”.

No segundo capítulo – *Identidade relacional no cinema e na sociedade* – discutimos o fato de o cinema nacional problematizar a construção de uma organização social, pelo menos admissível, da imagem nacional. Por isso, nessa parte do trabalho, procuramos refletir como a identidade brasileira pode ser revelada por meio da análise da personagem Antônio Biá, principal protagonista do filme *Narradores de Javé*. A personagem, ao transitar entre posturas consideradas modernas e tradicionais, da ordem e da desordem, suscita reflexões sobre nossa experiência cultural, nos aproximando daquilo que consideramos a imagem do brasileiro. Isso quer dizer, conforme pontua DaMatta (1997), que temos uma identidade relacional.

Essa transição entre os dois mundos – tradicional e moderno – é objeto de estudo do antropólogo Dumont (1985), que afirma ser necessário distinguir dois conceitos quando se fala em indivíduo: um que designa o homem como ser único, indivisível; outro que designa uma concepção de homem regido por um conjunto de ideias-valores que se mostra de forma mais preponderante no mundo moderno. O segundo conceito propõe a visão do indivíduo como um “ser moral, independente, autônomo e, assim (essencialmente) não social, tal como é encontrando, sobretudo, em nossa ideologia moderna do homem e da sociedade” (DUMONT, 1985, p. 22).

Numa perspectiva de análise semelhante, DaMatta (1997) entende que as ideias-valores do mundo moderno são as que regem, antagonicamente, o papel social da pessoa e do indivíduo, sendo a *pessoa* o sujeito coletivo, regido pelas ideias-valores do mundo tradicional, e o *indivíduo* o homem do mundo moderno, na construção simbólica desses dois mundos.

Para diferenciar as duas acepções, DaMatta (1997) apresenta como características do *indivíduo* a liberdade e o direito a um espaço próprio, opostas à característica da *pessoa*, que está presa ao conjunto social de forma necessária. Para o autor, *indivíduo* é igual entre iguais e *pessoa* é complementar aos outros de seu grupo. Enquanto o *indivíduo* tem opções descritas como fundamento de seus direitos básicos e participa da elaboração das regras de seu mundo,

a *pessoa* não tem opção, pois as escolhas foram feitas pela comunidade a que ela pertence, ou seja, ela vive em um mundo em que as regras já estão estabelecidas. Em contraposição às particularidades das emoções e à consciência individual do *indivíduo*, tem-se a consciência social da *pessoa*.

Esse quadro analítico nos leva às considerações feitas por DaMatta (1997): o Brasil é um país relacional, ou seja, formado pela relação/oposição entre as ideias-valores tradicionais e modernos. Nesse contexto – do qual emerge uma sociedade relacional, marcada por zonas de trânsito entre o Brasil “oficial” e o Brasil “paralelo” – pode-se considerar que há um só Brasil, mas são muitas as brasilidades presentes. Além da brasilidade formal – relacionada às leis, à Constituição, ao hino, à bandeira, aos diários oficiais, aos bancos, aos discursos presidenciais, ao Congresso Nacional, às universidades e aos problemas urbanos e rurais – há também um conjunto de brasilidades informais e populares, cuja formulação e consciência podem ser fonte de alegria ou de profunda perturbação.

Essas brasilidades estão intimamente ligadas ao imaginário popular, questão que abordamos com maior profundidade no terceiro capítulo – *A construção social pela memória*. Nessa parte do trabalho, nos propomos a discutir, partindo de reflexões sobre sociedade cultura e cinema, o papel da memória na constituição de uma sociedade.

No filme *Narradores de Javé*, ao recorrer à memória, os narradores fazem uma reflexão sobre a própria temporalidade e abordam a problemática da pluralidade e da representação das diferenças na atualidade. Nessa dimensão de análise, a obra representa algumas contestações sociais, as quais nos permitem analisar as manifestações de sujeitos sociais que muitas vezes não conseguiram dar vazão a seus pensamentos por meio de documentos escritos. Nesse contexto, o papel da memória adquire uma força simbólica social que aglutina a memória individual e a memória coletiva.

No quarto capítulo – *Oralidade e escrita na formação da sociedade* – discutimos a contribuição da oralidade e da escrita na formação de uma sociedade. As representações sobre oralidade e escrita presentes no filme indicam o alargamento da memória social e o consequente estreitamento da memória individual em decorrência da difusão da escrita. A ideia é revelar que as pessoas pensam de acordo com a maneira como se expressam naquela cultura. Em outras palavras, partimos do pressuposto de que as diferentes culturas geram modos de pensar específicos, de acordo com o papel que nelas ocupam as expressões oral e escrita.

As sociedades contemporâneas, a nosso ver, estão a meio caminho entre as culturas oral e escrita, posição esta que possibilita uma maior flexibilidade no uso da linguagem atualizado nas interações sociais, bem como uma compreensão mais ampla das relações cotidianas como um arranjo complexo, atravessado por impressões e práticas que são construídas em razão de diferentes posicionamentos dos próprios sujeitos sociais.

Essas análises, centralizadas a partir de conceitos como Identidade, Memória e Linguagem – oral e escrita – direcionam nossa reflexão para o que aponta Certeau (1998). Para ele a análise das práticas cotidianas é fundamental, pois cada proposição teórica dos poderes instituídos é logo submetida ao teste de uma prática concreta por aqueles que ele chama de “sujeito comum”, “homem ordinário”, “herói anti-herói”, “obscuro herói do efêmero”. Certeau (1998) defende que, em detrimento da cultura valorizada pela representação oficial ou pela política econômica, é preciso tomar a cultura a partir do modo como ela é praticada, observando aquilo que a sustenta e a organiza.

Pautando-se em uma perspectiva de análise semelhante, Goody (2004) salienta que existe certa diferença entre imagem e realidade, entre metafórico e literal, entre verdade e ficção, pois, ao longo da história da humanidade, diferentes sociedades e culturas têm utilizado representações em forma de imagens e palavras como meio essencial de expressão e

comunicação. Para o autor, as representações são inerentes à comunicação e à expressão humana e ocupam um lugar central, mimético, simbólico e imaginário na consciência e na identidade social, política e cultural.

A análise de *Narradores de Javé* permite considerar que a noção de verdade não é aquela que supõe algo verdadeiro, que necessita ser descoberto e aceito pela coletividade, pois os indivíduos, ao construírem-se historicamente, produzem vontades, saberes, conhecimentos. No filme, a personagem Antônio Biá representa cada um de nós no papel de construtores do conhecimento, do saber. Para tanto, utiliza-se da linguagem, da memória, da identidade. Talvez contra nossa vontade ou por uma vontade construída socialmente, somos dirigidos pela memória; somos convidados a reunir na vida cotidiana as histórias, os costumes e as tradições para nos estabelecermos socialmente.

Essa complexidade inerente às relações sociais pode ser, segundo Duvignaud (1972), reconstituída por meio do cinema. Observando os aspectos da vida cotidiana, que muitas vezes nos passam despercebidos, o autor reporta-se ao cinema como um instrumento que possibilita descobrir nossa capacidade de restituir os elementos mais simples e menos fáceis de exprimir nas relações humanas. Como afirma o autor (1972, p. 117), “somos invadidos pela arte. Não pelos sinais. Pela arte tornada acontecimento e que só se torna sinal para sugerir fugitivas participações”.

CAPÍTULO I

O CINEMA E O PENSAMENTO COLETIVO

Neste primeiro capítulo da Dissertação, apresentamos alguns conceitos pertinentes aos estudos acerca do cinema no contexto contemporâneo. Inicialmente, é relevante comentar que, como ocorre em qualquer área de estudo, o cinema pode ser investigado a partir de diferentes linhas de análise. Dentre as divisões possíveis, apontamos aqui os três grandes blocos de estudo apresentados por Bordwell (2005): a teoria da posição-subjetiva, o culturalismo e a pesquisa “nível médio”.

A teoria da posição-subjetiva e o culturalismo são ambos “grandes teorias” no sentido de que suas reflexões sobre o cinema são produzidas dentro de marcos teóricos que têm como objetivo a descrição ou explicação de aspectos bastante amplos da sociedade, da histórica, da linguagem e da psique. Em contraste com essas correntes, aparece uma terceira, mais modesta, que investiga questões cinematográficas mais pontuais, sem se entregar a comprometer-se com teóricos tão abrangentes [...], a pesquisa de “nível médio” (BORDWELL, 2005, p. 26).

Essa diversidade de abordagem, no entanto, não caracteriza objeto de investigação desta pesquisa. Dentre os três caminhos de investigação, optamos por analisar o filme a partir do prisma culturalista, buscando compreender o emprego dos recursos do cinema como elementos que dialogam com o imaginário social, problematizando o olhar de uma sociedade ou de um grupo de uma determinada época como agente histórico.

A análise de *Narradores de Javé* não será focalizada a partir do caráter tecnológico do cinema, nem faremos considerações sobre a figuração do cinema na arte moderna. O estudo proposto parte da importância do cinema como um dos aspectos culturais relacionados à capacidade humana de gerar comportamentos e, especialmente, à capacidade da mente

humana de gerar uma quase infinita flexibilidade de reações, capacidades essas possibilitadas pelo seu potencial simbólico e linguístico.

Portanto, o percurso traçado para este trabalho não tem como foco as discussões acerca do cinema-arte (ou não), mas sim a problematização da posição do cinema no campo artístico. Nesse viés de análise, busca-se desvendar a possibilidade, sempre inacabada, de produção de sentidos e de encontros do indivíduo consigo mesmo e com os mundos ao seu entorno. Isso porque as pessoas também representam suas interpretações do passado no presente em que vivem por meio de suas manifestações artísticas e culturais.

De acordo com Zanini (2008), produzir arte, nesse sentido, seria uma forma de falar sobre “a vida”. Dentre as diversas manifestações artísticas que possibilitam tal feito, a autora cita o cinema: ele fala sobre “a vida” em múltiplas dimensões, da produção à circulação, bem como no próprio “consumo” das narrativas; nele, está explícita ou implícita “a vida” dos produtores, dos roteiristas, das equipes técnicas, dos atores, possibilitando, igualmente, que o receptor possa, ao assistir, refletir e falar de sua vida também. “Isto porque há um sistema de comunicação em comum que extrapola horizontes nacionais, locais ou regionais” (ZANINI, 2008, p. 01).

Ainda de acordo com Zanini (2008), a arte – e o cinema enquanto tal – deve ser observada como produção cultural conjunta e não autônoma. Por isso, quer o abordemos a partir do domínio semiótico, quer o abordemos em termos estéticos ou históricos, o cinema não deixa nunca de estabelecer relações diretas com a sociedade. Em outras palavras, o filme não esgota em si o conjunto de fontes a serem analisadas. Assim, a pesquisa pode reunir também material de crítica e análise do filme, bem como lançar um olhar sobre seus produtores, propondo um intercâmbio entre cinema, sociedade e cultura.

Para fundamentar o diálogo interdisciplinar possibilitado por esses três eixos – linguagem cinematográfica, sociedade e cultura – nossas reflexões sobre o filme *Narradores*

de Javé partem dos estudos apresentados por Bordwell (2005), Smith (2005), Xavier e Saraiva (2006), Bourdieu (1996, 1999) e Duvignaud (1972), autores que apresentam subsídios para nosso entendimento sobre a produção cinematográfica.

Bordwell (2005) adianta que tanto a produção quanto a recepção cinematográfica abrem-se sobre um espaço cultural infinito. Para o autor, “o acontecimento cinematográfico é construído por um permanente intercâmbio, que não começa nem termina em nenhum ponto específico” (BORDWELL, 2005, p. 40).

Se um filme carrega em si uma determinada representação de valores, não podemos negar – mesmo que não consideremos de forma linear – as suas repercussões no cotidiano. Por certo, um filme é só um filme, não é em si a realidade, mas carrega em si olhares e intencionalidade sobre a sociedade, tendo um forte potencial de influenciar na formação de mentalidades.

Nesse viés de análise, a noção culturalista veiculada ao estudo contemporâneo de cinema possibilita a este um aspecto pluralista e abre espaço para a reflexão de algumas questões importantes, quais sejam: Por que se vai, afinal, ao cinema? Por que continuamos voluntários e tão obstinadamente disponíveis para nos entregarmos a essa narrativa? Por que não conseguimos deixar de levar esse “jogo” a sério?

As respostas a essas indagações podem apontar caminhos para aprofundarmos as discussões sobre a sociedade contemporânea. Por isso, o interesse recai na análise do filme como um tipo de narrativa que, tal qual a literatura, pode problematizar uma realidade social. Logo, devemos perceber os filmes como situados em uma arena política de representações, como lembra Foucault (2005), já que são textos que “se movem” diante de representações de grupos, etnias, gêneros, regiões, gerações.

Podemos, então, discutir o filme como uma forma de mobilizar diversos jogos de representações que tem capacidade de revelar, por meio de seu processo de produção e de

difusão, as contradições da sociedade. Essas representações surgem porque o cinema possui um modo de fazer-criar que o distingue da ficção criada por outras linguagens artísticas. Pela sua espantosa capacidade de reproduzir o movimento, a duração e o som, o cinema imita a realidade, filtrando-a por uma estética e uma gramática própria. Porém, apesar da extraordinária riqueza perceptiva que o distingue, o cinema é, também, como as outras linguagens artísticas, uma arte da ilusão².

Como se pode abstrair do exposto até o momento, estudar cinema implica uma rede de possibilidades que perpassam pelo entendimento do que é o cinema. Nesse quadro, destaca-se o fato de o filme não ser um produto ingênuo. Ele é repleto de valores e retrata um potente dispositivo de representações. As relações de poder circundam o processo de sua produção e difusão. Há um mercado consumidor; há investimentos; há uma lógica de produção. Tudo isso interfere na forma como os filmes irão expressar a tensão entre os interesses do mercado e o seu papel social, uma vez que é preciso inovar sem, contudo, distanciar-se do compromisso social.

Essas questões são importantes para a análise proposta, pois encaminham para uma discussão sobre o que entendemos por cinema, já que a análise compreende não apenas o filme, mas também a realidade que ele representa. Desse modo, pretendemos discutir como essa arte é capaz de influenciar o modo de vida de uma sociedade. Para tanto, recorreremos a Ferro (1992), que assim analisa o cinema:

Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. A análise não incide necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre extratos, pesquisar “séries”, compor conjuntos. E a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica, necessariamente. Nessas condições, não seria suficiente

² A realidade apresentada no cinema é irreal e, por isso mesmo, ilusória. Mas, como nos diz Morin (1997), a ilusão do cinema é a sua própria realidade [...] nessa espécie de nó górdio entre a ciência e o sonho, a ilusão e a realidade onde se prepara a nova invenção. O cinema é uma ilusão legitimada pela arte e pela técnica que permite ao espectador/receptor a possibilidade de experimentar, através dos sentidos, uma realidade imaginada.

empreender a análise de filmes, de trechos de filmes, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e a abordagem das diferentes ciências humanas. É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, não sonorizadas) às relações entre os componentes desses substratos; analisar no filme tanto na narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa (FERRO, 1992, p. 83).

Essa perspectiva de análise prevê que se considere o contexto histórico de produção, bem como com os fatores sociais que indicam o caminho para a configuração final do filme, visto que nosso interesse principal é analisar as representações de categorias que constituem uma sociedade – mais especificamente, o povo fictício de Javé –, observando como tais representações estão integradas à sociedade brasileira contemporânea.

Quando um filme é apresentado ao público, ele é resultado de uma intertextualidade que combina diferentes linguagens: textos orais e visuais. Na intersecção desses textos, surgem as personagens. Estas, mesmo fictícias, constroem cenas que se aproximam e representam a própria sociedade. Antônio Biá, personagem que incorpora as representações de ordem e desordem advindas da sociedade, indica algumas das ambiguidades dessa relação presentes na sociedade brasileira.

Contudo, esse processo não se dá de forma direta e organizada, mesmo que assim aparente, pois, de acordo com Benoski (2004), de um modo bastante simples, cinema é uma arte de base industrial, dedicada a representar o movimento por meio de sucessivas imagens fotográficas. Complementando essa ideia, Smith (2005) lembra que mesmo a compreensão mais básica de um filme ficcional demanda que jamais deixemos de atentar para o fato de que o filme é uma representação construída com base em convenções sociais.

Quanto à relação entre cinema e sociedade, podemos dizer que, como “leitores”, não nos relacionamos com personagens, ideias, situações, acontecimentos fictícios do mesmo modo que nos relacionamos com pessoas, ideias, situações e acontecimentos em nossa vida

cotidiana. A narrativa ficcional cria uma distância entre si mesma e o mundo real, a qual constitui a base para o prazer estético que experimentamos com uma película (cf. ALLEN; GOMERY, 1995).

Smith (2005) considera que deixar-se absorver ou envolver por uma ficção significa concentrar-se em personagens e acontecimento do mundo ficcional. Em síntese, esse “engano” é uma convenção. Para o autor (2005, p. 161), “a resposta mais emotiva à ficção não envolve engano: é uma resposta produzida com base em convenções, não na repressão da consciência que destas tem o espectador”.

A ficção cinematográfica pode ser compreendida, portanto, dentro do processo da ficção como um todo. O que se faz necessário, segundo Smith (2005), é uma explicação global do processo e do funcionamento da ficção, evitando a ideia de que há uma perda de consciência. Os conceitos de percepção, recepção e autoria, representação e imaginação, tomados em conjunto, prestam-se a essa tarefa, além de pontuarem a posição ideológica e política do cinema como cultura.

1.1 PERCEPÇÃO CINEMATOGRÁFICA

O conceito de percepção, no sentido mais amplo, é caracterizado por um processo de cognição em que os procedimentos mentais se realizam mediante o interesse ou a necessidade de estruturar a nossa interface com a realidade e o mundo, selecionando as informações percebidas, armazenando-as e conferindo-lhes significado. Allen (2005) considera que a ideia de percepção é uma faculdade cognitiva, um modo de conhecer o mundo que nos rodeia.

Compreendemos a percepção como um modo – a bem da verdade o modo fundamental – de obter informações sobre o mundo das coisas que possuem existência independente: logo, pressupomos que nossas experiências perceptivas são, de maneira geral, confiáveis, e isso equivale a pressupor uma dependência causal geral de nossas experiências perceptivas para com as coisas de existência independente que acreditamos ser [...]. Quando genuinamente vemos algo, estamos obtendo informações a respeito do mundo, parece o mesmo que dizer que algo no ambiente nos causou essa visão (ALLEN, 2005, p. 196).

A percepção do cinema está relacionada à percepção do mundo como um processo de organização de dados sensoriais, para torná-los conformes a certa quantidade de grandes categorias e de leis que estão presentes na sociedade. Para exemplificar, Allen (2005) recorre ao seguinte exemplo:

Quando vemos um cavalo, vê-lo envolve o reconhecimento de que o que vemos é um cavalo; quando vemos a imagem de um cavalo, reconhecemos, ao olhá-la, que o que nela está afigurado é um cavalo. O que existe em comum entre ver um cavalo e ver a imagem de um cavalo é que ambas as atividades requerem habilidades de reconhecer um cavalo, mas num caso vemos um cavalo e noutro vemos apenas a imagem de um cavalo (ALLEN, 2005, p. 210).

Enquanto as coisas são apreensões totais, objetivas, as percepções são apreensões parciais e subjetivas, aferidas e determinadas pela qualidade e pela situação topológica dos seus centros de percepção. Segundo Deleuze (1985), o cinema não tem por modelo a percepção natural subjetiva – ele é, na perspectiva de Pasolini (1982), uma percepção subjetiva indireta livre³ – porque a mobilidade dos seus centros e a variação dos seus enquadramentos o leva a restaurar grandes zonas centradas de percepção. A câmera compõe imagens concomitantes que o homem não poderia nunca ver.

³ Paolo Pasolini, cineasta italiano, pretendia, por meio da descrição sintático-estilística dos mecanismos narrativos do cinema, numa taxionomia herdada da literatura, criar obras cinematográficas a partir do triângulo conceitual composto por: monólogo interior, discurso indireto livre e subjetiva indireta livre. “A característica fundamental da ‘Subjetiva Indireta Livre’, escreve Pasolini, é, pois, a de não ser linguística, mas estilística. Pode definir-se como monólogo interior destituído do elemento conceptual e filosófico abstrato explícito. Isto faz com que a ‘Subjetiva Indireta Livre’ no cinema, implique, pelo menos teoricamente, uma possibilidade estilística muito articulada; ela liberta as possibilidades expressivas sufocadas pela convenção narrativa tradicional, numa espécie de regresso às origens: até encontrar nos meios técnicos do cinema as suas qualidades oníricas, bárbaras, irregulares, agressivas e visionárias. É, em suma, a ‘Subjetiva Indireta Livre’ que instaura uma tradição possível de ‘língua técnica da poesia’ no cinema” (PASOLINI, 1982, p. 148).

Para Aumont (2000) cinema é assim, enquanto noção primordial e arquetípica, um plano-sequência contínuo e infinito. Na realidade, o ato de cinema é sempre instauração de um *terminus a quo* e de um *terminus ad quem*. O cinema representa ou simboliza o mundo como todas as outras formas de simbolização, inventando aí uma forma de decupá-lo e de organizá-lo (AUMONT, 2000 *apud* PASOLINI, 1976, p. 200).

1.2 RECEPÇÃO E AUTORIA NO CINEMA

Barbosa (2003), em *A biblioteca imaginária*, apresenta reflexões que, embora voltadas para a literatura, colaboram para nossa discussão sobre recepção do cinema. De acordo com o autor, para a compreensão crítica, o leitor e a leitura não são apenas objetivos finais da obra, mas instâncias de sua estruturação. A obra passa a existir no momento em que é lida. Cria-se o processo de leitura no qual o leitor lê e recebe uma resposta, passando a ser parte atuante da estrutura do texto.

Barbosa (2003) chama essa dinâmica de “Consciência literária da literatura”, pois a própria obra dá mecanismos para a reflexão literária. Segundo o autor “transformado pelo poeta, o leitor faz da experiência da leitura um processo de concretização daquilo que, no poema, era abstração da linguagem”. Para exemplificar essa interação entre leitor e texto, Barbosa (2007) cita – ao analisar alguns poemas de Paul Valéry, em *A comédia intelectual de Paul Valéry* – que, ao dominar os intervalos do texto, o leitor estará interagindo com o texto.

Atento para os intervalos da composição, entre o concreto da experiência, que a informa, e a abstração da linguagem, que, ao mesmo tempo, limita e amplia a expressão dela, o leitor interage vivamente com o texto na medida em que não apenas lê decifrando, mas desconstrói o cifrado pelo movimento de releitura (BARBOSA, 2007, p. 83).

