

Narradores de Javé: das muitas formas de narrar às muitas formas de ler

(*Narradores de Javé*: from different ways of narrating to different ways of reading)

Maria do Carmo Souza de Almeida¹

¹Universidade de Taubaté (UNITAU)
Universidade de São Paulo (USP)

maria.almeida@unitau.com.br

Abstract: This article aims at discussing two aspects of the film *Narradores de Javé* (2003): the different ways of narrating; and the dialogues it establishes with the context in the moment of its production. We start from the perspective of understanding the movie as a document, i.e. as a source of study on a specific context and as a discourse. We then propose to understand and discuss what the film narrates, how it is done and the “surroundings” involved in the moment of its production, with which it dialogues – in the Bakhtinian meaning of the term. Therefore, as a support for our analysis, we base our study on works that address the relationship between cinema and history and those that approach dialogue and discourse theory. Our reflections about the film showed that the ways chosen to narrate the film are allegories for what the movie intends to tell and discuss.

Keywords: film and media arts language; film narration; discourse.

Resumo: O objetivo deste artigo é refletir sobre as muitas formas de narrar no filme *Narradores de Javé* (2003) e sobre os diálogos que o filme estabelece com o contexto no momento de sua produção. Partimos da perspectiva de conceber o filme como documento, isto é, como fonte para estudo de um determinado contexto e como um discurso. Lançamos um olhar para o filme a fim de discutirmos o que o filme narra; como o faz; e “os entornos” envolvidos no momento de sua produção e com os quais o filme dialoga, no sentido bakhtiniano do termo. Portanto, como apoio teórico, recorreremos aos teóricos que discutem a relação entre cinema e história e àqueles que abordam a teoria dialógica do discurso. Nossas reflexões nos mostraram que, nesse filme, as formas de narrar a história são alegorias da história que o filme quer contar e problematizar.

Palavras-chave: linguagem audiovisual; narrativa cinematográfica; discurso.

Introdução

Estamos vivenciando um período de permanentes mudanças sociais. Dentre essas mudanças, destacam-se as frequentes evoluções tecnológicas provocadas pelas mídias em constantes modificações. Dessa forma, estamos imersos em uma sociedade fortemente dominada pelas imagens e sons captados por diferentes tecnologias os quais podem ser vistos, com um forte grau de realismo, nos diferentes meios de comunicação, por exemplo, o cinema (NAPOLITANO, 2010). Tendo em vista o que afirma Franco (1997) sobre as gerações refletirem os modelos culturais do seu tempo adotando as formas de expressão com as quais convivem, acreditamos ser essencial que o estudo das diferentes linguagens audiovisuais seja efetivamente incorporado aos cursos de formação de professores. Portanto concordamos com Franco (1997, p. 33) quando defende que, para que essa prática seja eficiente, primeiro é preciso formar uma “cidadania audiovisual docente”. Essa cidadania, segundo a autora, só será possível se “o professor discutir os medos e preconceitos, reconhecer

suas competências enquanto espectador/telespectador e pôr em foco essa pessoa social que gosta de TV e de cinema” (FRANCO, 1997, p. 33).

Entendemos que discutir as linguagens audiovisuais – neste trabalho, nosso foco é no cinema – nas licenciaturas, de forma mais geral, pode ampliar as possibilidades de trabalho com a leitura – tanto da linguagem verbal quanto da não verbal, esta última ainda muito esquecida pela escola –, com a literatura, com a história e com o próprio cinema. Dessa forma, cremos que assistir a filmes é uma prática social fundamental para a formação cultural e educacional das pessoas, assim como ler obras literárias ou filosóficas. Essa prática, assim como as demais citadas, não se desenvolve só vendo filmes, no caso do cinema e, sim, se debruçando sobre eles, analisando-os, isto é, desenvolvendo habilidades para entender a linguagem cinematográfica (DUARTE, 2002, p. 17).

Neste artigo, nossa intenção, portanto, é pensar um trabalho de análise do filme como fonte de pesquisa histórica que parta das imagens (FERRO, 2010; NAPOLITANO, 2010; MORETTIN, 2000, 2007; KORNIS, 1992, 2008; XAVIER, 2009), isto é, não seja só um pretexto para a discussão de outros saberes ou complemento do trabalho com outras fontes escritas. De acordo com essa perspectiva de pensar uma prática com o filme, Morettin (1998) enfatiza que analisar um filme é um meio de refletir e estudar o passado representado na tela; entretanto é também um meio de repensar o próprio momento da produção desse filme. Napolitano (2007, 2010) e Xavier (2009) também corroboram com ele.

Partindo desse modo de ver, nosso objetivo, neste trabalho, é analisar o filme *Narradores de Javé* (2003), a fim de discutirmos o que o filme narra, como o faz, “os entornos” envolvidos no momento de sua produção e com os quais o filme dialoga, no sentido bakhtiniano do termo (BAKTHIN, 1995).