Apresentando argumento semelhante, Stam (2003) considera que a ênfase da teoria da recepção em “preencher as lacunas do texto” pode ser vista como idealmente apropriada para um meio como o cinema, em que o espectador é necessariamente ativo, obrigado a compensar certas faltas – a falta da terceira dimensão, por exemplo – e, literalmente, ver escuridão na maior parte do tempo.

Dentro dessa ótica, o espectador é por natureza crítico. No entanto, deve-se considerar que o fato de o cinema ter se preocupado desde o início com o espectador não quer dizer que o fazia da forma proposta pela teoria da recepção. Enquanto o cinema “a priori” exige menor esforço do espectador, pois está mais próximo da percepção da realidade, a literatura, por exemplo, requer um trabalho de percepção muito maior. O certo é que ambos os textos – literário e cinematográfico – produzem efeitos de sentido que independem do autor e, portanto, atribuem significância a todo o complexo de produção que passa, obrigatoriamente, pelo que percebemos por autoria.

Buscome (2005), no artigo *Ideias de autoria*⁴, menciona o papel da revista *Cahiers du Cinéma* como uma das precursoras na difusão da chamada “la politique des auteurs”, originada na década de 40. A revista tinha a intenção de explicar totalmente o cinema a partir de seus diretores/autores. Entretanto, os próprios redatores da revista, dentre eles Andre Bazin, faziam menção à necessidade de se estabelecer certo equilíbrio ao “totem” extremo dado à personalidade dos diretores. Dizia Bazin:

O indivíduo transcende a sociedade, mas esta encontra-se irrevogavelmente dentro dele. De modo que não pode haver uma crítica definitiva do gênio ou do talento que não leve em conta o determinismo social, a combinação histórica de circunstâncias e o embasamento técnico que em grande medida o determinam (BAZIN, 1957, p. 2-11).

⁴ Publicado originalmente com o título *Ideas of Authorship*, em 1973.

Naquele momento, já era efêmera a ideia de autoria, com diversas teorias que dissolviam a posição do autor. Porém, como cita Buscome (2005), testa-se uma teoria verificando-se se ela produz de novos conhecimentos. A teoria do autor produziu muitos, mas de um tipo bastante parcial, do qual grande parcela continuou completamente desconhecida. Para o autor, um filme não é uma criatura viva, mas um produto trazido à existência pela operação de um complexo de forças sobre um corpo de matéria. “Infelizmente, é mais fácil praticar a crítica que lida apenas com um aspecto do objeto artístico do que a que busca abranger a totalidade” (BUSCOMBE, 2005, p. 294).

Ainda de acordo com Buscome (2005), três abordagens parecem viáveis para remover inevitavelmente o autor de sua posição proeminente:

Em primeiro lugar está o exame dos efeitos do cinema sobre a sociedade. Em segundo, vem o efeito do cinema sobre a sociedade: em outras palavras, a operação da ideologia, da economia, da tecnologia, etc. Por último, e de certo modo, trata-se apenas de uma subseção da categoria precedente, os efeitos dos filmes sobre outros filmes [...]. A teoria do autor identificava o código do autor, mas passava em silêncio sobre os códigos intrínsecos do cinema e sobre os que se originam fora dele (BUSCOMBE, 2005, p. 295).

Seguindo essa tendência, os trabalhos recentes sobre cinema apresentam análises que, segundo Mascarello (2006), atingem um processo de deslocamento desde o texto fílmico até o contexto da recepção cinematográfica, com espaço inclusive para discussão sobre a teoria do autor.

De acordo com Ramos (2004), a luta por uma produção regular fez voltar à tona a discussão de um cinema de produtor ao invés de um cinema de autor, ou, ao menos, um equilíbrio maior entre as duas possibilidades. Para Ramos (2004), o crítico de cinema Jean-Claudet Bernadet chocou alguns setores ao apontar a necessidade de uma mudança de mentalidade nos meios profissionais de cinema, o que implicava a redefinição da figura do produtor, que deveria deixar de ser visto como a “besta negra, o inimigo do autor”.

Participam dessa discussão Xavier e Saraiva (2006), que destacam o trabalho dos cineastas contemporâneos a partir de dois diferentes perfis profissionais: há aqueles que buscam retratar aspectos recentes da cinematográfica nacional como elementos da experiência televisiva e publicitária e aqueles que trabalham com o “cinema de autor”, buscando uma “experimentação de linguagem, avessa ao cinema clássico”.

Contudo, convém lembrar que a referência a “filmes de autor”, conforme aponta Melo (2005), implica conceitos diferentes dos pregados nos anos 50 e 60, que eram mais voltados para a formulação de uma política ou teoria de unidade estética ou temática. A partir do Cinema da Retomada⁵, o conceito volta-se para um público segmentado ou específico, visando uma estratégia de produção concentrada na revalorização do “autor” e na criação de “filmes de arte”, pensados não apenas para o circuito convencional, mas também para os festivais.

Com esse enfoque mais atual, segundo Xavier e Saraiva (2006), buscou-se “formas mais humanistas” por parte do cinema ficcional, abrindo duas correntes para essa vertente humanista: a) a dos filmes de redenção, que visam a possibilidade de superação das mazelas por uma conversão moral da percepção sobre o próximo; b) a das comédias românticas, que se apóiam numa representação mais leve, irônica e reflexiva.

Em *Narradores de Javé*, parece haver algo além dessas vertentes, visto que o filme consegue ultrapassar esta divisão. Além de apresentar uma percepção sobre o próximo e, ao mesmo tempo destacar o tom irônico e reflexivo, o filme não é “leve” e tão pouco revela-se como redentor no que diz respeito a conversões morais. Como lembram Stam e Shohat

⁵ Entre 1990 e 1992, o Governo Federal, valendo-se de diversas medidas provisórias, extinguiu leis de incentivos culturais e órgãos culturais da União, dentre eles a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), o Conselho Nacional de Cinema (Concine) e a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB). Com isso, por dois anos, o Brasil teve a sua produção cinematográfica praticamente estagnada. A retomada dessa produção ocorreu por volta de 1995, quando começaram a operar efetivamente dois mecanismos de incentivo à cultura: a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual. Daí a denominação “Cinema da Retomada”, criada por alguns estudiosos em referência ao cinema produzido entre os anos de 1995 e 2002. Nesse período, foram produzidos cerca de 200 longas e 750 curtas – 70 somente em 2002, um número bastante significativo, mas que é quase quatro vezes menor se comparado ao total de películas lançadas na década de 70 (794 longas) e na década de 80 (946 longas) (cf. SENADOR, 2003).

(2005), o posicionamento espectral é relacional e multiforme e constitui um domínio em constante modificação, pleno de diferenças e contradições consideravelmente ramificadas. Por isso mesmo, ressalta Mascarello (2006), no âmbito do cinema, os estudos de recepção ainda não são tão significativos.

1.3 O CINEMA COMO REPRESENTAÇÃO

Ao apresentar uma posição dialógica entre os filmes de redenção e os filmes de comédia romântica, irônica e reflexiva, *Narradores de Javé* traz à tona um papel relevante da obra cinematográfica: o seu alcance de representação do real. Para Ricœur (1996), a realidade humana permanece como o horizonte último da obra de ficção, e o cinema não se exclui desse princípio. Entretanto, o cinema não é uma representação literal ou uma imagem do real, mas uma expressão problematizadora, o que lhe atribui características da arte, ou seja, a exemplo de outras narrativas, o cinema surge da relação entre o mundo do imaginário (há uma idealização) e o mundo dos sentidos (há uma prática). O cinema representa o mundo interrogando-o, como fazem as boas obras de ficção (romance, teatro, poesia).

Apesar dessa aproximação com o real, o cinema continua sendo representação; e o imaginário social, na nossa compreensão, se constitui de representações. Le Goff (2003) pondera que o imaginário está no campo das representações, mas não como uma tradução reprodutora, e sim criadora, poética; é parte da representação, que é intelectual, mas a ultrapassa. Essa representação do mundo, consciente ou não, é formada a partir de vivências, lembranças e percepções passadas, sendo passível de ser modificada por novas experiências.

Para Bachelard (2001), estudar o imaginário é tarefa essencial de caracterização do psiquismo humano, pois, ao constituir imagens, o homem cria a mobilidade das imagens. Buscando, a partir da palavra, o papel imaginário da linguagem, o autor afirma que é possível abandonar o curso ordinário das coisas, pois imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova.

Entretanto, como afirma Smith (2005), o conceito de imaginação apresenta-se como uma alternativa à aceção de *sujeição*. Para o autor, a imaginação diz respeito à nossa capacidade de compor representações mentais de objetos ausentes ou objetos irrealis (fictícios). Por sua vez, a ficção é construída por meio da exploração dessa capacidade, aumentando aquilo que poderíamos denominar como nosso “repertório experimental” (SMITH, 2005, p. 164).

É por meio desse repertório experimental que o filme *Narradores de Javé*, ao apresentar os possíveis dramas de sobrevivência de uma cultura oral diante da necessidade de apropriação da escrita para evitar a destruição do lugar, permite quase um estado de catarse – catarse como uma clarificação das emoções –, em que confrontamos o desenvolvimento e o passado.

Nesse confronto de experiências, o filme reporta-se, mesmo que indiretamente, a distintos momentos da nossa história recente, nos fazendo lembrar, por exemplo, do período da ditadura militar, quando muitas ações unilaterais foram tomadas em nome do progresso. Muito embora isso não esteja explícito no filme, a fala da personagem Vado (Rui Resende) permite fazer tal analogia: “Os milhões de beneficiados eu não sei, mas os tantos do sacrifício somos nós”. Também reforça essa interpretação o fato de o filme ser narrado a partir da técnica de *flashback*, tendo como referência os dias atuais.

Essa capacidade do cinema de nos fazer compor representações mentais de objetos ausentes ou objetos irrealis (fictícios) possibilita que essa arte seja tomada como veículo de

leitura do mundo, não apenas por se tratar de artifício relacional com a realidade, mas porque está, a exemplo da literatura, abrindo espaço para novas representações. Não do real, mas da realidade projetada. No cinema, encontramos o que há de mais próximo da representação.

Em síntese, é peculiar do cinema o efeito de verossimilhança, que o distingue da ficção criada por outras linguagens artísticas. De acordo com Hernandez Cardoso (2007), o objetivo essencial da ficção narrativa é contar uma história, representar algo imaginário. O cinema, nesse aspecto, ganha espaço quando nos reportamos à ficção narrativa como subterfúgio para representar algo imaginário, pois estamos diante de uma dupla representação: os atores, o cenário, a câmera, o diretor e os demais adereços que compõem o filme representam uma ficção, ou seja, a história em si; e, ao reproduzir essa primeira representação, o filme – o produto final do primeiro trabalho – projeta diante do expectador uma sequência de imagens que é em si representação. Segundo Vernet (1995),

O filme de ficção consiste em uma dupla representação: o cenário e os atores representam uma situação, que é a ficção, a história contada, e o próprio filme representa, na forma de imagens justapostas, essa primeira representação. O filme de ficção é, portanto, duas vezes irreal: irreal pelo que representa (a ficção) e pelo modo como representa – imagens de objetos ou atores (VERNET, 1995, p. 100).

Mas, o cinema é de fato representação da realidade? A resposta a essa questão pode ser negativa, se levarmos em conta que a própria realidade é representação de uma realidade imaginária. Ou seja, nesse caso, o cinema seria a representação da representação. Por outro lado, a resposta pode ser positiva, se partirmos da ideia de Duvignaud (1972), para quem a representação pode ser considerada um fato acontecimental. Para o autor, a representação se dá concomitantemente com o tempo físico. É no momento em que a cena se descortina que a representação se estabelece. O homem, ao se defrontar com determinada imagem circunscrita na tela, se vê como homem, num processo acontecimental que o faz devir da história.

De acordo com Parente (2001), a narrativa cinematográfica, nesse processo, pode ser descrita como “um dispositivo, por excelência, por meio do qual o cinema representa, literalmente, a realidade, ou seja, a apresenta uma segunda vez” (PARENTE, 2001, p. 23).

Portanto, a ficção também é acontecimento, e não apenas representação. Duvignaud (1972) reforça essa reflexão ao afirmar que a ideia de descrever a cena, sem fazer intervir a consciência de um espectador privilegiado, é uma tentativa de extrair da escrita os elementos vivos que o cinema obtém imediatamente. Para o autor, levada a esse ponto extremo, “esta tendência conduz ao que chamamos de *happening*, que se traduz, justamente, por acontecimentos ou ações no ato de se realizarem”. Nesse contexto, “o *happening* é mais que um psicodrama, é a representação de uma espontaneidade que se desenvolve e se inventa no momento da sua expressão e à qual espectadores e atores se associam num mesmo movimento de expansão de revolta” (DUVIGNAUD, 1972, p. 116/7).

Ainda de acordo com o Duvignaud (1972),

A literatura contemporânea encaminha-se para a construção de uma representação “acontecimental” do homem em que a ação descrita se sobrepõe ao comentário da ação e a revelação instantânea da realidade à descrição do real. Tentativa que deveria ter como consequência fazer do romance o roteiro de um filme que nunca seria rodado ou, do cinema, a descoberta de um acontecimento cuja atualidade seria perpetuamente diferida (DUVIGNAUD, 1972, p. 116).

É na busca dessa atualidade duradoura que o artifício, o disfarce, a representação do papel de um outro surgem como uma via apropriada para alcançar um ponto de equilíbrio entre os agentes sociais. Antônio Biá busca incorporar esse papel, de forma que o “disfarce” o conduza à sua libertação e à libertação da comunidade.

Entretanto, a libertação do homem que usa o “disfarce” e nele acredita é um jogo de ficção – ou seja, a ilusão o fazer crer – que permite encontrar não só a sua representação, mas o sentido autêntico da relação do indivíduo com a sociedade. Nessa dinâmica, deve haver

reciprocidade, já que, conforme explica Bourdieu (1996), o indivíduo recebe o direito de falar e de agir em nome do grupo, de se tomar pelo grupo que ele encarna, de se identificar com a função à qual ele se entrega de corpo e alma, dando, assim, um corpo biológico a um corpo constituído.

1.4 A CULTURA E O ESPAÇO DO CINEMA

A visão do cinema, da pintura, da escultura e da literatura como manifestações de cultura, ou não cultura, é resultado de uma ação, pois há, na sociedade, um constante embate – um jogo de disputa – entre “culturas”. O que se estabelece como cultura é uma somatória de esforços construídos pela sociedade. Santos (2006) considera cultura como uma dimensão do processo social da vida de uma sociedade. Segundo o autor, cultura não é, apenas, arte, religião, vida social. Cultura diz respeito a todos os aspectos da vida social; e não se pode dizer que ela exista em alguns contextos e, em outros, esteja ausente.

Ao trazer a discussão do cinema para o campo das representações sociais e do imaginário, estamos também discutindo cultura. Esta é aqui tomada conforme a proposição de Geertz (1998):

O conceito de cultura que eu defendo [...] é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado (GEERTZ, 1998, p. 15).

Assim, nossa definição para cultura, em conformidade com o que aponta Eagleton (2005), não é aquela demasiadamente antropológica, e nem demasiadamente estética. Se nos

alinhamos à linha de pensamento de Eagleton (2005), que diz ser a cultura aquilo para o que vivemos, podemos lançar um olhar mais atento aos elementos sociais que nos constituem como pessoas.

Nessa perspectiva, essa discussão deve passar pela observação da cultura em termos de bens, de produção, de mercado, de investimento, buscando compreender qual a relação que se estabelece a partir desse olhar que aproxima a construção de identidades das possibilidades de mudança social, nos moldes de Bourdieu (1996, 1999). Esse sociólogo abriu o debate de temas históricos a partir do conceito de campo, da teoria da prática/*habitus*, das ideias sobre reprodução cultural, capital cultural e capital simbólico.

O que é reproduzido no campo cultural é a estrutura das relações que todas as classes e todos os grupos sociais mantêm com a cultura dominante. Nessas relações, atuam os mecanismos da reprodução cultural. Segundo Bourdieu (2005), uma posição de força material inicial, determinada pela posse diferencial de capital econômico, permite que a cultura das classes e dos grupos dominantes seja definida como “a” cultura. Esse arbitrário cultural – “a” cultura: cultura dominante, cultura erudita, cultura culta, alta cultura, uma escolha entre outras que não parece ser uma escolha – é transmutado, pela dinâmica das relações de força entre as classes sociais, em capital simbólico – uma espécie de capital que incorpora no agente os outros capitais, como se fosse algo natural nele.

O capital simbólico, geralmente, é prestígio, reputação, fama. Ainda de acordo Bourdieu (2005), é a forma percebida e reconhecida como legítima das diferentes espécies de capital. Os possuidores de capital simbólico são dotados de poder simbólico, espécie de poder quase natural e incessantemente naturalizado, que confere aos seus detentores a legitimidade pela enunciação legítima da palavra. Os indivíduos passam a ser classificados em função da posse ou do *déficit* de capital simbólico. O capital simbólico, por sua vez, dissimula as relações de forças materiais. Tem-se, portanto, uma força simbólica, reproduzida no campo

simbólico, mas nascida de uma força material – determinada pelo diferencial de capital econômico – dissimulando e contribuindo para manter, pela dissimulação, a posse desigual de capital econômico.

No caso do filme *Narradores de Javé*, poderíamos dizer que esse mesmo jogo entre poder simbólico e poder econômico se repete, uma vez que, quanto mais amplamente uma obra é veiculada como cinema comercial, menor é o seu valor como arte, como capital simbólico. Nesse jogo, há um esquema paradoxal que interfere nos mecanismos de produção cultural.

Também contribuem para essa discussão os estudos de Certeau (1998) sobre a reutilização e a (re)invenção do cotidiano a partir das escolhas dos sujeitos e suas relações com a cultura material existente em determinados contextos históricos. Nesse sentido, o autor corrobora para a discussão sobre a construção cultural e a apropriação cultural a partir das próprias representações que interferem na realidade, construindo-a e desconstruindo-a.

Tendo em vista que a cultura é um processo dinâmico que se constrói e reconstrói comportamentos, práticas e instituições que fazem parte da nossa vida, e que o cinema, como prática cultural, possui esse mesmo papel, torna-se plausível a compreensão dos filmes como problematizadores da vida de uma sociedade. A cultura e as suas manifestações artísticas influenciam diretamente os comportamentos, as práticas e a vida em grupo. Ou seja, por meio da cultura, muitos padrões e normas são delineados e reforçados. O cinema, fazendo parte da cultura, também tem esse papel. Por meio de determinados filmes, algumas normas e indicações de conduta são legitimadas e milhares de espectadores, ao assistir às cenas, acabam incorporando os referidos comportamentos.

A visão da cultura apresentada no filme nos ajuda a compreender a estratégia retórica de *Narradores de Javé*, ou seja, nos auxilia na desconstrução do mito da escrita como único agente transformador do espaço social. Antônio Biá problematiza a cultura da modernidade e

a cultura tradicional em suas articulações entre memória e identidade, dando à narrativa oral um caráter documental, valorizando antepassados e alimentando intersubjetividade entre determinados grupos sociais.

A diretora Eliane Caffé relata que sua intenção era exatamente demonstrar que, por meio do filme, seria capaz de apresentar o valor relativo da história, dos discursos, questionando a cultura erudita. Segundo ela, a história “oficial” certamente seria outra se fosse contada por um negro, por exemplo. O objetivo da equipe

[...] era mostrar o choque de versões entre contadores de histórias e trabalhar em cima da riqueza da narração oral. Queríamos com isso 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 comemorativas⁶.

Compreendemos que cada sistema cultural tem sua própria lógica, por isso, essa discussão sobre cultura não é mais do que uma luta para tentar responder quem é o homem moderno-contemporâneo, qual é a sua identidade, que memórias permeiam sua vida e, enfim, o que constitui uma comunidade. Muito provavelmente, não teremos respostas exatas para esses questionamentos, entretanto, muitas reflexões podem ser realizadas, nos mais diferentes segmentos do conhecimento, em busca de um sentido de ser no mundo.

O estudo da representação de uma sociedade específica, retratada no filme, pode problematizar essa mesma sociedade e, ainda, se estender à análise da sociedade contemporânea, pois representa um mundo possível. Ao atribuir à cultura escrita um determinado valor social, concedendo-lhe espaço e poder de hierarquia social, o filme repete um valor cultural presente na sociedade. Em outras palavras, esse valor só se repete no filme

⁶ EM ENTREVISTA, Eliane Caffé fala sobre *Narradores de Javé*. **Revista Época**, Rio de Janeiro, Globo Editores, ed. 296, 19 jan. 2004.

porque é um valor cultural da sociedade e, por isso, passível de ser admitido naquela instância de representação.

O estudo das manifestações culturais é um dos percursos tomados por quem busca compreender o significado da vida em sociedade. Como a cultura é uma dimensão da sociedade, a sociologia também traz para si essa tentativa de compreensão, usando, para tanto, a literatura, a escultura, a pintura e o cinema, dentre outras manifestações que resultam de uma ação cultural.

Em suma, ao analisarmos um filme, temos como interesse a performance e o efeito social, de maneira tal que a análise possa referendar uma reconstrução da realidade. Duvignaud (1972) afirma que a obra de arte recompõe, através de mim, uma humanidade que soluciona as parcelas de uma humanidade dividida, não em uma absurda e vaga ideia do homem, mas numa participação e numa comunicação realizável, nas quais a nossa liberdade pode encontrar um lugar.

Levando em conta as considerações expostas até o momento, passamos à análise do filme *Narradores de Javé* – considerado uma forma de manifestação da cultura, de manifestação da sociedade e de manifestação da arte – começando pela demarcação do conceito de identidade presente no filme, o qual pode ser estendido à sociedade.

CAPITULO II

IDENTIDADE RELACIONAL NO CINEMA E NA SOCIEDADE

O mundo revela cada vez mais o seu pluralismo, causando a sensação, do ponto de vista do senso comum, de que não temos uma organização plausível no que se refere às dimensões sociais (identidade, cultura, política etc.). Diante disso, o cinema nacional parece trabalhar para a construção de uma organização, pelo menos admissível, da imagem nacional.

Entretanto, o cinema apenas retrata, em termos mínimos, a dimensão de uma identidade que tem uma organização. Ela nos é apresentada a partir do que consideramos uma dualidade constitutiva.

DaMatta (1991) relacionou duas leituras da realidade brasileira que, comumente, são vistas como antagônicas: uma “institucionalista”, que ressalta os macroprocessos políticos e econômicos segundo a lógica da economia política clássica e implica, por isso mesmo, um diagnóstico pessimista do Brasil; e uma vertente que se poderia chamar de “culturalista”, cuja ênfase recai sobre o elemento cotidiano dos usos e costumes, da nossa tradição familística ou “da casa”, para usar os termos do autor.

A perspectiva de DaMatta (1991) seria, portanto, superadora e sintetizadora dessas visões parciais, unindo-as e relacionando-as como duas faces de uma mesma moeda, transformando essas abordagens unilaterais num “dualismo” articulado. Sua tese é que o dilema brasileiro está na oscilação entre a estrutura universal de suas leis, voltadas para o indivíduo. Nessa situação, cada um se salva e se despacha como pode, utilizando, para tanto, seu sistema de relações pessoais. Cria-se, então, o embate entre as leis que valem para todos e as relações que funcionam para quem as tem, resultando num sistema social dividido entre indivíduo – sujeito das leis universais – e pessoa – sujeito das relações sociais.

Segundo DaMatta (1997), o indivíduo, entre nós, se definiria pela oposição com o seu contrário: a pessoa. Esta, por sua vez, se definiria como um ser basicamente relacional, uma noção compreensível, portanto, apenas por referência a um sistema social onde as relações de compadrio, de família, de amizade e de troca de interesses e favores constituem um elemento fundamental. No indivíduo teríamos, ao contrário, uma contiguidade estrutural com o mundo das leis impessoais às quais se submete e se subordina.

Entre os dois – pessoa e indivíduo – estaria o *malandro*, figura que, diante de uma lei universal que sempre afirma “não pode!”, desenvolveu, segundo DaMatta (1997), um estilo de navegação social que passa sempre nas entrelinhas desses peremptórios e autoritários “não pode!” e consegue, contra toda lógica, juntar o “pode” com o “não pode”, usando jeitinhos e arranjos.

Segundo DaMatta (1999), o *jeito* é um “modo simpático, desesperado, humano de relacionar o pessoal com o impessoal”. Em geral é pacífico e legítimo. Já o *malandro* é analisado pelo autor como o profissional do jeitinho e da arte de sobreviver em situações difíceis, que se aproveita de “expedientes”, “histórias”, “contos-do-vigário”. A malandragem é ação concreta, que toma espaço entre a lei e a desonestidade, e também forma social de cumprir ordens absurdas, de conciliar mandos impossíveis, de burlar disfarçadamente leis e normas, isso tudo com grande prazer e esforço mínimo.

É importante ressaltar que o termo *malandro* é utilizado aqui para demarcar uma posição admitida na sociedade brasileira, visto que, conforme lembra DaMatta (1997), o malandro recobre um espaço social complexo, onde encontramos desde o simples gesto de sagacidade – que, afinal, pode ser feito por qualquer pessoa – até o profissional dos pequenos golpes. O campo do malandro vai, numa gradação, da malandragem socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade ao ponto mais pesado do gesto francamente desonesto. Nossa referência a malandro assume uma dimensão na qual malandragem aponta

para uma ação de sentimento e improvisação, aquilo que, em nossa sociedade, é definido como pertencente ao coração e ao sentimento. No universo da malandragem, é o coração que inventa as regras (cf. DAMATTA, 1997).

A partir das abordagens de DaMatta (1997), chegamos a reflexões diversas sobre a constituição do Brasil e sobre a representação do brasileiro estabelecida no filme *Narradores de Javé*, principalmente a partir da observação da personagem Antônio Biá. Há um conjunto de informações acerca do Brasil que constitui uma identidade e que, possivelmente, pode determinar um perfil para o brasileiro. A personagem, ao transitar entre diferentes posturas durante as cenas, suscita reflexões sobre nossa experiência cultural, nos aproximando daquilo que consideramos a identidade do brasileiro; nos dizeres de DaMatta (1997), uma identidade relacional – às vezes herói, às vezes malandro, às vezes caxias.

Permite-nos essas reflexões o fato de, metodologicamente, o cinema poder ser considerado como fonte para a história. Essa arte mobiliza linguistas, historiadores cinematográficos e sociólogos que, tomando o filme como um documento, buscam compreender os valores e as opiniões de uma dada sociedade.

Nesse sentido, consideramos o filme não como um simples reflexo da realidade, mas como uma organização significativa, que depende de fatores contingentes – tais como a natureza e as dificuldades colocadas pela situação, o contexto imediato, a finalidade da situação – e, ao mesmo tempo, de fatores mais gerais, que ultrapassam a própria situação – como o contexto social e ideológico, o lugar do indivíduo na organização social, a história do indivíduo e do grupo, além das relações de poder socialmente estabelecidas.

Esse quadro nos mostra ser o cinema brasileiro um mecanismo de comunicação difusor da imagem, da cultura brasileira e da identidade nacional. Nesse processo, produz sentidos e contribui para problematizarmos a noção de identidade.

A partir dessa proposição, estudamos a identidade como trama narrativa, tendo como objetivo apontar em Antônio Biá elementos constitutivos da identidade nacional, mais especificamente, da identidade brasileira. É a existência de uma identidade relacional, como anunciada por DaMatta (1997), que torna possível a concretização da personagem Antônio Biá numa posição de respaldo social. A personagem reforça a imagem do herói “sem vergonha”, aquele que não enfrenta as situações, foge dos compromissos, encontra subterfúgios, mas que, ao mesmo tempo, age com sentimento e improvisação, inventando regras para contornar as situações.

Na consideração da personagem como um dos possíveis percursos para a construção da identidade cultural da “nação brasileira”, percebemos que essa identidade é formada pela junção de vários elementos. Em cada uma de suas dimensões – étnica, linguística, religiosa, social, cultural, política e econômica – poderíamos estabelecer parâmetros para uma análise relacional. Ou seja, as identidades não apenas transitam entre as dimensões, mas se fazem presentes na própria dimensão, de modo que podemos, por exemplo, discutir diferentes identidades étnicas, religiosas, linguísticas etc. Por isso mesmo, a sociedade brasileira é construída de forma relacional.

Segundo Rossini (2005), o conceito de identidade está ligado às representações verbais e não-verbais. A identidade é a definição de um grupo sobre si mesmo e sobre sua trajetória, social, cultural e histórica, que ressalta suas diferenças sobre o outro. Para Hall (2005), a identidade está em constante mutação, pois as necessidades internas de um grupo sempre se transformam, o discurso sobre identidade sempre se atualiza. O autor aborda o tema o relacionado a uma identificação, e não a uma identidade. Cuche (1999), por sua vez, considera que a identidade não está ligada a *ser*, mas a *estar*, ou, mais especificamente, a *representar*. Bourdieu (1996) lembra que as lutas em torno da identidade constituem um caso

particular das lutas entre classificações, lutas pelo monopólio do poder de fazer ver e de fazer crer, de fazer conhecer e de fazer reconhecer.

Em resumo, a declaração de Gilberto Freyre, ainda em 1926, com o lançamento do *Manifesto Regionalista*, demonstra a fragilidade de se estabelecer pontos definitivos à questão da identidade nacional. Freyre enfatizava a defesa da região como unidade de organização nacional e de conservação dos valores regionais e tradicionais do Brasil. Para o sociólogo, a única forma de ser nacional no Brasil é ser, primeiramente, regional. Com isso, o autor afasta-se da unilateralidade da identidade nacional, haja vista que considera as peculiaridades – linguísticas, culturais e étnicas – de cada região.

2.1 A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE

O cinema, como outros meios de comunicação, pode problematizar a mediação das representações de identidade, colaborando para a difusão da cultura de um grupo. De acordo com Chartier (1990), os meios de comunicação retratam práticas que, por meio de simbolismos, nos auxiliam no reconhecimento de uma identidade.

Apresentado como uma personagem malandra, esperta, Antônio Biá aproxima-se do simbolismo atribuído de maneira genérica ao brasileiro. Essa relação constrói identidades, estabelecendo um diálogo com a sociedade, que poderá ser de identificação ou de reflexão crítica.

As identidades são construídas em interações sociais, dependem da existência do outro, sendo passíveis de constantes reconstruções e transformações em novas interações. Para Cuche (1999), a identidade é uma construção social, e não um dado herdado

biologicamente; ela se dá no âmbito da representação: a identidade representa a forma como os indivíduos se enxergam e enxergam uns aos outros no mundo.

O importante são as representações que os indivíduos fazem da realidade social e de suas divisões [...]. A construção da identidade se faz no interior de contextos sociais que determinam a posição dos agentes e por isso mesmo orientam suas representações e suas escolhas. [...] Deve-se considerar que a identidade se constrói e se reconstrói constantemente no interior das trocas sociais (CUCHE, 1999, p. 181).

Portanto, não se pode atribuir caráter individual à identidade, pois essa individualização perde força na própria dinâmica da construção das identidades.

Em *Narradores de Javé*, a análise das ações de Antônio Biá permite confrontar identidade social e identidade individual, para, posteriormente, apontar um nível intermediário que combine uma e outra. O herói, então, não é unívoco; é relacional. A identidade vai sendo construída pelo discurso, ou pelos discursos sobre si mesmo, produzidos ao longo de um determinado período, levando-se em consideração aquilo que a comunidade mostra de si, sua história, seus mitos e seus heróis. Um determinado grupo possui necessidades que mudam com o tempo; com isso, a maneira de representar a identidade também sofre alterações e transformações, permitindo a um grupo se reconhecer como tal.

Antônio Biá transita entre a identidade do grupo por meio da malandragem, sua identidade. Por essa razão, ao relacionarmos filme e identidade, expomos parte dos mecanismos de representação cultural de determinada população, apontando como essa população se vê, quais são suas concepções de sociedade, o que considera moderno e o que considera tradicional, bem como as respectivas ideias-valores que regem as vidas nessa sociedade.

Em suma, como aponta Bourdieu (1996), o que move todas essas lutas é o poder de impor uma visão do mundo social por meio dos princípios de divisão. Estes, tão logo se impõem ao conjunto de um grupo, estabelecem o sentido e o consenso sobre o sentido, em

particular sobre a identidade e a unidade do grupo, que está na raiz da realidade da unidade e da identidade do grupo.

2.2 A IDENTIDADE INDIVIDUAL E A IDENTIDADE SOCIAL

Conforme já anunciamos, a análise do filme de Eliane Caffé nos permite refletir sobre a identidade nacional. Quando nos reportamos à identidade nacional, podemos encontrar o delineamento do malandro, da mulata, do índio, do negro, do imigrante, do caipira, dentre outras figuras que constituem uma identidade multicultural, na qual cultura e identidade se entrelaçam na construção de uma personagem real ou fictícia. Real porque, muitas vezes, encenamos a própria vida, e fictício porque nos deparamos com personagens como Antônio Biá, que reencena uma imagem cultural admissível, ou seja, uma imagem sempre pautada pela dúvida, pela incerteza, pelo desejo e pela esperteza.

Transitando entre a identidade individual e a identidade social, Biá aproxima-nos de nós mesmos e possibilita uma reflexão sobre o eu e o outro. Primeiro porque a identidade cultural – focada no indivíduo – é um conjunto de vinculações do indivíduo em um sistema social – que envolve o gênero, a faixa etária, a classe social, a nacionalidade, dentre outros aspectos –; ou seja, a identidade permite a auto-localização do indivíduo num sistema social e possibilita que este seja localizado socialmente. Segundo porque a identidade social dos grupos – focada no coletivo – corresponde à própria definição do grupo, situando-o no conjunto social, isto é, identificando quem são os membros do grupo – iguais a nós – e distinguindo os que não fazem parte dele – os diferentes de nós.

Essa perspectiva de análise é apoiada por Cucho (1999), que diz ser a identidade cultural uma modalidade de caracterização da distinção nós/eles, baseada na diferença cultural. Seguindo essa mesma linha de raciocínio, Hall (2003, p. 08) define como identidades culturais “aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso pertencimento a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo nacionais”. Nesse sentido, identidade e alteridade são categorias relacionais, nas quais o reconhecimento do “eu” ou do “nós” identitários pressupõe a existência dos “outros”.

Para o reconhecimento do “eu” ou do “nós” e de sua relação de existência com os “outros” é necessária a convivência. Uma das formas indiretas de convivência pode se dar por meio das personagens e sua ligação com o mundo real. Segundo Candido (2000), para entendermos a construção de uma personagem na contemporaneidade, é necessário considerarmos o cientificismo do século XIX e as revoluções filosóficas e psicológicas que buscaram a conceituação do indivíduo e modificaram a visão sobre o homem na sociedade. Esses novos conceitos contribuíram para a construção das novas personagens, que se mostram mais misteriosas e verdadeiras na medida em que o próprio homem desconhece sua humanidade.

2.3 A ASCENÇÃO DO HERÓI

A personagem contemporânea não é portadora de verdades ideais e limitadas, mas sim de personalidade imprevisível e, portanto, ilimitada. O ser fictício se aproxima do ser real na medida em que busca a compreensão da realidade. Esse ser fictício, realçado em suas

características pelo autor, é um ser deslocado da realidade, não como uma cópia, mas como uma representação.

Para Candido (1995), o ser fictício, a personagem, será mais verdadeira não por ser a representação do real, mas por seu lugar dentro da organização de um romance bem estruturado. Isso porque, na busca de ser mais coerente que a própria vida, a personagem não é construída apenas por suas próprias características, mas também por todo seu contexto e, principalmente, pelos detalhes, objetos e imagens que a circundam e lhe atribuem os sentidos necessários para sua compreensão.

Em *Narradores de Javé*, a exemplo do que ocorre em boa parte das produções cinematográficas nacionais, busca-se a representação do país e da população pela força de suas personagens. No caso da obra sob análise, essa representação se aproxima de *Macunaíma* (1969), filme de Joaquim Pedro de Andrade, considerado como um marco das produções ficcionais que buscam apontar o brasileiro como uma figura ambígua. O filme é baseado no livro homônimo de Mário de Andrade. Publicado em 1928, numa tiragem de apenas oitocentos exemplares (Mário de Andrade não conseguiu editor). *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter, é uma narrativa fantástica e picaresca, na qual Andrade reelabora temas de mitologia indígena e visões folclóricas da Amazônia e de outras regiões do país, fundando uma nova linguagem literária. A recuperação de uma obra modernista no final da década de 60 traduz uma relação íntima entre os dois contextos históricos. A preocupação com o caráter nacional, com a definição do que é brasileiro, em contraposição ao produto importado, bem como as tentativas de descolonizar a produção cultural do país, que são traços marcantes do modernismo e do cinema novo.

Narradores de Javé tem o mérito de reunir, numa produção esteticamente viável, várias nuances do brasileiro sem a necessidade da criação de cenas surrealistas ou espectorais e até mesmo criar novas linguagens.

Ao assistir ao filme, esperamos, por convenção, que o cinema brasileiro manifeste a presença de pelo menos uma personagem que configure a identidade nacional, o que, de certa forma, funciona como uma cadeia recíproca, na qual se produzem sentidos e geram-se ideias sobre o que é uma nação. Nessa cadeia, conforme destaca Hall (2005), as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações.

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades (HALL, 2005, p. 50).

Reconhecemo-nos em cada uma das personagens de *Narradores de Javé*, especialmente em Antônio Biá. O filme nacional passa a ter uma atribuição semelhante àquela alcançada pelo cinema hollywoodiano diante do público americano, ou seja, segundo Deleuze (1985), “o cinema americano nunca deixou de filmar e refilmar o mesmo filme fundamental: o nascimento de uma nação”. Resguardadas as devidas proporções o cinema brasileiro alcançou nos últimos anos uma relativa condição de representar a nação. O espectador brasileiro distingue as diferenças entre os filmes americanos e os nacionais, não só pelas grandes diferenças de produção e de investimento, mas porque mesmo com o desenvolvimento de uma linguagem complexa, que utiliza sons, luz, gestos, cortes, imagens, montagem, para expressar significados, a maioria do público domina o mecanismo cinematográfico com a mesma facilidade que a linguagem cotidiana.

A construção do processo de reconhecimento de *Narradores de Javé* pelo espectador brasileiro, logo, pode ser analisado a partir da sua posição como espectador diante de um filme americano. Enquanto o filme hollywoodiano pode ser considerado como “dispositivo transparente”, que capta a “linguagem natural” das coisas, o filme nacional é a reprodução de

uma realidade empírica que compõe partes de um discurso local. As imagens que aparecem na tela do cinema nacional formam a percepção da realidade e do próprio brasileiro. Essa prática se desenrola a partir do momento em que Biá sai em busca os depoimentos para a produção “científica” do dossiê, a imagem de si – de cada narrador – predomina nos discursos.

O primeiro narrador ouvido por *Biá* relata a aparição de Indalécio, um rude cavaleiro que guiava seu povo para um rumo desconhecido: narrativa que retoma a representação do desbravador.

Em seguida, a segunda narradora apresenta a heroína Maria Dina como a grande responsável pela condução dos moradores de Javé, colocando Indalécio em segundo plano e trazendo à cena a representação da mulher.

O próximo narrador apresenta Maria como uma santa demoníaca, encontrada por Indalécio moribundo, configurando a imagem da religiosidade sempre presente nos relatos históricos de uma sociedade.

Os narradores seguintes não recorrem à história remota. O interesse deles não é mais se imortalizar por meio de seus antepassados, mas escrever a história de forma a justificar os interesses do presente. Há, dessa forma, o narrador que justifica sua história como vingança, representando a imagem dos marginalizados, e o velho narrador que pensa estar na África. No relato deste, o herói é Indaleu, um negro que guia a fuga dos escravos, figura que abre espaço para a representação das minoriais.

Cada narrador tem sua própria identidade e requer para si uma ideia de nação. Portanto, conforme analisa Hall (2005), o discurso da cultura nacional constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. “Ele se equilibra entre a tentação por retornar a glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade” (HALL, 2005, p. 56).

No trânsito entre passado e presente, as personagens reencenam, segundo DaMatta (1997), a promessa geralmente contida nos nossos dramas. Esta, diz o autor, raramente é feita da conquista da felicidade com os recursos que o herói possui ou a posição que ocupa na abertura da narrativa; ao contrário, “sempre narramos e ficamos deveras fascinados com contos de enriquecimento e ascensão social violenta e irremediável do herói” (DAMATTA, 1997, p. 257). Em outras palavras, o autor entende que a base do drama é fazer a personagem central terminar com muito mais do que possuía no começo da história.

Ao contar suas próprias trajetórias, cada uma das personagens toma a posição de destaque no filme e assume para si a condição do herói clássico, sempre relacionada à ascensão social. Para DaMatta (1997, p. 258),

A trajetória do herói segue a mesma curvatura da sociedade que engendra a dramatização, já que, em ambos os casos, deve-se ser o que ainda não se é, o aceno do futuro aberto, rico e grandioso se constituindo no ponto crucial de todas as reviravoltas e tragédias que reproduzimos em nossas narrativas (DAMATTA, 1997, p. 258).

Assumindo a posição de heróis, as personagens de Eliane Caffé permitem que o filme configure, nas palavras de DaMatta (1997), um “triângulo de drama, um triângulo de heróis”, o qual forma a identidade nacional. Esse triângulo, segundo o autor, pode apresentar a um só tempo e simultaneamente “o branco colonizador e civilizador, o preto escravo, que corporifica a forma mais vil de exploração de trabalho – a escravidão – e, finalmente, o índio, dono original da terra, marcado por seu amor à liberdade e à natureza” (DAMATTA, 1997, p. 262).

2.4 DE MALANDRO A HERÓI, DE HERÓI A MALANDRO

A partir das considerações de DaMatta (1997), destacamos o papel desempenhado pelas personagens no filme com o intuito de situar suas posições como participantes ativos – por meio de suas narrativas – da história oficial, reconstituindo o triângulo de drama ou o triângulo de heróis.

Há, pois, no caso da sociedade brasileira, uma funcionalidade que opera no nível mesmo da consciência social dos atores, já que todos os lados do triângulo são críticos. [...] Desse modo, a cada um dos seus vértices corresponde uma leitura possível do mundo social brasileiro de uma perspectiva diferente, mas sempre básica, o ponto crucial sendo, em outras palavras, que na ideologia brasileira o universo social é traduzido e comentado sistematicamente em termos de três pontos de vista. Sem um deles, a sociedade provavelmente estaria desfalcada (DAMATTA, 1997, p. 262).

A forma encontrada para reunir, no filme, esses três pontos de vista só poderia se concretizar por meio de uma personagem que aglutinasse essas três leituras de mundo: Antônio Biá. Isso porque, se quiséssemos reunir todos esses tipos numa só categoria social, poderíamos denominá-los “malandros”, função social incorporada por Antônio Biá.

O malandro, conforme definição de DaMatta (1997, p. 263), “é ser deslocado das regras formais, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e individualizado pelo modo de andar, falar e vestir-se”. Essa figura é, no filme, atualizada por Biá.

No mundo da malandragem, é o coração quem inventa as regras, o que vale é o sentimento; já no mundo oposto ao da malandragem, o que vale é o exterior, aquilo que está aparente aos olhos.

A conduta da personagem sob análise transita entre a necessidade de ser caxias – exercer muito bem o papel de escritor – o seu autocomportamento de malandro e a figura do renunciador. É a imagem do renunciador que a comunidade esperava ver em Biá, ou seja, nem caxias, nem malandro. Num mundo de ordem e desordem, surge a figura do renunciador, que é aquele que “rejeita o mundo social tal como ele é e se apresenta” (DAMATTA, 1997, p. 265).

O renunciador seria o verdadeiro revolucionário num universo social hierarquizante, como é o caso do sistema brasileiro. Com ele, já não se trata mais de manter ou burlar individualmente as regras, mas de criar novos espaços sociais, depois de ter saído do mundo em que vivia. Antônio Biá, na visão da comunidade, reunia todas as condições para assumir esse papel, pois, conforme DaMatta (1997, p. 267),

O papel social e paradigmático de renunciador também é estar à disposição de todos nós. Sabemos muito bem o que ele é e, melhor ainda, como deve ser. Desse modo, o renunciador tem de se haver com suas vaidades e seu orgulho; deve abandonar o mundo material. [...] Tem de viver para o seu grupo, deixando de lado seus interesses egoísticos. [...] Finalmente, tem de deixar de ser complementar ao mundo social (DAMATTA, 1997, p. 267).

Entretanto, Biá não consegue desempenhar a função que lhe fora atribuída. Ele não é renunciador, é malandro. Suas primeiras atitudes, no início do filme, já apontavam o seu estilo de navegação social, que consegue subverter a lógica, juntando o “pode” com o “não pode”, por meio de jeitinhos e arranjos. Dominando a escrita, subvertia leis e normas, escrevendo cartas difamatórias para manter seu emprego na agência de correios, o que fazia com grande prazer e esforço mínimo. A convocação para produzir o “dossiê”, que reuniria os fatos grandiosos do povoado, lança Biá ao posto de herói. No entanto, a impossibilidade de produzir o documento o lança de volta à sua verdadeira posição: a de malandro.

O malandro, bem como os demais “heróis” da base identitária brasileira – o caxias e o renunciador –, existe tanto na chamada “consciência popular” quanto no que se tem

rotineiramente denominado “alta cultura”, pois, na elaboração de um retrato apropriado de uma sociedade, há sempre oscilação entre um ou outro modelo identitário.

Porém, para cada momento histórico, pode-se programar uma análise substancial dos modos de viver, de pensar e de agir de um grupo de indivíduos, bem como uma análise das narrativas que foram criadas nessa época e, mais especificamente, das personagens de ficção que foram desenvolvidas para tais narrativas, de modo a revelar a identidade de uma nação. Na maioria das vezes, as personagens retratam um reflexo do homem em determinado momento histórico.

Antônio Biá contrasta com a atitude que se espera da personagem considerada ideal que apresenta certa linearidade e previsibilidade, sobretudo a partir do advento do Romantismo. Biá é relacional, com ele, o filme de Eliane Caffé vai na contra-mão da grande maioria das produções cinematográficas, que permite a felicidade aos homens de bem e castiga os homens do mal.

Nesse sentido, o filme não responde apenas à função de manutenção da ordem e de legitimação de valores e regras morais; não estabelece apenas um confronto entre tradicional x moderno, rural x urbano, tradição oral x tradição escrita. Para além disso, busca problematizar situações de convivência. Legitima-se, nesse contexto, nossa afirmação inicial de que a identidade nacional é marcada pela complementaridade, é relacional.

Em suma, o que pretendemos afirmar é que no Brasil, como em outras sociedades hierarquizantes, a personagem central nunca deve ser o homem comum, aquele que na dramatização represente a si mesmo por meio de sua rotina achatada e desinteressante. Ao contrário, afirma DaMatta (1997, p. 257), “o herói deve sempre ser um pouco trágico para ser interessante, com sua vida sendo definida por meio de uma trajetória tortuosa, cheia de peripécias e desmascaramentos”.

Antônio Biá faz referência a uma trajetória desviante, que acaba por construir identidades. Segundo Xavier (2006), na verdade, os filmes estão muito próximos do centro de produção das identidades. Segundo o autor, precisamos discutir de que modo esse “fluxo” das identidades transparece nos jogos de representação empreendidos nos meios audiovisuais.

Uma das formas aparentes desse “fluxo” das identidades se representa no cinema por meio de personagens como Antônio Biá, pois a função desse tipo de personagem, na narrativa, tendo em vista a discussão sobre o papel da ficção, é estabelecer um vínculo com o espectador. O que é vivido pela personagem na obra serve para que o espectador purgue pecados e falhas ou realize desejos (mesmo os mais obscuros), dependendo do estilo de produção cinematográfica em questão.

Para Candido (1987), a personagem realmente constitui a ficção. O autor lembra que Homero, em vez de descrever o traje de Agamenon, narra como o rei se veste; e, em vez de descrever o seu cetro, narra sua história desde o momento em que foi feito por Vulcano. “Assim, o leitor participa dos eventos em vez de se perder numa descrição fria que nunca lhe dará a imagem da coisa”. (CANDIDO, 1987, p. 20).

Quando se reporta ao cinema, Candido (1987) afirma que a câmera, por meio de seu movimento, exerce uma função nitidamente narrativa: focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. Nesse sentido, o *close up*, o *travelling*, o “panoronomizar” são recursos tipicamente narrativos. E, numa análise mais abrangente, o autor diz que “em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente ‘constitui’ a ficção” (CANDIDO, 1987, p. 22).

Portanto, em *Narradores de Javé*, Antônio Biá, mesmo dividindo com outras personagens, com as imagens e com as palavras a mensagem que a ficção pretende expressar, metaforiza aquilo que o homem anseia por capturar no discurso da história, isto é, compor a fábula de sua vida (cf. SILVA, 2008).

Como a personagem sob análise não é aquela que o cinema está acostumado a criar, ou seja, não é politicamente correta, ela se aproxima da ambiguidade do sujeito tão presente nas interações entre os atores dos processos culturais.

Inserido em uma sociedade pré-organizada, na qual as regras de moral e de conduta rígidas são uma constante e os meios de coerção estão fortemente presentes, Biá serve como um modelo para questionar os valores pré-estabelecidos e para tentar influenciar outros indivíduos para o não cumprimento dos mesmos.

Essa tendência retrata uma estratégia retórica presente em grande número de filmes contemporâneos que pretendem contestar o poder de certos grupos instituídos, bem como desconstruir o caráter arbitrário das disputas identitárias, revelando, portanto, que a identidade não é definitiva, nem estática; ela se constrói e se reconstrói constantemente no interior das trocas sociais, existindo sempre em relação à outra identidade. A identificação acompanha a diferenciação. De acordo com Cuche (1999), uma mesma cultura pode ser instrumentalizada de modo diferente nas diversas estratégias de identificação. A identidade é o que está em jogo nas lutas sociais (processos de heteroidentidade, estigmatização, identidade negativa). Na construção da identidade etnocultural, usa-se a cultura, mas raramente toda a cultura.

Sobre esse assunto, Geertz (1998, p. 24) afirma:

A cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade.

Para Cuche (1999), a noção de cultura evidencia o “peso das palavras”, ou seja, as palavras têm uma história e, de certa maneira, as palavras também fazem a história. Esse tema será debatido com maior profundidade no quarto capítulo desta Dissertação. Passamos, no próximo capítulo, a partir da observação de cenas do filme que mobilizam verdadeiros projetos de resignificação do passado, à discussão da tensão existente no espaço da memória

social (individual e coletiva). Da mesma forma que a identidade, a memória contribui de maneira significativa para que entendamos como a sociedade é constituída.

CAPÍTULO III

A CONSTRUÇÃO SOCIAL PELA MEMÓRIA

Refletindo sobre sociedade, cultura e cinema, abordamos, neste capítulo, o papel da memória na constituição de uma sociedade. Para tanto, analisamos como as diversas narrativas que compõem *Narradores de Javé* buscam constituir a veracidade histórica pela memória. Ao recorrer à memória, os narradores fazem uma reflexão sobre a própria temporalidade e se defrontam com a pluralidade de representações das diferenças na atualidade. Nessa dimensão de análise, o filme representa algumas contestações sociais que nos permitem analisar as manifestações de sujeitos sociais que muitas vezes não conseguiram dar vazão a seus pensamentos por meio de documentos escritos. Nesses moldes, o papel da memória é produzir uma força simbólica social que aglutine memória individual e memória coletiva, formando um dos aspectos que constituem uma comunidade.

A proposta de análise pauta-se no estudo do filme como um documento histórico que permite estabelecer um diálogo entre cinema e sociedade. Ao dialogar com essa postura teórico-metodológica, queremos que a imagem cinematográfica seja interpretada de forma análoga à interpretação que se faz de uma linguagem textual, ou seja, passível de ser contestada e reconstruída à luz de diferentes teorias. Por isso, tomamos o objeto de estudo fílmico como propiciador de outros referenciais interpretativos da realidade social, capaz de representar as ambiguidades da modernidade. Em síntese, ao tratar de histórias orais, *Narradores de Javé* abre espaço para interpretações do papel da memória na composição da sociedade, que podem ser distintas, dependendo do enfoque teórico que assumimos.

Antes de procedermos à análise, recorreremos aos conceitos de memória individual e memória coletiva, que a embasam. Pollak (1992) afirma que, *a priori*, a memória parece ser

um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Segundo o autor, Maurice Halbwachs, nos anos 20-30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes.

Posição semelhante assume Bosi (1994), ao afirmar que a memória não é sonho, é trabalho, ou seja, está em constante transformação. Para Ricoeur (1996), a mediação entre a memória individual e a memória coletiva passaria pelo viés de uma identidade narrativa, inscrita no tempo e na ação. O autor estabelece distinção entre os termos “rememoração” (parte de um processo de elaboração individual) e “comemoração” (trabalho de construção de uma memória coletiva). Por isso mesmo, Ricoeur (2007) destaca que a especificidade da memória (a sua fragilidade e os seus abusos) pressupõe levar em conta a sua dupla dimensão, privada e pública.

Vista como “experiência interior”, a memória, na tradição filosófica, coadunava-se com a ideia de imaginação. A memória visaria, nesse sentido, o passado construído e transmitido por imagens e representações. Dessa percepção de uma memória influenciada pelo imaginário, resultaria, segundo Ricoeur (2007), a vulnerabilidade mesma desse conceito. Em outras palavras, a memória, visando unicamente à interioridade, torna-se objeto de dúvidas e de suspeitas.

Da mesma forma, no filme *Narradores de Javé*, as memórias internas, individuais acabam revelando fragilidade histórica no cruzamento simultâneo entre a memória privada e a pública. Nesse ponto, é importante lembrar que, nos estudos de Maurice Halbwachs, a memória não é só um fenômeno de interiorização individual; ela é, também – e sobretudo – uma construção social, é um fenômeno coletivo. Sendo uma construção social, ela é, em parte, modelada pela família e pelos grupos sociais. Nessa dinâmica, a memória individual se estrutura e se insere na memória coletiva.

Suscitadas pela necessidade de manter viva a história do povoado, as memórias dos narradores de Javé convergem para o que diz Certeau (1998): a memória fica à espreita, escondida nas sombras das práticas cotidianas, que a aciona como força de intervenção. Segundo o autor, a memória se constrói no encontro com os acontecimentos, em seu instante ainda virtual, quase pronto para realizar-se. Assim, a memória consiste num meio de transformar os lugares. “A memória vive de crer nos possíveis, e de esperá-los, vigilante, à espreita. Deslocável, móvel, vem de alhures” (CERTEAU, 1998, p. 163).

Ainda de acordo com Certeau (1998), o ato de contar resgata a memória para infinitos encontros que se realizam nas histórias. Por isso, o dizer, o contar, é uma arte do fazer, de produzir e de transformar uma realidade que existe em função do que outrora foi falado. O autor pondera que,

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 jamais sem o saber. Esta escritura originária e secreta “sairia” aos poucos, onde fosse atingida pelos toques. [...] é tocada pelas circunstâncias, como o piano que produz sons aos toques das mãos (CERTEAU, 1998, p. 163).

Desse modo, a dupla contar/escutar vai tecendo uma nova rede, entrelaçando pedacinhos de tempo perdidos a uma cadeia temporal estabelecida, fixada em datas, horas e lugares, compondo uma história, uma nova história, que passa a ser “escrita” no momento em que se cruzam o real e o imaginário.

A memória está, portando, como apontam as narrativas de Javé, entre o real e o imaginário, entre o momento e o passado. As memórias dos narradores admitem uma série de reflexões que estão relacionadas à forma como a comunidade concebe o papel da memória. Os narradores tinham memória como imaginação, lembrança; e a assumem como meio de racionalização, documento. No primeiro momento, a memória valoriza o passado; no

segundo, valorizava o presente. Antes se evocava a memória individualmente; agora há um esforço para que a memória seja social. Como aponta Davallon (1999, p. 25),

Há necessidade de que o acontecimento lembrado reencontre sua vivacidade; e sobretudo, é preciso que ele seja reconstruído a partir de dados e de noções comuns aos diferentes membros da comunidade social. Esse fundo comum, essa dimensão intersubjetiva e sobretudo grupal entre eu e os outros específica, diz-nos Halbwachs, a memória coletiva.

A memória coletiva, porém, só retém do passado o que ainda é vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que o mantém. As memórias dos narradores de Javé indicam o caráter paradoxal da memória coletiva: “sua capacidade de conservar o passado e sua fragilidade devida ao fato de que o que é vivo na consciência do grupo desaparecerá com os membros deste último” (DAVALLON, 1999, p. 25).

Os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva, são, conforme Pollak (1992), em primeiro lugar, os acontecimentos vividos pessoalmente e, em segundo lugar, os acontecimentos que ele chama de "vividos por tabela", ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se deles participou ou não.

É nesse trabalho dialético entre indivíduo e sociedade que se constitui a ideia de memória como trabalho de criação em função de um presente. Conforme destaca Bosi (1994, p. 55),

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância,

porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista.

Os diferentes pontos de vista retomados pelas narrativas sobre a origem de Javé – as visões do negro colonizador, do negro escravo e da mulher heroína – marcam o filme como irremediavelmente construído pela memória, reconstruindo a própria identidade dos narradores. A memória está na fala e é produzida no ato de narrar. Frente a esses processos de construção da origem pela memória, Antônio Biá percebe ser impossível escrever memórias tão distintas e fragmentárias.

O que 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 semianalfabeto, não vão não. Isso é fato, é científico.

A verdade sobre a origem de Javé escapa-lhe nos discursos. As “verdades” construídas pelos narradores são compostas de memórias. Da mesma forma que cada sociedade tem seu regime de verdade⁷, isto é, os tipos de discursos que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros, os moradores de Javé constroem sua própria verdade e usam, para tanto, o artifício estabelecido pela memória, evocando ora uma visão conservadora sobre memória, ora uma visão considerada moderna.

Esses diversos usos do passado na narrativa cinematográfica e suas relações com o presente retratam uma estratégia retórica que contesta o poder de nomear certos grupos instituídos como responsáveis pela construção da história e das nossas identidades. Além disso, ao encenar a cultura local, o filme de Eliane Caffé ressalta, como vimos no capítulo

⁷ Para Foucault (2005), por verdade entende-se um conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados. A "verdade" está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e a apóiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem, criando, assim, o regime da verdade e não a verdade em si.

anterior, o caráter arbitrário das disputas identitárias, já que as personagens, a exemplo da vida cotidiana, apropriam-se das práticas discursivas e não-discursivas⁸ de forma híbrida, numa recriação da sua própria atuação social que combine memória e presente. Para Bosi (1994, p. 68), “a memória poderá ser conservação ou elaboração do passado, mesmo porque o seu lugar na vida do homem acha-se a meio caminho entre o instinto, que se repete sempre, e a inteligência, que é capaz de inovar”.

No momento específico de retomada da memória por meio das narrativas, os moradores têm a oportunidade de inovar, sem, contudo, se afastar de uma certa linha histórica que conduz o espírito de comunidade e reforça o prazer de pertencer a determinado grupo social, conforme uma das falas do filme: “se Javé tem algo de valor são as histórias das origens, os guerreiros lá do começo, que vocês vivem cantando e recantando. E isso, minha gente, isso é patrimônio, isso é história grande”.

Courtine (1994), ao retomar a noção de “lugares de memória”, elaborada por Nora, refere-se à linguagem como um canteiro que fornece a evidência da memória. Os modos de inscrição da memória na materialidade das narrativas dos personagens podem ser circunscritos nos textos/falas em que o diálogo entre enunciado verbal e enunciado imagético funciona como um operador da memória social. A memória define aquilo que é comum a um grupo e, ao mesmo tempo, diferencia-o de outros, fundamentando e reforçando os sentimentos de pertença e as fronteiras socioculturais.

Como, em *Narradores de Javé*, os discursos não partem de um único, mas de vários lugares sociais⁹, a rede de formulações gerada pelo cruzamento dessas diferentes posições individuais põe em cena a angústia do povoado para saber quem são os sujeitos produzidos pelas diversas práticas historicamente instituídas. Essa rede de histórias instaura, pois, um

⁸ Os termos são usados não como referência a uma postura metodológica da Análise do Discurso, mas como forma de se explicitar que a memória não é concebida como uma esfera plena, com um sentido homogêneo, mas como um espaço móvel, composto por divisões, deslocamentos, retomadas e réplicas.

⁹ Acontecimentos, personagens e lugares, conforme destaca Pollak (1992).

confronto entre posições sociais – moradores e estado – entre o velho e o novo – passado e progresso – entre o tradicional e o moderno – manter o povoado ou construir a barragem.

A partir desse confronto de posições sociais é possível refletir, conforme vimos no capítulo anterior, como o conjunto de identidade(s) em *Narradores de Javé* problematiza o quadro de identidade brasileira. Esse conjunto aponta para uma identidade relacional justificada pela forma como a memória é retomada e reconstruída; ou seja, utilizamos a memória em momentos específicos para transgredir ou confirmar determinado momento presente.

Entre o passado memorial e o presente, as narrativas dos moradores apontam uma outra perspectiva para nossa análise: o saber e o poder exercidos pelos discursos permitem-lhes praticar um “panoptismo”¹⁰ a partir de um lugar próprio, de onde tudo observam, medem, controlam, transformando os acontecimentos históricos e memoráveis em imagens que lhe sejam favoráveis. Em outras palavras, os narradores buscam fazer com que o acontecimento ou o saber registrado em suas memórias saiam da indiferença, deixando o domínio da insignificância.

A análise do filme como manifestação da sociedade contemporânea permite-nos o entendimento de que, em *Narradores de Javé*, a imagem intervém concretamente no estabelecimento de uma forma de memória societal própria a nossa época e a nossa sociedade (cf. DAVALLON, 1999). Em outras palavras, o filme suscita debate sobre representações sociais porque confronta o público que o assiste com uma variedade de significados que emergem das vivências de seus personagens. Ele nos permite questionar os modelos de interpretação da história e as visões lineares que se apóiam em uma linha evolutiva do

¹⁰ O termo é aqui usado com base ideia de Foucault (2006). A partir do panóptico de Jeremy Bentham, uma composição arquitetônica de cunho coercitivo e disciplinatório, o autor constituiu linhas filosóficas para o termo. Segundo Foucault, o dispositivo panóptico seria a forma mais eficiente de sujeição dos corpos individuais, pois nele o poder se tornaria “visível e verificável”, exigindo um esforço mínimo, mas com efeitos permanentes. Seria a forma mais capilar, mais próxima das singularidades somáticas, dos corpos, que possibilitaria a moldagem das ações, condutas, gestos, da própria alma.

desenvolvimento humano, marcada por sucessões de fatos que se encaixam nos modelos escolhidos, apagando conflitos, temores, esperanças e motivações de homens e mulheres.

A própria diretora Eliane Caffé pondera que o roteiro do filme é uma colagem de histórias que foram captadas na investigação da realidade.

A gente dá muito para o filme, mas ele também lhe devolve muita coisa [...] ele devolve interpretações que as pessoas fazem que você jamais leu no filme, mas está ali, as pessoas dizendo coisas sobre o filme que você jamais pensou, mas que também cabem porque depois que o filme está pronto eu também sou espectadora. [...] Depois que o filme está pronto o diretor vira um espectador, como outro qualquer, eu posso dar minha opinião, mas o filme fala por si. (ELIANE CAFFÉ, em relato gravado para o *Making off* do filme *Narradores de Javé*)

O filme não foi concebido como mera representação e deve, antes, ser compreendida como “evocação” ou “produto do imaginário” (REIS, 2007, p. 65). A evocação do imaginário instaura uma relação entre memória interna – aquela situada nos membros do grupo – e memória externa – aquela dos objetos culturais –, fazendo-nos refletir sobre a interferência dos produtos culturais sobre nossa maneira de ver o mundo.

Com isso, afirma Silva (2008), o mundo cultural do receptor é relegado a segundo plano. Os discursos das imagens tentam, retoricamente, uma aproximação com a realidade. Nesse sentido, interpretar culturalmente o conceito do real implícito nas imagens do cinema, da televisão e do *site* da *internet* é imperativo, pois são discursos reveladores de ideais de sociedade e, sobretudo, local de mensagens, expondo “identidades, gêneros e desejos” (SILVA, 2008, p. 4).

A memória interna perde força diante da memória externa, num processo semelhante ao que ocorre em *Narradores de Javé*, onde a memória individual perde espaço para a social. Essa tensão revela que a reconstrução de um acontecimento passado necessita da existência de pontos de vista compartilhados pelos membros da comunidade e de noções que lhes são comuns, como personagens e lugares. Conforme lembra Pollak (1992, p. 03),

Além dos acontecimentos e das personagens, podemos finalmente arrolar os lugares. Existem lugares da memória, lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal, mas também pode não ter apoio no tempo cronológico. Pode ser, por exemplo, um lugar de férias na infância, que permaneceu muito forte na memória da pessoa, muito marcante, independentemente da data real em que a vivência se deu. Na memória mais pública, nos aspectos mais públicos da pessoa, pode haver lugares de apoio da memória, que são os lugares de comemoração.

Esses lugares de comemoração¹¹ revelam a tensão existente no espaço da memória social, articulando lembranças selecionadas e mobilizando verdadeiros projetos de resignificação do passado a partir da memória individual. Nesse movimento, as interpretações do passado recorrem à recordação, como uma espécie de passado ideal, como pilar de sustentação de suas elaborações.

É, sobretudo, por meio das narrativas que se evidenciam as carências, as memórias de estranhamento e a diferenciação entre os sujeitos tidos como mais ou menos legítimos, ou não legítimos, para contar a história de Javé. De uma forma geral, pode-se dizer que, na sociedade contemporânea, os sujeitos são legitimados pela reprodução da memória oficial, ou seja, os sujeitos conseguem seu espaço social quando sua posição é concordante com a memória social, muito embora a memória individual, sendo acervo de lembranças, não é um mero produto resultante do acúmulo de vivências, mas de um processo que se faz no presente para atender às necessidades do presente.

¹¹ Para Ricoeur (1996), comemoração é o trabalho de construção de uma memória coletiva, conceito que se contrapõe a rememoração, que é o processo de elaboração individual.

3.1 A “UNIDADE” PELA MEMÓRIA

O trabalho de Antônio Biá como organizador das memórias por meio da escrita retoma a discussão sobre a visão clássica da memória. Platão temia que, com a prática da escrita, se perdesse o valor e a importância da memória. Para o filósofo, a escrita viria a destruir a memória dos homens, causando danos catastróficos às gerações futuras. É conhecido o trecho em que, no *Fedro*, Platão se insurge contra a invenção da escrita, atribuindo-lhe como consequência o desaparecimento da memória. Nas palavras de Tamuz, personagem citado por Sócrates no decorrer do diálogo, a escrita “tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória; confiando apenas nos livros escritos, só se lembrarão de um assunto exteriormente e por meio de sinais, e não em si mesmos” (PLATÃO, 1966, p. 262).

Platão menciona que, a partir da escrita, poderíamos apenas recorrer à “recordação”, não à memória. Portanto, não haveria reminiscência, processo mnemônico que fundamenta a teoria platônica do conhecimento, igualmente mencionada em *Fedro*. Tudo isso acabaria por vulnerabilizar a oralidade, agredindo os princípios tradicionais de contagem de histórias e de cultivo da memória.

Contudo, o que vemos representado no filme é que, mesmo sem a existência de um registro escrito dos acontecimentos, parte das memórias acabou sendo diluída pela própria temporalidade. Ainda que a memória esteja moldada de diversas formas pelo meio social, o ato e a arte de lembrar jamais deixam de ser pessoais, trazendo dificuldade para formulação da memória social.

Como apontamos no início deste capítulo, a memória está em constante transformação, ou seja, a memória é trabalho, está entre a tradição e a modernidade, entre o passado e o presente. Não há porque recordar senão em função de um presente. Não há

porque recorrer à memória senão em função do outro. Por isso, podemos afirmar que identidade e alteridade são categorias relacionais, nas quais o reconhecimento do “eu” ou do “nós” identitários pressupõe a existência dos “outros”. A memória, sobretudo na sociedade ocidental, busca para si um caráter de unidade social, pois estabelece critérios para esse reconhecimento e para a formação de uma comunidade. Entretanto, essa não é uma tarefa simples, pois deve haver, segundo Pollak (1992), uma “negociação” para conciliar memória coletiva e memórias individuais:

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum (POLLAK, 1992, p. 3).

Para que as lembranças possam ser construídas a partir de uma base comum, Hall (2005) indica três fatores que constituem o princípio espiritual dessa unidade de comunidade: “a posse em comum de um rico legado de memórias”, “o desejo de viver em conjunto” e “a vontade de perpetuar, de uma forma indivisiva, a herança que se recebeu” (HALL, 2005, p. 58). Entre esses princípios incluem-se, de acordo com Pollak (1992), as paisagens, as datas e as personagens históricas, ícones cuja importância sempre nos é lembrada.

Em *Narradores de Javé*, Indalécio, Indaleu e/ou Maria Diná são personagens históricas relevantes na memória de todos os narradores, constituindo uma base comum para o espírito de unidade. Apesar de todos se reportarem à origem do povoado a partir de pontos de vista diferentes, há pontos de contato entre os testemunhos. Desse modo, explica Pollak (1992), o denominador comum de todas essas memórias e também as tensões entre elas intervêm na definição do consenso social e dos conflitos num determinado momento conjuntural.

De fato, o momento de tensão representado pelo filme, caracterizado pela necessidade de escrever as memórias de Javé diante do imperativo da modernidade que se anunciava por meio da construção da barragem, aponta um conceito paradoxal da escrita. Ela transita entre ser o denominador comum de todas as memórias dos narradores e provocar as tensões entre essas mesmas memórias. A escrita que poderia estabelecer o consenso – salvar o vilarejo – acaba por provocar o conflito – não há uma história/escrita única. Nesse jogo entre consenso e conflito, o filme se torna instrumento de retórica das contra-narrativas que mobilizam o cenário político e social contemporâneo, ressaltando a intervenção da produção cultural – no caso, cinematográfica – na sociedade.

Narradores de Javé nos informa que lembrar o passado e escrever sobre ele não se apresentam como atividades inocentes. A história e a memória não são objetivas. Do mesmo modo, a memória social e a memória individual são seletivas, sendo necessário que identifiquemos seus princípios de seleção, observando como os mesmos variam de lugar para lugar ou de sociedade para sociedade. Como adverte Le Goff (2003), o processo de conciliação entre memória coletiva e memórias individuais deve ser feita de forma atenta, de modo que a memória coletiva sirva para libertação, e não para a servidão dos homens.

CAPÍTULO IV

ORALIDADE E ESCRITA NA FORMAÇÃO DA SOCIEDADE

Encaminhamos, até aqui, as discussões sobre cinema, identidade e memória. Neste capítulo, vamos discutir a oralidade e a escrita no filme *Narradores de Javé*, buscando elementos que sustentem a análise acerca da relação que se estabelece entre essas duas formas de manifestação cultural. Para tanto pautamos no pressuposto de que ambas as modalidades linguísticas se complementam e promovem o aprimoramento da linguagem.

Para iniciar nossa reflexão, recorreremos a Goody (2004), que afirma que os meios de comunicação, diferentemente dos meios de produção, não substituem um ao outro. Segundo o autor, os meios de comunicação acrescentam-se um ao outro. O autor argumenta, ainda, que não é porque somos uma sociedade letrada que vamos nos desfazer de todas as outras formas de comunicação. Isso seria um erro. Refletindo sobre o lugar ocupado pela Internet no mundo moderno, Goody (2004, p. 342) afirma: “Os livros influenciam a nossa fala e tenho certeza que a Internet influenciará os nossos modos de pensar e de agir”.

A partir de ponderações como essa, que nos convidam a pensar a linguagem no cotidiano, propomos uma discussão acerca das contribuições da oralidade e da escrita no desenrolar da narrativa de *Narradores de Javé*. As representações sobre o tema, presentes no filme, indicam o alargamento da memória social e o conseqüente estreitamento da memória individual como resultado da influência da escrita na vida do povoado de Javé.

De acordo com Galvão e Batista (2006), para alguns pesquisadores, as diferentes culturas gerariam modos de pensar específicos, de acordo com o papel que nelas ocupassem as expressões oral e escrita. Desse modo, haveria, pelo menos, os modos de pensar oral, quirográfico (ligado ao manuscrito, uma *scribal culture*), tipográfico (uma *print culture*) e

eletrônico. “O pressuposto básico que orienta essas investigações é o de que a linguagem determina o pensamento: as pessoas pensam de acordo com a maneira que possuem para se expressar naquela cultura” (GALVÃO; BATISTA, 2006, p. 410).

Diante disso, numa cultura tão pluralizada quanto a nossa, a representação que surge no filme revela-se produtiva para o nosso entendimento de como se configura a manifestação cultural sobre a escrita e a oralidade em nossa sociedade. Acreditamos que as sociedades contemporâneas estão a meio caminho entre a cultura oral e a escrita, com pequenas interferências da cultura eletrônica.

Para investigarmos a validade dessa hipótese, propomos analisar a produção do filme a partir do conceito de campo, estabelecido por Bourdieu (1996, 1999 e 2005), observando também seu enredo, com base nas propostas de Frye (2004), Goody (1987 e 2004), Ong (1998) e Foucault (2005).

Frye (2004), ao discutir a ordem das palavras, considera que devemos renunciar à precisão em troca da flexibilidade; Goody (1987 e 2004) entende que o significado de cada palavra é controlado pela “ratificação semântica direta”, isto é, pelas situações reais de vida em que a palavra é usada; Ong (1998) estabelece uma distinção entre o que denomina “oralidade primária” e “oralidade secundária”; finalmente, Foucault (2005) defende que o poder é produtor de individualidade, sendo o indivíduo uma produção do poder e do saber. Isso significa compreender as relações cotidianas como um arranjo complexo, atravessado por impressões, constrangimentos, censuras, repreensões, valorizações, diagnósticos, intimidações, atitudes advindas não apenas dos discursos institucionais, mas também das práticas que são construídas em razão de diferentes posicionamentos dos próprios sujeitos sociais.

Embora a narrativa oral não esteja registrada pela palavra escrita, ela constitui um documento, por vezes mais efetivo do que a narrativa escrita, valorizando histórias e

fomentando a intersubjetividade entre determinados grupos sociais. Tais grupos se fortalecem com os casos que sobrevivem de boca em boca, passando de geração a geração, dando à oralidade um caráter de coletividade, apesar de ser uma tarefa individualizada.

A escrita, da mesma forma, é construída de maneira difusa. Ao mesmo tempo em que requer uma grande capacidade de concentração e individualização para sua produção, o que se escreve não é produto unívoco; é produto coletivo.

Como se pode apreender das considerações feitas acima, a essência da produção oral ou escrita é o outro, assim como a essência do homem é o outro. Oralidade e escrita parecem manter uma relação constante, atual ou virtual, com o “outro”, sendo a escrita uma prática linguístico-cultural e sócio-histórica situada, tal como a fala. A diferença que se estabelece entre ambas relaciona-se ao tempo e à finalidade, mas não à natureza da própria atividade interativa.

Por problematizar a questão da complementaridade e da interdependência e, por vezes, da superposição das atividades, no filme *Narradores de Javé*, as modalidades oral e escrita nos permitem a retomada da discussão iniciada ainda na antiguidade clássica, quando o papel da escrita era servir de elixir da memória: função da qual Platão duvidava. Na pós-modernidade, o papel da escrita passou a ser o de conciliar a memória oral e a escrita, transformando-as em recurso para a manutenção da cultura.

Por isso, há no filme toda uma articulação paradoxal entre as duas categorias. Estas, no entanto, se justapõem para a confirmação do enredo. A necessidade da produção de uma escrita que seja coletiva parece enfraquecer a tradição oral, colocando em xeque os diferentes pontos de vista que explicam um mesmo fato.

Embora a escrita apresente um maior grau de disjunção entre o mundo de referência e o do discurso, pois o enunciador estabelece uma distância entre si e os demais parâmetros da produção escrita – lugar, interlocutor, tema, finalidade –, a oralidade também tem valor como

modelo historicamente construído. Em grande parte do Brasil, convive-se com essa ambivalência: dominar a escrita e manter a característica peculiar da oralidade – dialeto, costumes e crenças – que agrega significativo valor à comunidade. Por tratar dessa ambivalência, *Narradores de Javé* reúne elementos que embasam nossa discussão sobre a contribuição da oralidade e da escrita na formação de uma sociedade.

4.1 A COMPOSIÇÃO DO FILME E O CAMPO SOCIAL

Antes de prosseguirmos a análise, é importante abriremos espaço para mencionar a posição do filme de Eliane Caffé no campo da indústria do cinema, já que *Narradores de Javé* não “se pagou” – para usar a gíria cinematográfica – com a bilheteria e nem com a venda de *homevideos* ou com a cessão de direitos autorais. Entretanto, o longa de Eliane Caffé, que explorou as narrativas orais dos contadores de história – cujo roteiro foi baseado na obra *O artesão da memória no Vale do Jequitinhonha*, de Vera Lúcia Pereira –, foi muito bem recebido pela crítica. O trabalho foi, inclusive, equiparado às “raízes literárias” presentes em Guimarães Rosa e em Ariano Suassuna, ou “filosóficas”, em Benjamin¹², por ter apresentado características inovadoras na composição fílmica, como, por exemplo, um grande número de cenas com a participação de moradores da cidade onde o filme foi rodado.

O roteiro é uma colagem de histórias que a gente captou na própria investigação com a realidade. Na segunda fase do filme as histórias sofreram um momento de transferência, quando os personagens começaram a improvisar, justamente porque estávamos trabalhando com os moradores de Gameleira. Os atores não tinham cenas, tinham situação e a partir da

¹² Informações prestadas pelos textos *Voz do povo: tradição oral é o tema de Narradores de Javé*, publicado na revista Istoé, n. 1789, 21/1/2004 (autoria marcada pela sigla I.C.) e *Consciência com risadas*, de Rodrigo Fonseca, publicado na Seção Revista Programa, do Jornal do Brasil, 23 a 29/1/2004.

situação eles criavam. Então os não atores se contaminavam com os atores (ELIANE CAFFÉ, em relato gravado para o *Making off* do filme *Narradores de Javé*).

Com isso, o filme alcançou respaldo cultural dentro do campo cinematográfico, imprimindo ao processo de aquisição de capital simbólico uma base que dialoga com o meio acadêmico, por meio de diversos textos publicados sobre o filme por diferentes instituições universitárias. Além disso, o filme acumulou mais de 20 prêmios¹³, concedidos em festivais e por associações do campo cinematográfico e das artes, tendo participado de mais de 20 festivais nacionais e 30 internacionais, o que estabeleceu um circuito de exibição à margem do respaldo comercial – que rendeu pouco mais de 60.000 espectadores.

Compreendemos que essas informações são pertinentes à reflexão sobre a posição do mercado audiovisual brasileiro, levando-se em consideração também as bases materiais em que o cinema se realiza – inclusive, reconhecendo que a constituição do imaginário do espectador só se realiza na medida em que há o acesso aos filmes. Esse diálogo entre campos pode contribuir significativamente para conceituar o cinema e os meios de comunicação contemporâneos como representações culturais que dialogam com a sociedade.

Em *O Poder Simbólico*, Bourdieu (2005) critica o reducionismo da teoria marxista ao campo econômico. Essa atitude, dentre outras implicações, relega a segundo plano as lutas em torno das representações sociais. Para Bourdieu (2005), os campos não são estruturas fixas; são produtos da história das suas posições constitutivas e das disposições que elas privilegiam. Sua teoria atinge essencialmente o campo de produção erudita, pois, segundo o autor, enquanto a indústria cultural segue as leis mercadológicas de oferta e procura, a produção erudita cria e mantém suas próprias leis entre os seus produtores, que são também

¹³ Entre os prêmios, estão: 2 prêmios no Grande Prêmio Cinema Brasil, nas seguintes categorias: Melhor Ator Coadjuvante (Gero Camilo) e Melhor Roteiro Original, tendo recebido, ainda, outras 9 indicações; 3 prêmios no Festival do Rio, nas seguintes categorias: Melhor Filme - Júri Oficial, Melhor Filme - Júri Popular e Melhor Ator (José Dumont). O filme recebeu também o Prêmio da Crítica no Festival Internacional de Friburgo, realizado na Suíça. Ganhou, ainda, 7 Troféus Calunga, além do prêmio da crítica e o Prêmio Gilberto Freyre no Cine PE - Festival do Audiovisual, em 2003.

seus consumidores. Nesse sentido, o campo de produção erudita constitui “sociedades de admiração mútua”, pequenas seitas fechadas em seu esoterismo; ao mesmo tempo, surgem os signos de uma nova solidariedade entre o artista e o crítico (BOURDIEU, 2005, p. 107).

Essa teoria chama a atenção para o fato de os escritores e artistas não apenas produzirem para o grande público; para além da pretensão de atingir a massa, esses atores produzem para os seus pares-concorrentes. Conforme análise Bourdieu (1999, p. 108), afora os artistas e os intelectuais, poucos agentes sociais dependem tanto, no que são e no que fazem, da imagem que têm de si próprios e da imagem que os outros – em particular, os outros escritores e artistas – têm deles e do que eles fazem.

O que determina a existência de um campo e demarca os seus limites são os interesses específicos, os investimentos econômicos e psicológicos que ele solicita a agentes dotados de um *habitus* e a instituições nele inseridas. O que determina a vida em um campo é a ação dos indivíduos e dos grupos, constituídos e constituintes das relações de força, que investem tempo, dinheiro e trabalho, cujo retorno é pago consoante a economia particular de cada campo.

Ainda para Bourdieu (2005), o campo social se subdivide em subcampos, nos quais os agentes sociais têm suas posições definidas – dentro de um campo e em relação a outros campos. Incorporando essa ideia à reflexão acerca do cinema brasileiro contemporâneo, em especial no que tange ao filme sob análise, observamos que se formam grupos distintos em torno do campo social do filme. Existe a posição de autores de cinema brasileiro ou de críticos, que emerge em debates travados em simpósios e congressos; a posição da autora perante a academia e ao mercado; e, ainda, a posição do filme perante o público.

Trazendo os conceitos de Bourdieu para nosso debate, é possível inferir que a posição ocupada pelo filme e sua direção, em relação ao campo cinematográfico, não pode ser desconsiderada na análise fílmica. Isso não significa afirmar a preponderância de uma análise

de cunho “autoral”; entretanto, a fortuna crítica, o prestígio acadêmico e social e a relação do filme com outros já realizados atestam a importância de se analisar *Narradores de Javé* também a partir de seu campo social.

O significativo prestígio da obra em foco encontra justificativa no fato de o filme não reproduzir uma estética considerada conservadora. Diante do material disponibilizado pelo filme e pelas críticas direcionadas a ele, fica latente a sua função problematizadora de situações do cotidiano, que envolvem questões como educação, etnia, economia, poder, conhecimento e verdade, dentre outras.

A partir disso, torna-se interessante observar a proposta de Robert Stam. Mesmo abordando processos multiculturais, o autor estuda os filmes partindo de suas representações para tentar compreender o cinema como fenômeno cultural. Para Stam (2006), a própria pós-modernidade “deslocou” a nação de sua centralidade, fazendo com que textos que contestem o seu lugar ou afirmem outros lugares que não a ordem nacional pudessem ser produzidos.

Os filmes brasileiros atuais, em sua maioria, não possuem a ambição de revelar o Brasil em sua totalidade ou de impor uma determinada leitura unívoca para a nação – o que uma narrativa alegórica costuma almejar. Ao contrário, o intuito é revelar narrativas desconhecidas ou pouco lembradas pelo “Brasil moderno”, objetivando colocar no jogo das identidades as diversas categorias obscurecidas.

Essa função – como fica evidente na análise, quando trata de identidade relacional e de memória como trabalho – passa pela revelação de uma questão fundamental na recente história brasileira: o estabelecimento de uma identidade nacional e a superação de problemas sociais, como o analfabetismo.

Oricchio (1999), na reportagem *Direito de imagem é fundamental e democrático*, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, expressa um pouco daquilo que podemos

destacar como uma tendência de grande parte do cinema brasileiro para construir a identidade nacional:

Mas, se o cinema ajuda a divulgar um país, um ideário político, uma visão de mundo, contribui principalmente para dar certa consistência interna a uma nação. As pessoas se reconhecem nas imagens que vêm nas telas. Isso as ajuda a sentir-se parte de uma mesma comunidade linguística e cultural. Esta característica dá ao cinema a possibilidade de construir o povo na performance da narrativa (ORICCHIO, 1999, Cad.2).

Cria-se, pelo cinema, uma estratégia política – raramente inconsciente – de difundir a uma representação da identidade nacional. Temos, em *Narradores de Javé*, a revelação de uma demanda social que busca, por meio da escrita, a sua ascensão social; entretanto, a escrita é apenas um dos fatores que podem contribuir para esse resultado. Acreditamos que a história oral e a memória coletiva não podem ser apenas coadjuvantes nesse processo.

Escrita, oralidade e memória, portanto, assumem papel significativo no processo de emancipação do indivíduo, mesmo que a escrita possua maior poder pragmático ocupando espaços outrora destinados à memória e à escrita. Apesar dessa ascensão da escrita, ela é “estranha” ao nosso convívio, pois precisa ser adquirida. Já a oralidade e a memória são intrínsecas ao processo de formação do indivíduo; elas são formadas no decorrer do nosso processo sócio-histórico.

Além disso, escrever é muito mais do que dominar a escrita; é ter domínio da oralidade e da memória; é assumir a direção do seu dizer relacionando pensamento e linguagem. Para Zilberman (2006), a memória muda de lugar, deixa de se situar na subjetividade do locutor para se colocar na objetividade do texto, a que, portanto, cabia conservar. A autoridade do texto suplanta a de seu produtor, e este fica, de um lado, obscurecido enquanto identidade, de outro, idealizado enquanto criador.

A escrita representa apenas uma das ramificações possíveis da nossa história de vida e, mesmo sendo um ato individualizado, não pode ser realizada individualmente. É esse

paradoxo que nos chama a atenção no filme *Narradores de Javé*. A escrita, quando pronta, é produto coletivo; contudo, retrata um processo individual. Os relatos que chegam a Biá sofrem interferência direta de sua história de vida, de sua identidade, de sua memória.

Em suma, a escrita, para ser coletiva, depende de um processo de construção individual; mas esta construção deve trilhar os caminhos convencionados pela própria sociedade, pois não há como estabelecer uma separação abissal entre fala e escrita. Elas estão distribuídas em uma linha contínua, na qual há extremos, que são incompatíveis, e inúmeras aproximações possíveis e desejáveis.

4.2 ANTÔNIO BIÁ E A “(RE)INVENÇÃO” DA ESCRITA

A capacidade da personagem Antônio Biá de “aumentar” as histórias traz à discussão a interferência do historiador na História, quando da reunião e seleção dos depoimentos e do estabelecimento de inter-relações entre aquilo que conhece e aquilo que ouve. Ao se deparar com o primeiro relato, Biá diz à sua “fonte”: “uma coisa é o fato acontecido, outra é o fato escrito”.

Essa circunstância inicial é suficiente para levar a algumas considerações, importantes para o estudo da representação da oralidade e da escrita na construção da sociedade. Uma delas refere-se à impossibilidade da imparcialidade na conversão da linguagem oral para a linguagem escrita, sintetizada por uma das falas de Antônio Biá: “a história é de vocês, mas a escrita é minha”.

Diante de um repertório tão adverso exposto pelos moradores, Antônio Biá vai confirmando a dificuldade de uniformizar os relatos em uma só escrita. No transcorrer do

filme, ele depara-se com cinco versões sobre um mesmo fato – a origem do povoado –, as quais configuram uma multiplicidade de fragmentos e memórias incompatíveis entre si.

Essa crença na uniformidade da linguagem escrita, exposta pelo filme, é a mesma almejada pela sociedade, que, historicamente, atribui mais valor ao texto escrito do que à fala. Como exemplo desta pretensão, destacamos o trabalho do canadense Northrop Frye (1913-1991), um dos críticos literários mais criativos do século XX. Na obra *Código dos códigos: a bíblia e a literatura* – publicada originalmente em 1981 e traduzida para o português em 2004 – Frye analisa a Bíblia¹⁴ não com um olhar religioso, mas partindo do ponto de vista literário. O autor observa que esse livro, sagrado para tantas religiões, pertence a uma área da língua em que a metáfora é funcional, o que significa que, ao lê-lo, devemos renunciar à precisão em troca da flexibilidade.

Frye (2004) dedica uma parte do trabalho à discussão sobre a ordem das palavras. Quando se reporta à linguagem, afirma que qualquer um que tenha presente questões de linguagem está consciente de quanto ler uma tradução significa ter como alvo o segundo lugar, que pode ser excelente, mas é sempre secundário. Para o autor,

Essa textura, que se amplia numa espessa massa de expressões peculiares que muitas vezes só se podem traduzir com uma reorganização completa do fraseado original, ajuda a fazer da linguagem um dos fenômenos mais fragmentários da experiência humana (FRYE, 2004, p. 27).

O que pretendemos afirmar é que, a exemplo da literatura e, nesse caso, até da própria Bíblia, o filme analisado também traz para o debate a importância e a utilidade de uma obra

¹⁴ A Bíblia Sagrada sempre foi objeto de grandes estudos e grandes contestações. Apesar de ser apenas um dos documentos que representam as diversas religiões professadas em todo o mundo, é um livro que tem, através dos anos, merecido diferentes análises, contribuindo para reflexões sobre as diferentes religiões que surgiram dentro de um determinado contexto sócio-histórico-cultural. Assim, sem ter a pretensão de defender qualquer posição religiosa a Bíblia foi citada apenas como uma manifestação de alcance mundial. Cada uma das grandes religiões corre o risco de defender a sua visão de ser humano como a única possível ou como a única visão correta. Porém, se isto for levado ao extremo, tem-se exatamente a base do fundamentalismo religioso, ou seja, a identificação de uma determinada mensagem religiosa, com a visão cultural da sociedade onde esta mensagem religiosa aconteceu.

cultural que reflete a sociedade, o indivíduo e aborda temas a eles relacionados, como a cultura escrita e a cultura oral.

Quando materializada no papel, a oralidade se perde, a riqueza da palavra falada desaparece, dando lugar à escrita. Nesse processo, aquele que escreve não pode ser visto como autor, já que representa um mediador entre mensagem e público. Seu trabalho é produto. Segundo Frye (2004),

Às palavras cabe atingir um ideal enquadrado num modelo de verdade graças a um processo de correspondência. Monta-se uma estrutura verbal ao lado do que ela descreve, e diz-se que ela é verdadeira se parece fornecer uma correspondência satisfatória com aquilo que descreve (FRYE, 2004, p. 37).

Em *Narradores de Javé*, esse processo de correspondência é verificado no desenrolar do enredo. A abordagem de Biá pode ser compreendida a partir de um complexo conjunto de lógicas sociais que podem se repetir na sociedade. A linguagem está entre a memória e a identidade que vai se reinventando a partir de questões que buscam responder por que pertencemos a determinada comunidade, quem somos perante esta comunidade e qual o simbolismo patente na sociedade autoriza sermos o que somos? Nessa reinvenção o que era marginal à sociedade passa a ser central, e vice-versa. O próprio Biá, que num primeiro momento era rejeitado pela sociedade, se vê autorizado a dizer:

O senhor tá confundindo *habeas corpus* com *Corpus Christi*. O meu trabalho é de responsabilidade, é verdadeiro. E o mundo hoje não é mais como antigamente, no tempo do rascunho da Bíblia, onde bastava ter um homem, um fecho de capim e um jumento e pronto, se tinha uma boa história. Hoje não... Contar uma historia hoje é difícil. Eu quero pelo menos um ano de barba grátis! O senhor pense de novo, raciocine-se e traga uma proposta à altura do meu esforço... (ANTÔNIO BIÁ, dirigindo-se ao barbeiro).

A personagem incorpora uma nova imagem e passa a ver a escrita de uma forma tradicional, ou seja, a escrita como condição homogênea, capaz de interferir nos rumos da

sociedade, valorizando as pessoas, dando credibilidade às origens relatadas pelos narradores e, ainda, estabelecendo poder de verdade aos relatos.

Mas, no final do filme, a personagem muda sua postura e transmite todo seu ceticismo sobre a escrita:

Javé é só um buraco perdido no oco do mundo. O que 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 semianalfabeto, não vão não. Isso é fato, é científico.

Essa posição de Antônio Biá pode ser considerada como uma postura moderna. Nela, a escrita tem uma condição dialógica. Valoriza-se o indivíduo em detrimento da pessoa. A essência está no poder e as verdades são múltiplas: não há como reunir tudo em um só documento.

Diante disso, ao assumir, a certa altura do filme, um compromisso e uma postura outorgados pela sociedade a outros indivíduos – médicos, juízes, políticos¹⁵ – Antônio Biá, pela sua própria história de vida, não se vê autorizado para a função de “historiador”. De forma geral, a posição do médico, do juiz, do político, considerando-se o saber e o poder exercidos pelo lugar que ocupam na sociedade, é estabelecida pela forma de controle e pela transformação dos fatos em acontecimentos históricos e memoráveis.

Biá, entretanto, reconhece que sua posição não foi construída historicamente. De um momento para outro, ele se vê na posição de poder e saber. Isso contrasta com o próprio andamento da história, que autoriza seus outorgados com base nas manifestações sociais coletivas e diacrônicas. A personagem percebe que a escrita não pode ser autorizada de um momento para outro. Ela é demarcada historicamente pela memória e pela identidade de quem

¹⁵ Para Foucault (2005), o discurso não é mais proferido pelo rei, mas por aquele que vigia, realiza a partilha entre o normal e o anormal; é o discurso do pedagogo, do médico, do juiz, do psiquiatra. Portanto, o poder está ligado ao discurso normativo das Ciências Humanas.

a produz. Portanto, quem escreve, escreve porque se fez escritor pelo constructo social e não pelo fato de dominar a grafia.

Da mesma forma, as formulações de Bourdieu (2005, p. 114) sobre o “poder simbólico” são esclarecedoras no que concerne à imposição dos “discursos de verdades” pelas “vozes autorizadas”. A imposição do discurso legítimo, para o autor, refere-se a um ato de direito, que consiste em afirmar com autoridade, com força de lei, uma “verdade”. É um ato que, “por estar fundado, como qualquer poder simbólico, no reconhecimento, produz a existência do que se enuncia” (BOURDEIU, 2005, p. 114).

Essa grande autoridade do discurso provém não das palavras utilizadas para compô-lo, mas é um ato de “magia social¹⁶” subordinado à confluência de um conjunto sistemático de condições interdependentes, que compõem os “rituais sociais”. Assim, o sujeito instituído de determinada função é também o porta-voz autorizado, é aquele que concentra o capital simbólico, acumulado pelo grupo que lhe conferiu o mandato e do qual ele é, por assim dizer, o procurador; ou seja, é uma delegação de autoridade àquele que se torna legítimo e legitimado para impor o discurso autorizado e o princípio de divisão legítima do mundo social.

Inicialmente, essa “magia social” é incorporada por Antônio Biá, que se vê prestigiado diante da tarefa de produzir um livro que reunisse as histórias de Javé: “eu vim aqui lhe ouvir e anotar o que for importante das suas lembranças javélicas, as históricas e as pré-históricas, pra gente pôr no livro ‘A Odisseia do Vale de Javé’ – 1ª parte”. Contudo, a tarefa foi apresentada de maneira impositiva:

¹⁶ Esse prestígio social é uma construção ideológica: por razões históricas, políticas, econômicas é que determinadas classes sociais – e não outras – assumiram o poder, ganharam prestígio ou, melhor, atribuíram prestígio a si mesmas. É aquilo que Bourdieu (1996) chama de “ato de magia social”. Num passe de mágica, as origens históricas desse prestígio são esquecidas (Bourdieu chama esse processo de “amnésia da gênese”), e aquilo que vem do alto, das classes dominantes, é considerado indiscutivelmente bom, bonito, digno de ser imitado, e passa a ser considerado como um valor natural, incontestável, como se suas qualidades brotasse da própria natureza das coisas. No mesmo movimento, tudo o que não se encaixa nesse modelo é considerado “feio”, “indigno”, “corrompido”, “inculto”. Aliás, a palavra prestígio, em latim, significava exatamente isso: “ilusão atribuída a causas sobrenaturais ou a sortilégios; magia; artifício usado para seduzir, para encantar; fascinação, atração, encanto, magia.

Um dia você salvou seu emprego à custa do povoado, agora você vai ajudar a salvar o povoado às custas de seu trabalho. [...] O povoado lhe oferece ocasião de cumprir com seu ofício de escrivão e ainda participar do maior feito de sua vida. A gente quer que você escreva a história grande do vale de Javé. Tem que fazer um dossiê, uma juntada na escrita das coisas importantes acontecidas por aqui.

Ao receber a tarefa de forma impositiva, Antônio Biá não encara o trabalho de ouvir as memórias como uma experiência analítica, a qual pressupõe a “escuta do movimento”, ou seja, as formas que o corpo encontra para se expressar, o tipo de resposta apresentado ao interlocutor, as variações corporais em relação aos conteúdos narrados, a afinidade entre o ritmo do corpo e o da narrativa.

Para Ong (1998), o pensamento oral não está interessado em definições abstratas: as palavras adquirem seu significado no contexto em que são expressas, incluindo os gestos, as inflexões vocais, a expressão facial. A intenção de Biá não era observar todas essas informações objetivas e observáveis no relato da história oral. A ausência desses critérios impediu que a personagem, como impede qualquer analista de história oral, reunisse condições para a compreensão da problemática subjetiva em uma determinada existência.

Antônio Biá tem o que escrever, sabe como escrever, para que escrever e para quem escrever. Entretanto, sua tarefa é frustrada diante do emaranhado de vozes, identidades e memórias que ressoam em sua mente. Escrever, para ele, passou, de um momento para outro, a ser uma tarefa praticamente impossível. Por que isso ocorre? A resposta pode estar na conexão entre memória e identidade.

Na memória porque a escrita está diretamente ligada ao seu conceito. Se a “memória é um fenômeno construído”, como afirma Pollak (1992), se “é trabalho”, como aponta Bosi (1994), se é frágil e vulnerável, conforme postula Ricoeur (2007), ela deve ser percebida na interseção sujeito/cultura, o que amplia sua propriedade estática de conservar informações, imputando-lhe certo dinamismo. Sendo dinâmica, a memória pode vetar a escrita, já que, no

trabalho de rememoração, não estabelece um só parâmetro para transpor as informações para o papel.

Na identidade porque a escrita só se faz a partir da representação que se tem de si para si e para os outros. Isto é, a representação que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a representação que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria identidade, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros.

Escrever está na intersecção entre memória e identidade. A escrita se efetiva a partir de uma memória quase que herdada, pois implica em transferências e projeções daquilo que vivemos, incorporadas ao nosso cotidiano sem que percebamos, e também daquilo que pensamos que somos.

Se não temos essa memória e essa identidade, como poderemos escrever? Na ficção cinematográfica, percebe-se que essa tarefa não é realizável. E, na sociedade contemporânea, essa hipótese se repete? Acreditamos que sim. A solidificação da memória marcada por momentos específicos e importantes de nossas vidas, bem como a auto-imagem, contribui para uma interferência significativa na escrita. Em outras palavras, a memória individual perde espaço para a memória coletiva, que, por meio de impressos, imagens, pinturas, monumentos etc., ocupa maior espaço social.

4.3 HISTÓRIAS E REPRESENTAÇÕES

Ao refletirmos sobre a memória e a identidade na sociedade contemporânea, somos levados a considerá-las, na interação entre múltiplas instâncias sociais, co-produtoras uma da

outra. E não podemos excluí-las de um pensar sócio-antropológico. Aristóteles, que compreende o conhecimento pela articulação das faculdades sensível e intelectual, fala em “graus de conhecimento”, sendo a memória um desses graus, resultado da convergência entre “percepção” e “imaginação” (ABBAGNANO, 2003, p. 175). O filósofo grego concebe o conhecimento como potencial em formação, que se configura e enriquece pelo acúmulo de informações.

Ainda que a questão aristotélica referente à informação e ao conhecimento articulados à memória nos diga respeito, uma vez que se articula com a geração, o uso e o acesso à informação, neste momento, se pretende articulá-la às práticas sociais de construção e transmissão da memória coletiva. Por meio da memória e da construção da identidade social podemos colaborar para uma discussão sobre a produção de conhecimento. Segundo Martins (2003), é possível que uma análise crítica das fontes audiovisuais possa contribuir não só para uma original aproximação com a vida cotidiana, mas também para potencializar a própria subversão do cotidiano. Ainda de acordo com o autor, as fontes audiovisuais assumem-se, na sociedade contemporânea, não apenas como fontes de informação, mas principalmente como fontes de estruturação do cotidiano. Essa nova e paradoxal situação leva-nos a debater a concepção tradicional de fonte documental. Esta deixou de se ser um instrumento passivo para se transformar num agente ativo que comanda o cotidiano.

Problematizando o cotidiano, o filme constrói o vínculo entre identidade, memória, oralidade e escrita, pois apresenta uma estrutura multitemporal, na qual o ato de narrar é estabelecido de três formas: a) Zaqueu, no presente, narra a história de seu povoado a algumas pessoas em um bar; b) o próprio Zaqueu, juntamente com outros personagens, entre eles Antônio Biá, vive os fatos reportados ao presente; c) Biá recolhe relatos dos moradores que ativam a memória para contar suas origens, que deveriam ser reproduzidas por escrito pelo próprio Biá.

Eliane Caffé, em entrevista exibida no *Making Off* do filme, chama esses três momentos de três caixas: na primeira, apresenta-se o tempo real; na segunda, o tempo em que Zaqueu narra; na terceira, por fim, são alocadas as histórias dos narradores.

Vale aqui citar que o corte entre presente e passado se dá por meio de uma fotografia em preto e branco, focalizada pela câmera em plano destaque. O passado é retratado com a mesma tonalidade da fotografia, ao som de uma música regional.

O embate presente nos três momentos citados, que compreendem o tempo passado/memorial e o tempo presente/contínuo, remete a uma reflexão sobre a busca pelas origens do povoado. Essa identidade original trafega entre a tradição e a modernidade. Ela não é mais realizada, apenas, pela transmissão oral dos seus ritos e preces, mas também pelo conhecimento dos textos. Existe uma certa obsessão pela origem, motivada pela necessidade de salvar a cidade de uma inundação e, por conseguinte, de evitar seu desaparecimento.

Zaqueu, narrador no presente, sofre um corte de cena que o remete a Javé, onde, no interior de uma igreja, ao som de inúmeras vozes que ressoam ao mesmo tempo, começa a dialogar com seus conterrâneos. Entre as imagens que compõem a cena, Zaqueu e Vado relatam aos presentes o destino provável de Javé: o vilarejo será inundado. E acrescentam: “os engenheiros abriram os mapa e explicaram nos por menor, e explicaram pra gente os ganho e o progresso que a usina vai trazer. Ih! Então danou-se. Esse lugar não vale o que o gato enterra.

Após o protesto e o alarde dos moradores, Zaqueu, explica que a cidade só não seria inundada se fosse considerada um patrimônio da humanidade: “os homem disseram que só não inundam quando a cidade tem alguma coisa importante, história grande, quando é coisa de tombamento e aí vira patrimônio e aí eles não mexem nela”.

Ele, então, explica aos presentes sua ideia: tornar Javé patrimônio por meio da escrita de um livro sobre suas origens, as “histórias grandes que vivem contando e re-countando”. E continua:

Se Javé tem algo de valor são as histórias das origens, os guerreiros lá do começo, que vocês vivem cantando e recantando. E isso, minha gente, isso é patrimônio, isso é história grande. Até hoje ninguém escreveu porque não precisou. Então vamos nós mesmos hoje escrever a grande história do Vale do Javé. Vamos por no papel os enredos, desencanar da cabeça os assuntos de valor. Botar na escrita, fazê um juntado de tudo o que é importante para mostrar pra as autoridades porque Javé tem que ter tombamento. Não pode ser história inventada, xistosa, sem regra, tem que ser história verdadeira, científica. Só tem validade esse trabalho se for assim científico

Um morador, então, questiona: “E que coisa é essa científica, Zaqueu?”, ao que ele responde: “científico não pode ser essas pataquadas mentirosas que vocês inventam, essas patranhas duvidosas que vocês gostam de contar”.

A partir desse momento, a escrita passa a ser reconhecida pelos moradores como um paliativo para o problema da comunidade. Entretanto a própria escrita, por ser associada ao científico é um “mistério” e por isso mesmo um problema a ser desvendado. Esta concepção sobre a força que a escrita desempenha nos grupos sociais é destacado por Goody (1987) como o momento da “grande partilha” entre oralidade e escrita. Para o autor, no âmago da cultura escrita, habita uma espécie de “razão gráfica” que sempre faz a diferença, desde que apareceu e se disseminou.

Segundo Goody (1987), quando um enunciado se transforma em escrita, ele pode ser examinado detalhadamente, tomado como um todo ou decomposto em elementos, manipulado de toda maneira, extraído ou não de seu contexto. O discurso não depende mais da “circunstância”; ele torna-se atemporal. Ele não se solidariza unicamente a uma pessoa, a um interlocutor: posto sobre o papel, ele se torna mais abstrato, mais despersonalizado.

Com esse enfoque, podemos perceber que a regulamentação de regras pressupõe a escrita como elemento transformador da relação entre governantes e governados. Portanto, a presunção de se criar um livro é muito mais do que uma forma de salvar Javé; é a representação do livro como formato eleito para revelar a representação do peso da escrita no

ideário nacional e na retórica estatal: somente os vestígios das origens podem ser acessados, e estes devem, logo, possuir um assento, um registro.

Temos ainda o livro como representação de um de saber; por isso leva-se em consideração a escolha do “narrador onisciente” – mesmo a contragosto dos moradores. Para Zilberman (2006), a escrita toma o lugar da voz e consolida-se no objeto onde ela repousa – o livro, sacralizado enquanto depósito do texto. O livro ganha destaque – sobrepondo-se à oralidade – por se tratar de entidade que transita entre diferentes leitores com natureza e conteúdo consolidados.

A questão é chegar ao texto único, passando por cima das versões e dos modos particulares tomados pelos relatos que chegavam até Antônio Biá. De acordo com Zilberman (2006), compete ao homem, “ser linguístico”, nomear as coisas. Esse ato não é arbitrário, porque sua prática identifica o sentido de cada coisa, presente na mente.

Essa ideia aponta a oralidade como o modo mais notório de se estabelecer relação entre o nome e a coisa. A escrita não tem como objetivo romper essa unidade. Nesse contexto, Antônio Biá, como personagem protagonista, assume o papel relevante de transpor para o papel as memórias dos moradores. Sua atuação pode ser analisada a partir de dois aspectos: pela (des)autoria e pelo deboche.

Essas manifestações têm valor significativo na narrativa, pois remontam à imagem do autor na sociedade contemporânea. O deboche retratado por Biá nos é apresentado logo no início, quando as cenas mostram fragmentos escritos por ele nas paredes de sua moradia: “morto em 1950”; “nascido em 2025”; “intelectuário (*sic*) e alcoólatra”. Além disso, sua personagem, durante toda a narrativa, é marcada por deboche e ironia diante dos relatos dos demais moradores. Apesar disso – e mesmo tendo difamado os moradores ao escrever cartas para salvar o emprego – havia um certo reconhecimento pelo seu “estilo”. “Aumentou casos

acontecidos, mentiu. Tudo feito com muita classe, sabência e ofício. Se Antônio Biá escreve só mentira, ele escreve muito bem”. (ZAQUEU, referindo-se a Biá).

Essa característica também está presente em outros filmes nacionais de ficção, como *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade. Seria a maneira de problematizar a figura do autor na produção da nossa história. A personagem desvestida de responsabilidade pode metaforizar nossa posição na sociedade como coparticipantes do processo histórico, ou seja, apresenta-se um narrador de histórias “não-oficiais” para reunir a “história oficial”.

José Dumont, o ator que interpreta Antônio Biá, reconhece a proximidade de sua personagem e do filme com o Brasil e com os brasileiros. Assim o ator descreve Biá:

Um homem que tem muito talento, mais talento do que caráter, faz com que ele se torne um personagem brasileiríssimo. Ele traz essa carga da ironia, do deboche, da brasilidade. O contador de história serve como uma argamassa, ele vai unindo as histórias, as pessoas. [O Filme] Trabalhou a oralidade, aperfeiçoou o dialeto. [...] Prazer ver as pessoas falando. Mais brasileiro impossível. (JOSÉ DUMONT, em relato gravado para o *Making off* do filme *Narradores de Javé*).

O filme, a partir de Biá, problematiza a construção do lugar de autoridade do narrador. Ao contrário de ser unânime, encontra-se em disputa com as outras histórias dos moradores. Além disso, essa disputa pelo poder de nomear e de formular regras precisa ser constantemente re-encenada, seja pela re-elaboração das histórias, seja pela decisão de qual(is) história(s) deve(m) fazer parte da “odisseia do vale do Javé” e, finalmente, seja pela necessidade de reafirmar o domínio da escrita como forma legítima e dotada de especificidade.

Nessa dinâmica, a história de Javé pode ser associada à narrativa da formação brasileira, onde tradicional e moderno constroem divisas muito tênues. Essas divisas são demarcadas pela oralidade, ora como pertencimento coletivo, ora como pertencimento individual.

O primeiro relato exposto diretamente a Antônio Biá é o de Indalécio, que apresenta sua história com características da colonização portuguesa. Em seguida, surgem as narrativas representativas de povos “desautorizados” diante da escrita oficial da história: Maria Dina, uma índia assimilada ao bando de Indalécio, Firmino, um nordestino, e Indaleu, negro fundador de uma tribo. Diante de narrativas distintas para reencenar uma mesma “história”, Biá assume uma postura de deboche, atribuindo à escrita uma condição dialógica, bastante distante da forma pacífica de expor ao grande público as nuances de uma sociedade.

Passemos, agora, a observar como cada personagem apresenta a Biá os relatos históricos e como este tenta processar os discursos por meio da escrita.

Vicentino (Nelson Dantas), descendente “indireto” do patriarca e guerreiro português Indalécio, começa sua narrativa apresentando uma imagem de São Jorge, saudada por Vicentino com um sinal da cruz, e um revólver antigo (garrucha). Os objetos fazem referência direta à colonização portuguesa. Vicentino declara: “Essa garrucha que o senhor está vendo já esteve nos punhos de Indalécio”. As imagens e o som passam a representar suas memórias, nas quais um jovem guerreiro conduz heroicamente seu povo, intercalando tempo narrado e tempo da ação. E Vicentino prossegue:

Indalécio era um homem seco, duro, sistemático, era um homem que nunca dizia sim quando queria dizer não! Pra ele, as coisas só tinham uma medida! Consta que nunca descia do cavalo! Vivia em cima da sela, que era pra estar pronto pra guerra a qualquer momento!

E a narrativa segue sempre buscando encenar a representação do herói ocidental, de maneira que a caracterização seja repassada ao espectador a partir de uma similitude entre o comportamento do narrador e do narrado. Apesar do esforço desempenhado por Vicentino para apresentar uma narrativa neutra e fidedigna, a memória o aproxima de um momento de catarse, que o lança à recriação da imagem do jovem guerreiro Indalécio. A voz de Vicentino é, então, sobreposta às imagens que encenam o retorno às origens de Javé. As cenas

apresentam Indalécio e seu povo caminhando em local rodeado por matas. E a narrativa justifica:

Foi ele quem guiou nossos antepassados, um punhado de gente valente, que era sobra de uma guerra perdida. Tinham sido expulsos de suas terras de origem por ordem do Rei de Portugal, que queria tomar o ouro que era deles! Pois Indalécio, mesmo ferido, foi trazendo seu povo pra longe, em busca de um lugar seguro. Mas Indalécio não atinava com o lugar certo. Ele queria ir mais longe, distante de braço de governo, de Rei! Andaram dias, meses, trazendo nas costas o sino, que era a coisa mais sagrada que eles possuíam! E Indalécio mergulhou naquele mar de bois, escolheu o mais bonito e mais gordo. Matou! E levou pra matar a fome de nossa gente! Não disse uma palavra e... ei! Por que você não está escrevendo? [indagação feita a Biá].

A narrativa apresentada por Vicentino posiciona Indalécio como sujeito da história, repetindo a retórica oficial que destaca o herói nacional ligado à bravura, ao pioneirismo, ao desbravamento, à fé e ao manejo de armas. Em contrapartida, aos moradores resta a posição de elementos coadjuvantes e/ou submissos. É neste aspecto que a escrita acaba confinando a história.

Porém, se observarmos o que diz Goody (2004), a ideia que temos acerca da construção do arquétipo dos heróis nacionais ou do papel dos “grandes homens” mudaria. Segundo o autor, cada escrita depende muito do contexto, ou seja, o que interessa é o fato de se escrever numa linguagem específica, porque escrever, como falar, é significativo no contexto em que se escreve e se fala. Isso implica dizer que, na maioria dos casos, a história destaca os membros da sociedade como heróis – geralmente bravos, letrados e, logo, dentro de seus parâmetros – para reafirmar a ordem via história nacional.

Entretanto, não há como afirmar que uma mesma perspectiva possa ser perpetuada. De forma genérica, o que ocorre no filme é a determinação dessa ordem histórica. Vicentino é homem simples, não possui as características de seu antecessor Indalécio. Entretanto, em decorrência de seu *status* político e por ser descendente do patriarca fundador da cidade, acaba merecendo respeito, muito embora esse respeito só seja de fato evidenciado no

momento em que a comunidade se reporta às suas origens. Também pesa a favor de Vicentino o fato de ser branco e católico e de ter idade avançada, características perpetuadas pela história como ideais para requerer espaço na sociedade, independentemente do protagonismo heróico do indivíduo, o que lhe dá certo privilégio social.

Vicentino reage ao descaso de Biá, que não anota nada do que está sendo narrado. Adotando estratégias de deboche, Biá contesta a história de Vicentino: “Essa história de boi não tá muito boa, não! Quem vai dar um boi assim, de graça? Só se for boi de camelô!”

Informando que irá modificá-la, o redator começa, então, a sua versão para o relato. Porém, mais uma vez, nada escreve, apenas narra:

Os dias pareciam não ter fim e aquela gente guerreira, de tanta fome, quase não mais respirava. Aí passa por eles aquela boiada imensa, gorda, um dilúvio bovino! Eh, boi! Eh, boi! Aquele mundo, aquele mar de bois, capaz de fazer verter lágrimas [...]. Mas tinha muita gente armada guardando aquele bovil. Bovil é um canil de boi. Então Indalécio pensou numa alta estratégia de guerra: [...] ele chamou dois homens de seu bando, os mais valentes. Mas ele não chamou pelos nomes... Ele usou onomatopias (sic), a língua dos bichos. [Biá reproduz o barulho de um passarinho e de uma onça]. Um se chamava Rolinha e o outro era Zé-da-onça. E mandou os homens rastejarem, assim, lagarteando pra dentro daquele boiarel. Então arrancaram as alpergatas dos pés e calçaram nas quatro patas do boi mais gordo e foram trazendo o bicho calçado, devagarinho, sem fazer barulho nenhum. Sem dar um tiro, mas com tamanha bravura e esperteza!

Ao tentar interferir na construção do texto, Biá insere outras pessoas na história, minimizando o protagonismo de Indalécio. Nessa perspectiva, o caráter de epopeia do texto ganha cunho dramático, o que, obviamente, desagrada Vicentino, que vê seu relato significativamente alterado. “O senhor me faça o favor, o senhor volte atrás e escreva exatamente como eu lhe ditei. [...] Quem é que vai acreditar em colocar sapato em boi pra não fazer barulho, Biá!”

Antônio Biá insiste:

Uma coisa é fato acontecido, outra coisa é o fato escrito. O acontecido tem que ser melhorado no escrito de forma melhor para que o povo creia no acontecido. [...] Eu já tenho a sua história gravada na memória. Depois eu

escrevo com calma, floreio bonito, assim estilo gróticos (sic), assim com ponto e vírgula.

O que Biá faz como “escritor” nada mais é do que dar voz aos outros personagens da história, numa espécie de distribuição de poder e prestígio. Isso significa dizer que a escrita, quando parte de diferentes posições, pode contestar as identidades e a memória coletiva, de forma a preservar não apenas interesses unilaterais.

Na sequência do filme, Deodora (Luci Pereira), relata a participação de sua ancestral Maria Dina – também interpretada por Luci Pereira. Por ser mulher e índia, Maria Dina, segundo Deodora, não teria recebido a mesma atenção na fundação de Javé. Entretanto, foi ela quem de fato teria conduzido os moradores para a formação do povoado. Usando os mesmos recursos retóricos de Vicentino – inclusive com os planos mostrando Maria Dina à frente do grupo de pessoas em local de vegetação árida –, Deodora relata que Maria Dina se vê diante da constatação do óbito de Indalécio. Para evitar que o grupo passe por dificuldades pela falta de alimentos, Maria Dina “desaparece por um dia e uma noite”. Quando retorna, conduz o grupo ao local onde fora orientada a instalar o vilarejo.

Nesse local, Maria Dina teria cantado as divisas¹⁷, num processo que reúne natureza e cultura numa estrutura mítica: a primeira torna-se submetida à vontade de perpetuidade da segunda; isto é, a natureza, como ente a ser dominado pelos degradados/guerreiros, dá espaço à reprodução da hierarquia social. Processo semelhante é observado nas imagens da nação brasileira, em que paisagens narradas por viajantes, nos séculos anteriores à Independência, configuraram, ao lado de pinturas, gravuras e cartografias, a principal mediação na formação política nacional, havendo, posteriormente, a necessidade de se ordenar essas paisagens via narrativas na produção de sentido de uma nação em construção (cf. SÜSSEKIND, 1990).

¹⁷ Cantar as divisas significa determinar a posse de um espaço territorial apenas pela verbalização, sem a constituição de documento escrito. Em uma das cenas do filme, Zaqueu exemplifica: “Daqui da curva da terra até o corguinho onde todo mundo de banha. Dali até encontrar as terras do João Fubúia. Tudo que estiver dentro desse trecho são terras minhas: “Fulano de Tal”. E assim as terras passavam de pai para filho”.

Ainda sobre essa relação entre natureza e cultura, é importante destacarmos as “divisas cantadas”, mencionadas por Zaqueu e ironizadas por Souza (Matheus Nachtergaele). Essa era a forma de domínio da natureza e de aquisição de propriedade. Ao atribuir à sua matriarca a função de demarcação das divisas, Deodora lhe confere o poder de nomear o que era Javé. Sendo assim, subverte o falocentrismo na nomeação do nacional e insere a figura feminina no jogo político, revelando que as mulheres são “menos ouvidas do que os homens a respeito do projeto nacional” (WALBY, 2000, p. 259).

Apesar de todo o esforço de Deodora, seu relato não atinge o objetivo almejado. Biá dorme durante sua narração, e a história é ridicularizada por Firmino (Gero Camilo). Complementando a descrença sobre o relato de Deodora, Firmino se vale do maior limite a ser transgredido na busca pelas origens: a escatologia.

Indalécio não morreu em cima do cavalo... Morreu foi agachado, por causa de uma disenteria... E sabe quais foram de verdade as últimas palavras de Indalécio? Viver de tanto em tanto... pra morrer cagando em todo canto! Cagando em todo canto!

Com o comentário de Firmino, não há quem não caia na gargalhada, sobretudo Biá, que tem a crise de risos mostrada em closes e em planos médios, o que acentua a comicidade da desautorização e o aspecto farsesco da intervenção de Firmino.

Aliadas à narrativa estão as interferências de sons e imagens, que contrastam com o ambiente da casa de Deodora, onde todos se encontravam. De repente, Firmino ocupa a voz de narrador e passa a descrever o “seu” Indalécio. De jovem guerreiro, vestido de branco, montado em um cavalo, passa o “herói” a ser um nordestino – o próprio Firmino –, montado em um jegue. Indalécio – na visão de Firmino –, ao saltar do jegue, solta uma flatulência sonora e, desesperado, corre até o matagal. “Ih, de novo? [exclama uma integrante do grupo]. Ôh, disenteria da molesta!”(comenta Indalécio, segurando a barriga).

Em seguida, durante um significativo tempo da narrativa, Firmino relata a ação de Maria Dina perante o grupo, caracterizando-a como uma mulher índia, velha e louca, que conduz um longo rito de possessão. Quando a cena retorna ao presente, Firmino é subitamente interrompido por Deodora, que fica indignada com a blasfêmia.

No relato de Firmino, o protagonismo concedido a um nordestino e o paralelismo possível entre o bando de Indalécio e a imagem de retirantes consolidada via literatura regional – Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto, por exemplo – deslocam a posição da branquidade de seu lugar de autoridade historicamente consolidada, situando o grotesco enquanto forma narrativa de “inversão”, atribuindo a fatos comuns um papel significativo no processo de recordar.

Outro aspecto importante é o ato de possessão narrado por Firmino, que acaba remetendo a uma outra categoria identitária: a religião. Aqui, ela é usada para marcar a blasfêmia na caracterização da matriarca Maria Dina, o que evidencia o desprestígio dos ritos de possessão diante de uma religiosidade pautada nos moldes católicos. Além disso, vários signos linguísticos e não-linguísticos ligados à religião afluem em *Narradores de Javé*, sendo o sino alçado a objeto mítico – uma vez que está presente antes mesmo da fundação de Javé, acompanhando o sofrimento dos antepassados. O referido objeto faz-se presente também no drama vivido na Javé em vias de desaparecimento (marcando os momentos dramáticos do mesmo – a reunião na igreja, o louco visionário que o toca com fúria). No final da narrativa, é levado pelos moradores, figurando como um signo de uma possível ideia de futuro, ativada na memória oral-linguística – tal qual exposta na fala de Zaqueu, no bar, e retratada por certas expressões usadas pelos moradores de Javé, como “exu de galinheiro”; “tapioca de exu”; “quinto dos infernos”. A religiosidade também não é encarada de maneira fixa. Há um certo ceticismo, desqualificando-a como referência de salvação e de solução dos problemas do povo.

Retornando à análise, consideramos que a disputa travada entre Firmino e Deodora para garantir que suas histórias fossem registradas desautoriza o *status* de herói de Indalécio. Firmino faz o seguinte comentário: “história certa é a que foi e não a que tu inventou”. Deodora responde: “Maria Dina era mulher de guerra, durona. Não era essas ‘véias’ (sic) destemperadas das ideias”.

Após a votação, proposta por Biá, não se consegue decidir qual história representa a verdade e poderia ser juntada à narrativa das origens. Bastante irritado, o redator interrompe a confusão instaurada, ressaltando o seu lugar de autoridade e evocando a seu favor o discurso científico, cuja suposta neutralidade validaria seu comportamento:

Assunto esse carece mais raciocínio. Esse é um trabalho de ciência. Vocês não estão acostumados, eu até entendo. Então mais tarde eu volto, trazendo mais detalhes, provas e marcas. Porque é assim que procede a ciência.

O filme, então, permite afirmar que, muito mais que um trabalho de busca da origem das coisas ou da sua razão, temos uma história efetiva, que vê as coisas sob o ponto de vista da descontinuidade, dos descompassos, isto é, do poder. Biá não chega ao conhecimento, mas produz saber. Foucault (2005), em suas reflexões sobre verdade e conhecimento, parte do princípio de que não há uma relação necessária entre o conhecimento e as coisas a conhecer, ou seja, o que se sabe a respeito de algo não é próprio de sua essência. O conhecimento não faz parte da natureza humana e, então, não é algo que diz respeito à essência do homem; o conhecimento é algo inventado. Assim, “o conhecimento não é instintivo, é contra-instintivo, assim como ele não é natural, é contra-natural” (FOUCAULT, 2005, p. 17). Temos “uma natureza humana, um mundo, e algo entre os dois que se chama o conhecimento, não havendo entre eles nenhuma afinidade, semelhança ou mesmo elos de natureza” (FOUCAULT, 2005, p. 18).

A cena em questão ilustra a teoria de que o conhecimento é construído, e de que fazemos uso dele à medida que ele atende a nossas expectativas. Quando usamos um conhecimento que atende às nossas expectativas, continuamos com esse conhecimento; porém, quando não surte efeito de transformação social, o abandonamos. Berger e Luchmann (2000) lembram que a validade do meu conhecimento acerca da vida cotidiana é simplesmente aceita, sem qualquer dúvida, até que aparece um problema que não pode ser resolvido segundo as suas instruções. “Na medida em que o meu conhecimento funciona de forma satisfatória, geralmente suspendo todas as minhas dúvidas a seu respeito” (BERGER; LUCHMANN, 2000, p. 44).

Esse ponto do filme traz, ainda, duas outras reflexões importantes para a análise aqui proposta. A primeira faz referência à imagem da ciência como elemento acessível às pessoas comuns, pois os narradores de Javé puderam se colocar, mesmo que de forma equivocada, no lugar de produtores de conhecimento científico. Suas memórias também são tema da ciência, logo (pensaram), a atividade do homem comum também interessa à ciência. A segunda, ao contrário, aponta o fato de a ciência, e, por consequência, o conhecimento científico, ter se perpetuado apenas como um discurso inacessível, pois o trabalho científico não produziu o efeito desejado no filme; pior, sequer foi colocado em prática. Ou seja, mesmo que o homem comum participe do processo de formação do conhecimento, esse conhecimento não se aplica.

A quarta história narrada compete com as ficções de fundação apresentadas por Vicentino, Deodora e Firmino. É contada em uma aldeia quilombola, próxima ao vilarejo de Javé, onde se passa grande parte das cenas. As personagens presentes na cena posicionam-se em uma roda, debaixo de uma árvore. Pai Cariá, o “preto velho” – arquétipo presente em várias narrativas audiovisuais em alusão aos cultos afros – fala em um dialeto africano e usa objetos ritualísticos, sendo traduzido por Samuel, também morador do antigo quilombo e amigo de Biá.

A primeira surpresa de Biá diz respeito à forma como o velho referencia o Brasil: “esta parte da África”. Em seguida, Biá pergunta se o velho sabe se seus antepassados faziam parte do bando de Indalécio. Como resposta, Pai Cariá fala de “Indaleu”, um chefe guerreiro africano, responsável por guiar o povo de volta à outra parte da África, mas que, ironicamente, desconhecia o caminho.

O velho começa, então, a narrar, cantando a história do patriarca Indaleu, que se passa dentro de um rito de possessão celebrado com tambores e mostrado em planos médios e conjuntos muito rápidos – a dinâmica da palavra entoada segue o fluxo da memória, que, por sua vez, é acompanhada pela narrativa cinematográfica. Biá, um pouco impaciente com os cânticos, pergunta se Maria Dina ou outra mulher fazia parte do bando, ao que obtém como resposta “Oxum”. Pai Cariá e Samuel relatam a saga dos guerreiros africanos até o encontro com Oxum, celebrado em uma cachoeira, na qual homens e mulheres negros banham-se alegremente.

Mobilizando uma mitologia africana, Pai Cariá repõe a Javé sua origem “nobre”, falocêntrica, validada pela honra de guerreiros. No entanto, seu gesto pode ser considerado metafórico em relação à narrativa nacional, pois, ao considerar o Brasil como “parte da África”, não o faz somente pelo viés geográfico, mas também devolve ao africano o seu lugar nas origens. A necessidade de se reviver, pela narrativa oral, a saga dos africanos projeta-se no presente, momento em que a questão racial evidencia o papel dos diversos grupos étnicos na composição nacional e revela as operações disjuntivas quanto às suas supostas “origens” diversas – o Brasil do branco, do índio e do negro.

Desse modo, ao contrapor as diferentes versões, cujas bases étnicas remontam ao mito da democracia racial – brancos, negros e índios – *Narradores de Javé* pode ser considerado revelador, pois, conforme DaMatta (1997), há, na sociedade brasileira uma funcionalidade que opera no nível mesmo da consciência social dos atores (brancos, negros e índios), sendo

que o universo social é traduzido e comentado sistematicamente em termos de três pontos de vista. Sem um deles, a sociedade estaria desfalcada.

Destacamos, ainda, o fato de o relato de Pai Cariá situar-se na cisão entre memória e linguagem. Seu discurso coloca em xeque a possibilidade de a linguagem acompanhar o fluxo da memória. Assim, a saga dos africanos, cuja funcionalidade no presente nos é apresentada pela narrativa oral, necessita do suporte imagético em sua construção. Politicamente, ressaltar o aspecto da seleção operada na relação entre memória e linguagem nos auxilia na compreensão dos lugares de fala. “Quem narra o quê” adquire uma produção de sentido fundamental, que propõe a sociedade como uma arena na qual diversas identidades estão sendo formuladas por meio de discursos de resistência ou de legitimidade.

Para concluir seu trabalho, Biá ainda presencia outras histórias, aparentemente alheias à questão das origens do lugar. Na casa de Gêmeo (Orlando Vieira) e de Outro (Roger Avanzi) – dois irmãos gêmeos que, por razões familiares, assim se chamam um ao outro –, Biá ouve do primeiro: “uma terra pode valer pelo que ela produz, mas ela pode valer muito mais pelo que ela esconde”, referindo-se aos restos mortais de Indalécio.

No desenrolar da narrativa, é apresentada também a história dos gêmeos Cosme e Damião e do amor deles por Margarida. Narra-se a bebedeira ocorrida no dia do casamento e a noite de amor da qual todos se esqueceram devido à bebida. O episódio leva à expulsão de Damião – uma vez que Cosme, além de ser o dono das terras, havia se casado com Margarida. Por isso, a qualificação do primogênito de “Outro” – o “filho da dúvida” – e do segundo filho de Gêmeo.

O filme abre espaço ainda para uma outra história, a de Daniel (Alessandro Azevedo), jovem pescador, e de seu pai Isaías. Fragmentos esparsos – na verdade, planos desarticulados que mostram o pai ora deitado, ora comendo, ora rechaçando um homem que invadiu sua casa a cavalo – são compostos na revelação de um trauma de Daniel: este viu o pai assassinar um

homem. Duas histórias desconexas das narrativas míticas de Vicentino, Deodora, Firmino e Pai Cariá. No entanto, re-encenam valores positivados nas histórias da origem de Javé: a importância da propriedade; a honra como conduta ética; a legítima defesa; a centralidade do homem branco como autoridade; a palavra como origem.

Narradores de Javé, ao colocar no centro de sua narrativa aqueles excluídos da narrativa oficial, desloca a escrita do lugar tradicionalmente ocupado e revela a flexibilidade da escrita e, por consequência, da história. Não há como negar que, ao tentar tornar a escrita relevante para todos, o escritor busca aprimorar o seu estilo, acompanhando as mudanças da sociedade e interferindo nos fatos. Conforme nos lembra Goody (2004), sempre existe a possibilidade de que chegue alguém, como na época da Reforma, e diga que estão fazendo tudo errado. Há sempre um retorno à palavra escrita e esse retorno pode influenciar diretamente a maneira de pensarmos a sociedade.

4.4 A ESCRITA E O PODER

O insucesso de Antônio Biá na produção do livro contribui para o sentimento de impotência do povoado de Javé ante seu destino e restabelece a discussão sobre o valor da escrita para a sociedade moderna. Certeau (1998) sublinha que a prática escriturária assumiu um valor mítico nos últimos quatro séculos. Segundo o autor, o “o progresso é de tipo escriturístico”.

De modos os mais diversos, define-se, portanto pela oralidade (ou como oralidade) aquilo que de uma prática “legítima” – científica, política, escolar etc. – deve distinguir-se. “Oral” é aquilo que não contribui para o progresso; e, reciprocamente, “escriturístico” aquilo que se aparta do mundo mágico das vozes e da tradição. [...] “Aqui trabalhar é escrever” ou “Aqui só se

compreende aquilo que se escreve”. Esta é a lei interna daquilo que se constituiu como “ocidental” (CERTEAU, 1998, p. 224).

A escrita, portanto, deve ter uma eficácia social e atuar sobre a sua exterioridade. Nesse sentido, o filme problematiza a palavra, que, uma vez escrita, perderia a essência de seu contexto de fala e não seria a essência de um contexto. Como não se pode ouvi-la, destaca Certeau (1998), a “verdade” passa a não depender mais de um destinatário que se assimila com uma grandiosa mensagem identificatória. Será resultado de um trabalho – histórico, crítico, econômico. Depende de um *querer-fazer*. Para Certeau (1998), fora do contexto da fala,

Desapareceram os lugares fundados por uma palavra, perderam-se as identidades que se julgava que elas recebiam de uma palavra. [...] Agora, a identidade depende de uma produção, de uma iniciativa interminável (ou do desaparego e do corte) que essa perda torna necessárias. Mede-se o ser pelo fazer (CERTEAU, 1998, p. 228).

Nesse processo, a escrita sofre alterações e passa a ser um produto, fazendo história e se tornando princípio de hierarquização social. Essa mutação entre palavra e escrita transforma toda a estrutura de uma sociedade. Um exemplo dessa mutação, que diz respeito à relação do direito com o corpo, é encontrado na escrita das leis. Segundo Certeau (1998),

A imprensa representa essa articulação do texto no corpo mediante a escritura. A ordem pensada – o texto concebido – se produz em corpos – os livros – que a repetem, formando calçamentos e caminhos, redes de racionalidade através da incoerência do universo (CERTEAU, 1998, p. 236).

Esta ação do texto constrói a ideia fundamental de que os livros irão refazer a história. Tal posição é contestada pelo filme por meio da incapacidade de Antônio Biá de reunir os depoimentos em um único documento. Biá busca contornar coerções e manipula sua própria conduta. Contudo, essa postura de transgressão tem um custo.

As normas de conduta social e moral e todas as regras de bom convívio social, de padrões de beleza e de comportamento representam, em determinadas circunstâncias e para determinados indivíduos, uma rede claustrofóbica que não apenas impede o homem de invadir o espaço do seu semelhante, mas, muitas vezes, também o impede de expor sua criatividade artística e de se mostrar como de fato ele deseja ser. Muitos desejos e necessidades dos homens são reprimidos para a manutenção da chamada ordem social. Essas normas de conduta determinam padrões; a fuga destes representa um motivo de repressão para o indivíduo que a cometeu.

Num primeiro momento, Biá transgride as normas ao ousar escrever sobre seus pares sociais. Nesse contexto, ele se depara com uma nova ocasião de enfrentamento com a realidade, o que gera uma série de angústias e influencia o controle sobre as ações do indivíduo. Segundo Foucault (1996), o poder disciplinar da sociedade tem como função “adestrar” os corpos no intuito de retirar e de se apropriar deles mais e melhor. A discussão sobre a disciplina, proposta pelo filósofo, nos possibilita entender qual a função do corpo humano dentro da sociedade e, mais ainda, entender quais as formas encontradas pelos indivíduos para enquadrar esses corpos e transformá-los em corpos dóceis, tendo em vista a opinião geral de que, quanto mais dócil é um corpo, mais útil ele é para a coletividade. Foucault (1996, p. 119) salienta que “as disciplinas fabricam corpos submissos exercitados, corpos dóceis”.

Num segundo momento, Antônio Biá, que passou algum tempo afastado do convívio social, assume um papel social e passa a ser reconhecido. Nesse momento, recorremos a Certeau (1998), que diz que o sofrimento de ser escrito pela lei do grupo vem estranhamente acompanhado por um prazer, o de ser reconhecido. Diante de sua inabilidade para escrever os relatos dos moradores, Biá acaba novamente sendo afastado do convívio social.

Goody (1987) analisa que, nas comunidades ágrafas, o indivíduo poderia dizer que realmente pertencia ao grupo se vivesse imerso na cultura da qual a religião emanava como forma natural de posicionar-se no mundo; o aprendizado acerca das questões religiosas dava-se por meio do contato com os mais velhos e com os costumes locais, que poderiam sofrer alterações no decorrer das gerações. Nas sociedades letradas, as religiões passam a ter como base não mais o contato oral entre iniciados e iniciantes, mas um “livro sagrado”, ou seja, a escrita passa a disciplinar a sociedade, mudando as relações de poder.

A escrita influenciou decisivamente o desenvolvimento da política, da religião e da economia, muito mais que o parentesco e as suas instituições. Esse leva Goody (1987) à conclusão de que a “nossa” lógica deriva da alfabetização. A criação do alfabeto, a escrita cursiva, os elementos relacionados à escrita compõem, antes de tudo, a “nossa civilização”.

Goody (1987) defende a tese de que a introdução da escrita nas sociedades humanas provocou grandes mudanças nas suas estruturas, inclusive de caráter subjetivo, pois a escrita marca profundamente a memória. O autor diz, ainda, que, na comercialização, ou seja, na confirmação de uma transação, a “memória” mais fidedigna já não reside na longevidade de testemunhas oculares apenas, mas pauta-se na retenção de documentos, validados por meio de assinaturas ou marcas, além das próprias testemunhas.

Ao recuperarmos a história da escrita, observamos que ela sempre transitou entre o sagrado e o profano, tanto no ocidente como no oriente. A criação do alfabeto, base da cultura analítica, também tem seu duplo: foi criado para o registro da fala e para facilitar os domínios ou os intercâmbios comerciais. O alfabeto era formado por desenhos, que precisavam ser decifrados para serem compreendidos; e, mais, era um código que requeria suportes e técnicas que permitissem os registros, a preservação da informação e a disseminação do conhecimento. Nesse movimento interno e externo, a criação da imprensa viabilizou não só a materialidade do pensamento, como também a sua reprodução por meio do livro.

Continuando a análise do filme, destacamos que o embate entre os moradores de Javé e seu destino – a inundação do vilarejo – é visto como um conjunto de significações a serem atribuídas pela produção de um livro a *um lugar* para que este não sucumba e se transforme em um *não-lugar*. Percebendo o espaço como a delimitação material da encenação e da reprodução do poder, os moradores que articulam seus direitos de significar o fazem por meio de imagens construídas pelas narrativas.

É preciso enfatizar que a própria retórica narrativa, como uso eficaz da linguagem (citações, figuras de linguagem, exemplos etc.), ao ser posta em cena pelo falante para desautorizar uma fala alheia em detrimento de sua própria fala, adquire um papel fundamental na interpretação dessas imagens. Assim, para Biá, escrever a partir da retórica dos moradores é uma tarefa arduamente complexa e impossível, haja vista que não consegue se colocar numa posição de neutralidade para transmitir de forma imparcial as disputas apresentadas em forma de relatos.

Os relatos apresentam as diversas imagens de Brasil trazidas para o plano da representação dessas disputas: o *moderno* é expresso por meio de personagens jovens que atuam no interior do Brasil pela lógica da contaminação – Souza, com seu visual roqueiro; o jovem forasteiro, com seu *CD player* e sua música eletrônica; os jovens que tocam bateria na festa em Javé. O *colonial* materializa-se no patriarca Indalécio, em sua vestimenta e em sua postura na construção de um heroísmo mitológico – o cavalo, o sino, a armadura e o bando como signos da colonização portuguesa. O *conflito* motivado pelas terras e pelos bens é evidenciado na luta dos moradores para se manterem em seu vilarejo. A *contra-narrativa* é representada pela índia Maria Dina e pelo negro guerreiro Indaleu, personagens que devolvem a Javé sua origem nobre.

Quanto à paisagem, é interessante reparar que o tempo memorial é representado junto a uma vegetação intacta, recordando a “pureza” do interior. Nas histórias de Indalécio, Maria

Dina e Indaleu, a natureza aparece como um Éden a ser ocupado por seus “eleitos”. “Indalécio não atinava com o lugar certo. Ele queria ir mais longe, distante de braço de governo, de rei”. É a representação moderna sobre o interior, o qual deve ser conquistado e domesticado.

Já o alagamento do povoado é precedido de imagens que ressaltam o desgaste da paisagem – as ruas de terra seca, a erosão – mostrada diversas vezes em panorâmicas – as casas com paredes e fachadas deterioradas. Desse modo, a decadência de Javé liga-se à sua paisagem, ou seja, o moderno se sobrepõe ao tradicional.

Essa atribuição de uma “pureza” à paisagem interiorana também está presente em *Lavoura Arcaica* (filme de Luiz Fernando Carvalho, 2001), baseado no romance homônimo escrito por Raduan Nassar, filho de imigrantes libaneses, nascido em Pindorama, São Paulo, em 1920. A obra foi publicada em 1975 e obteve reconhecimento da crítica. Em 1976, recebeu o prêmio Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras. Também recebeu o prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, na categoria de Revelação de Autor, bem como Menção Honrosa e Revelação de Autor, da Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA. O filme trata de rituais familiares – simbolizados pelas refeições e pelas leituras dos sermões feitas pelo pai, interpretado por Raul Cortez – as festas campesinas de comemoração da colheita, a construção de uma temporalidade imemorial – pela fotografia e pela montagem cujos cortes são mínimos –, tudo isso é interrompido pelo drama de André (Selton Mello) e sua paixão secreta por sua irmã Ana (Simone Spoladore), semente do ciclo trágico que traz a destruição a esse interior “puro”.

Sendo assim, em qualquer momento em que a existência de uma população esteja ameaçada (por guerra, por conflitos internos ou, como no filme em análise, pelo desaparecimento de um lugar), um conjunto de práticas discursivas – narrar histórias, escrever um livro – e não-discursivas – a possibilidade de um confronto armado, a disputa de terras –

pode ser mobilizado em torno da ideia de região, recorrendo-se à memória coletiva e produzindo-se uma série de imagens que reforcem uma possível origem comum.

Por fim, trabalhos realizados a partir de obras ficcionais, a exemplo desta análise, permitem observar a sociologia como elemento problematizador de questões como a racionalidade da escrita e a participação do homem como sujeito histórico. A sociologia compreende o indivíduo como elemento resultante do processo de grupo e das normas coletivas. Com isso, há possibilidade de se desenvolver uma explicação alternativa para o modo como os indivíduos são formados subjetivamente, através de sua participação em relações sociais, bem como para o modo como os processos e as estruturas são sustentados pelos papéis que os indivíduos neles desempenham. Enfim, análises como a apresenta neste trabalho buscam refletir sobre o modo como fazemos sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo sendo um filme de ficção, *Narradores de Javé* conta uma história sobre a busca de respostas para questões fundamentais da sociedade. Ao tentar recuperar a história do povoado para salvar o vilarejo, os moradores desejam solucionar essas mesmas questões, por meio das narrativas que desenvolvem perante Antônio Biá e seus conterrâneos. Contando, os casos que conhecem sobre os fundadores e sobre o passado da cidadezinha, os narradores perseguem a própria origem, a fim de preservar a identidade do grupo, manter o estado das coisas que regem o presente e garantir o futuro da cidade. Isso explica a valorização de sua própria identidade e da memória como reais símbolos significativos de pertencimento à comunidade.

Mas, como a memória está em constante transformação, os narradores compreendem que lembrar o passado e escrever sobre ele não se apresentam como atividades inocentes. A história e a memória não são objetivas. Do mesmo modo, a memória social e a individual são seletivas e tênues. Apesar do esforço dos moradores, as histórias não se completam e a frágil barreira de palavras do barraco de Antônio Biá é tomada pelas águas. A cidade é invadida pelos engenheiros. Cirílio, um louco profeta, anuncia o fim. Muitos desistem e deixam a comunidade. Os moradores desesperados argumentam para o vídeo, dialogando com o incerto. A câmera registra os últimos momentos da vila e, sob o olhar dos moradores, a cidade desaparece. As pesquisas de Biá revelam-se inúteis; ele foi incapaz de escrever as histórias de Javé, traíndo os que nele acreditaram. Biá, por sua vez, acusa os moradores de escapismo frente ao inevitável, de buscar nas histórias uma grandiosidade ilusória para não enxergar a vida irrisória que levam. Andando de costas, Biá se afasta.

Depois de inundada, os moradores se tornam um bando errante. “Quem ignora sua história está condenado a repeti-la”, diz o último plano. Biá retorna e, agora, sem o peso de tantas valorações, as histórias começam a ser contadas por puro prazer. Os moradores tiveram de ser desterrados para, então, poderem contar as histórias de sua terra. Ou, ao menos, é essa a versão do primeiro narrador, que acrescenta: “quem quiser que conte outra”, sobre o plano, que diz quase textualmente: “aqueles que não conhecem a sua história estão fadados a repeti-la”.

As reflexões permitem considerar Antônio Biá a representação do *malandro* que, por conseguinte, remete a outras configurações de heróis da identidade nacional. Tal postulação também já foi mencionada por outros conhecidos personagens da literatura, televisão e do próprio cinema, que remontam, entre continuidades e discontinuidades, à novela picaresca de matiz popular, passando pelo Leonardo Pataca, de “Memórias de um Sargento de Milícia”, Augustinho Carrara de “A Grande Família” e Vadinho do romance e filme homônimo “Dona Flor e seus dois maridos”. Para Botelho (2006) com o título definitivo de *persona* nacional facultado pelo modernismo, a exemplo de “Macuinaíma” e “Serafim Ponte Grande”, o malandro reveste-se de sentidos culturais importantes quando passa a representar os traços do estereótipo do “brasileiro”.

O desfecho do filme, sem a produção do livro sobre as histórias de Javé antes da inundação, revela que a originalidade não residia no interior das culturas, em memórias, em identidades ou na criação de novas histórias, mas relaciona-se à maneira pela qual as velhas narrativas eram manejadas em interação com as audiências. Conforme Ong (1998), a cada narração, deve-se dar à história, de uma maneira única, uma situação singular, pois, nas culturas orais, o público deve ser levado a reagir, muitas vezes intensamente. Os narradores sempre introduziam novos elementos nas histórias tradicionais: “Na tradição oral, haverá

tantas variantes menores de um mito quantas forem as repetições dele, e a quantidade de repetições pode aumentar indefinidamente” (ONG, 1998, p. 53).

Por isso, a memória oral trabalha narrativas míticas, personagens fortes, cujas mortes, em geral, são monumentais, memoráveis e comumente públicas. Ainda de acordo com Ong (1998), a heroicização das personagens não se baseia em razões românticas ou mesmo didáticas, mas corresponde à necessidade de organização da experiência daquela sociedade de uma forma permanentemente memorável. O herói e o anti-herói, nesse sentido, servem a uma função específica na organização do conhecimento no mundo oral. A narrativa é, desse modo, marcada frequentemente pela descrição entusiasmada da violência física. A própria especificidade da expressão oral contribui para que essa característica seja marcante: a comunicação verbal está sempre envolvida em relações interpessoais caracterizadas tanto pela atração quanto pelos antagonismos.

Daí a oralidade conservar seu papel primordial na comunicação humana, por mais espaço que a sociedade dê à escrita. O processo de comunicação exige uma correlação de gestos e de corpos, uma presença de vozes e de acentos, toda uma hierarquia de informações complementares ao enunciado, necessárias à interpretação da mensagem: um timbre de voz, um movimento de rosto, tudo isso distinguindo o laço visceral entre som, sentido e corpo.

Por outro lado, Goody (1987) afirma que, quando um enunciado se transforma em escrita, ele pode ser examinado detalhadamente, tomado como um todo ou decomposto em elementos, manipulado de toda maneira, extraído ou não de seu contexto. O discurso não depende mais da “circunstância”; ele torna-se atemporal. Ele não se solidariza unicamente a uma pessoa, a um interlocutor: posto sobre o papel, ele se torna mais abstrato, mais despersonalizado.

De forma complementar a esse pensamento, Ong (1998) declara que a escrita separa o conhecedor do conhecido e estabelece condições de objetividade. Assim, as sociedades orais,

ou seja, àquelas que ainda tem seus sistemas sociais organizados pela oralidade, organizam-se muito em função do presente, apagando as memórias que não têm relevância para a vivência imediata, o que contribuiria para o equilíbrio societal.

Em síntese, a mudança provocada pela escrita incide diretamente no nível da argumentação, ajudando a transformar ideias de como a sociedade pode utilizar o passado (por meio de precedentes) e ordenar o futuro (pela legislação). Resumidamente, o processo de escrita torna-se intimamente relacionado com a ideia de verdade, por meio da prova documental, ao passo que as possibilidades de universalização e de publicidade das regras e das deliberações legais também podem ser apontadas como produtos da expansão da escrita.

Vemos, então, que, para a compreensão das diferenças entre sociedades orais e letradas, assim como das disparidades existentes entre os grupos sociais letrados e não-letrados no interior de uma mesma sociedade, devemos compartilhar de um poder simbólico, um poder invisível, que só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem. É um poder quase mágico, que permite obter o equivalente àquilo que é obtido pela força, física ou econômica, e só é exercido se for ignorado como arbitrário. As pessoas pensam de acordo com a maneira que possuem para se expressar em sua cultura; no interior desta, ora a escrita organiza a lógica da sua organização, ora a oralidade desempenha esse papel. Os dois modelos devem ser vistos como sistemas linguísticos complementares, que proporcionam o grande teor híbrido de nossa linguagem.

Pautamo-nos no pressuposto de que a oralidade e a escrita se complementam e, portanto, promovem o aprimoramento da linguagem. A memória social ganha espaço e a memória individual e se retrai diante da influência da escrita na vida do povoado de Javé. A escrita, para ser coletiva, depende de um processo de construção individual; mas esta construção deve trilhar os caminhos convencionados pela própria sociedade, pois não há como estabelecer uma separação abissal entre fala e escrita. Elas estão distribuídas em uma

linha contínua, na qual há extremos, que são incompatíveis, e inúmeras aproximações possíveis e desejáveis.

Deslocando a escrita do lugar de neutralidade tradicionalmente ocupado por ela, revela-se sua flexibilidade e, por consequência, a flexibilidade da história. Não há como negar que, ao tentar tornar a escrita relevante para todos, o escritor busca aprimorar o seu estilo, acompanhando as mudanças da sociedade e interferindo nos fatos. O filme problematiza a palavra, que, transposta para a escrita perde a essência de seu contexto de fala e passa a depender de um trabalho – histórico, crítico, econômico – para se fazer valer. Nas palavras de Certeau (1998), depende de um *querer-fazer*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. [Trad. Alfredo Bosi]. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ALLEN, Robert. GOMERY, Douglas. **Teoria e práctica de la história del cine**. Barcelona, Paidós, 1995.

ALLEN, Richard. Olhando imagens cinematográficas. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria Contemporânea do cinema**. Vol. 1. São Paulo: Editora Senac, 2005.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma. o herói sem nenhum caráter**. 18ª ed, São Paulo: Livrarias Martins Editora S.A , 1979

AUMONT, Jaques. Claro e confuso: a mistura de imagens no cinema. **Les Cahiers du MNAM** (*Les Cahiers du Musée National d'Art Modern*), n. 72, Paris, 2000, p. 5-35.

BACHELARD, Gastón. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Papyrus, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. [Trad. Maria Ermantina Galvão]. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARBOSA, João Alexandre. **A biblioteca imaginária**. São Paulo: Atelie Editorial, 2003.

_____. **A comédia intelectual de Paul Valéry**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2007.

BAZIN, André. La polique des auteurs. **Cahiers du Cinéma**, n. 70, abril de 1957, p. 2-11.

BENOSKI, Diogo. **Cinema: representação e loucura**. (Dissertação de Mestrado em História). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. Petrópolis: Vozes, 2000.

BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria Contemporânea do cinema**. Vol. 1. São Paulo: Editora Senac, 2005.

BOSI, Eclea. **Memória e Sociedade: lembrança de velhos**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1994.

BOTELHO, Marclos. **Malandros e bichos-soltos nas margens da nação**. Práxis: revista eletrônica de História e Educação. – n. 4 Salvador: Faculdades Jorge Amado, 2006. Disponível in: http://www.fja.edu.br/praxis/praxis_esp/main.htm, acesso em: 20/07/09

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Difel Editora, 2005.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. 5. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

_____. **A Economia das trocas linguísticas:** o que falar quer dizer. São Paulo: USP, 1996.

BUSCOMBE, Edward. Idéias de Autoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria Contemporânea do cinema**. Vol. 1. São Paulo: Editora Senac, 2005.

CAFFÉ, Eliane. Em entrevista, cineasta Eliane fala do seu segundo longa, *Narradores de Javé*. Rio de Janeiro, 2004. Revista Época, Globo Editores, ed. 296, 19 jan. 2004, **entrevista concedida à Revista Época**.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **Direitos humanos e literatura**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. **Literatura e sociedade:** estudos de teoria e história literária. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do cinema:** do mito à indústria. São Paulo: Brasiliense, 2001.

CARDOSO, Abílio Hernandez. **O cinema, a ficção e a História**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2007. Disponível em: <http://www.ipv.pt/forumedia/ec_4.htm>. Acesso em: 26 jan. 2009.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. **A invenção do cotidiano:** artes de fazer. [Trad. Ephraim Ferreira Alves]. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. [Trad. Maria Manuela Galhardo]. Lisboa: Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

COURTINE, Jean-Jacques. Le tissu de la mémoire: quelques perspectives de travail historique dans les sciences du langage. In: _____ (Org.). **Mémoire, histoire, langage**. **Langages**, n. 114, Paris: Larousse, 1994.

CUCHE, D. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 1999.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **Carnavais, Malandros e Heróis:** para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **A casa e a rua**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991.

DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte da memória?. In: ACHAR, Pierre *et al.* **O Papel da memória**. [Trad. José Horta Nunes]. Campinas: Pontes. 1999.

DELEUZE, Gilles. **Cinema: Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DUMONT, Louis. **O Individualismo: uma Perspectiva Antropológica da Ideologia Moderna**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia da arte**. Rio de Janeiro, Forense, 1972.

EAGLETON, Terry. **A idéia de Cultura**. [Trad. Sandra Castello Branco]. São Paulo: Unesp, 2005.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FONSECA, Rodrigo. Consciência com risadas. **Jornal do Brasil**. Revista Programa, 23 a 29/1/2004.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder** [Trad. Roberto Machado]. São Paulo: Editora Graal, 2005.

_____. **Vigiar e Punir**. [Trad. Raquel Ramallete]. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

_____. **O que é um autor?**. [Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro]. Lisboa: Vega, 1990.

FRYE, Northrop. **O Código dos códigos: a bíblia e a literatura**. [Trad. Flávio Aguiar]. São Paulo: Boitempo, 2004.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira; BATISTA, Antonio Augusto Gomes. Oralidade e escrita: uma revisão. **Cadernos de Pesquisa**, v. 36, n. 128, São Paulo: maio/ago, 2006.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 1998.

GOODY, Jack. **A lógica da escrita e a organização da sociedade**. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. **Entrevista com Jack Goody**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 10, n. 22, p. 329-345, jul./dez. 2004

A lógica da escrita e a organização da sociedade. Lisboa: Edições 70, 1987.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. [Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro]. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

MARTINS, José de Souza. **A sociabilidade do homem simples: cotidiano e história na modernidade anômala**. São Paulo: Hucitec, 2003.

MASCARELLO, Fernando. Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à universidade brasileira?. **UNIREvista**, v. 1, n. 3, jul 2006, p.1-12. Disponível em: <www.unisinos.br>. Acesso em: 12 mar. 2007.

MELO, Luís Alberto Rocha. Gênero, produtores e autores: linhas de produção no cinema brasileiro recente. In: CAETANO, Daniel (Org.). **Cinema Brasileiro 1995-2005**: revisão de uma década. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**: a tecnologização da palavra. Campinas: Papius, 1998.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Direito de imagem é fundamental e democrático. **O Estado de São Paulo**, Caderno 2. São Paulo, 1/7/1999.

PARENTE, André. Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica. In: LINS, Daniel, et. al. Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001

PASOLINI, Pier Paolo. O cinema de poesia. In: _____. **Empirismo Eretico**. Milão: Garzanti, 1982.

PLATÃO. Fedro. In: _____. **Diálogos**. Vol. 1. [Trad. Jorge Paleikat]. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1966.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, v. 2, n. 3. Rio de Janeiro: CPDOC, 1992, p. 3-15.

REIS, Márcia. Da memória ao cinema: trajetória de imagens-movimento. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**, n. 23. Rio de Janeiro, 2007.

RICCEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. [Trad. Alain François *et. al*]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Papius, 1996.

ROSSINI, Miriam de Souza. **O cinema da busca**: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90. *Revista Famecos*, n. 27. Porto Alegre, 2005

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. 16. ed. São Paulo: Braziliense, 2006.

SENADOR, Daniela Pinto. **Um roteiro ainda a ser escrito**. São Paulo: Jornal da USP, 2003.

SILVA, Acir Dias da. Imagem, Cinema, Literatura e Memória. In: **Anais do VIII Seminário Nacional de Literatura, História e Memória**. Cascavel: Edunioeste, 2008.

SMITH. Murray. Espectorialidade cinematográfica e instituição da ficção. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria Contemporânea do cinema**. Vol. 1. São Paulo: Editora Senac, 2005.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical**. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papirus, 2003.

_____; SHOHAT, Ella. Teoria do cinema e espectralidade na era dos “pós”. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria Contemporânea do cinema**. Vol. 1. São Paulo: Editora Senac, 2005.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui: o narrador e a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995

WALBY, Silvia. A mulher e a nação. In: BALAKRISHNAN, Gopal (Org.). **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro: Contracampo, 2000.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac, 2006.

XAVIER, Ismail; SARAIVA, Leandro. Cultura – Cinema: um novo ciclo. In: **Revista Retrato do Brasil**. São Paulo: Ed. Oficina Informa, v. 5, nº 75, ed. especial 6, p. 221-230, jan./fev. 2006.

ZANINI, Maria Catarina Chitolina Zanini. Assistir, ouvir, ler e narrar: o papel da mídia nas construções identitárias étnicas. **Revista de Antropologia**, v. 48, n. 2, São Paulo: USP, 2008, p. 699-736.

ZILBERMAN, Regina. Memória entre oralidade e escrita. **Letras de Hoje**, v. 41, n. 3, Porto Alegre, Set. 2006, p. 117-132.

FILMOGRAFIA

LAVOURA ARCAICA. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Estúdio: Vídeo Filmes. Distribuição: Riofilme. (Brasil): 2001

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Estúdio e Distribuição: Embrafilme. (Brasil): 1969

NARRADORES DE JAVÉ. Direção: Eliane Caffé Estúdio: Bananeira Filmes / Gullane Filmes / Laterit Productions. Distribuição: Riofilme. (Brasil): 2003