Isso significa perceber mais do que as tensões entre passado, presente e futuro ou as relações entre memória e história que o filme suscita, conforme Cardoso (2008), para avançarmos, por exemplo, em como essa história é contada; isto é, como se efetiva, neste filme, a narrativa cinematográfica (GAUDREAU; JOST, 2009) e quais são as implicações dessa forma de narrar para a criação dos efeitos de sentido pretendidos (ou não) pelo diretor.

Cabe lembrar que o filme, desde o momento de sua veiculação, foi muito bem recebido pela crítica, foi premiado em vários festivais importantes¹ e suscitou muitos fim de tomarmos parte nesse fio discursivo (FOUCAULT, 1996 e avançarmos em direção ao nosso objetivo, citaremos alguns desses trabalhos detendo-nos um pouco mais naqueles com os quais o nosso propósito dialoga mais diretamente que é o de pensar o filme como documento de discurso de uma época e seu estatuto como objeto de cultura. Em seguida, traçaremos, resumidamente, os pontos de sustentação teórica com os quais compartilhamos a fim de refletirmos sobre o filme *Narradores de Javé* (2003). Por fim, faremos nossas reflexões sobre as formas de narrar do filme, sobre suas relações com o contexto que o abarca e teceremos nossas considerações finais.

¹ Festival de Cinema dès 3 Ameriques (Quebec/Canadá), 2004; Festival Um Cine de Punta (Punta del Leste/ Uruguai), 2004; XIX Muestra de Cine Mexicano e Liberoamericano de Guadalajara; 30º Festival Internacional de Bruxelas, 2003; Federation Internationale de La Presse Cinematographique, 2003; Mostra Competitiva da 32ª edição do Festival Internacional de Rotterdam (Holanda), 2003; Festival Internacional do Rio de Janeiro, 2003, entre outros (ABREU; CAFFÉ, 2004).

O caminho já percorrido

Nesta parte, nós nos deteremos em apresentar um recorte sucinto de alguns artigos cujos objetivos foram desenhar análises do filme *Narradores de Javé* (2003) sob diferentes ângulos. Importa notar que, em nossa pesquisa sobre o filme, identificamos muitos trabalhos acadêmicos abordando os mais diferentes aspectos do filme. Elencaremos alguns a fim de demarcar o que já foi feito e de delimitar de onde partiremos.

Conforme já afirmamos acima, Cardoso (2008), em seu artigo, destaca que o filme é um recurso didático importante ao propiciar uma reflexão sobre as tensões entre passado, presente e futuro e também sobre as relações entre memória e história. Além disso, sinaliza a importância de atentarmos para a presença da linguagem não verbal – embora não se atenha a ela em sua análise – ao abordar que “as imagens trabalhadas a partir das semelhanças físicas entre o narrador e o ‘herói’ indicam uma relação entre o hoje e o ontem que perpassa toda a produção” (CARDOSO, 2008, p. 5). Lima (2009), em sua dissertação de mestrado, discute a construção do conhecimento histórico – posição do historiador e da história, questões relacionadas à verdade absoluta e o caráter científico atribuído à escrita; além disso, também problematiza a construção de uma identidade brasileira, o papel da memória e a contribuição da oralidade e da escrita para a formação de uma sociedade.

Magno (2006, p. 298), em sua videografia, seleciona dois filmes, dentre eles *Narradores de Javé* (2003), para refletir, sobretudo, sobre as relações entre oralidade e escrita e as narrativas como foco para um trabalho em sala de aula. A autora aponta que esse filme serviria, em sala de aula, ao propósito de um exercício sobre os aspectos da narrativa por vários motivos. Primeiro, porque a autora defende que o filme permite uma reflexão sobre as diferentes formas de narrar; possibilita uma discussão em torno de vários “aspectos inerentes à estrutura da narrativa” tais como a figura do narrador e a do autor, o foco narrativo; e também apresenta, “além da narrativa própria do cinema, as histórias que foram montadas sobre narrativas históricas” (MAGNO, 2006, p. 298). Em nossas análises, retomaremos alguns dos aspectos citados pela autora.

Em seu *paper*, Alves (2006a) aborda a “dificuldade de se conservar a História, a memória e, conseqüentemente, a identidade de grupos sociais fundados na oralidade dos casos contados de geração para geração” e propõe-se, a partir do filme *Narradores de Javé* (2003), a refletir sobre essa questão nas culturas sem fontes oficiais e sem registros. Portanto, o objetivo da autora é partir do enredo fictício do filme para cotejar situações reais vivenciadas por populações que tiveram suas cidades cuja cultura é, sobretudo, marcada pela língua oral inundadas para construção de hidrelétricas.

Já em sua dissertação de mestrado, Alves (2006b), em sua análise semiolinguística, retrata os recursos discursivos, verbais e cinematográficos, a fim de mostrar como eles constroem o filme. Assim, seu trabalho versa sobre questões relacionadas aos mitos abordados no filme – os revelados pelos moradores e os relacionados à ciência e à escrita; a questão da oralidade, da memória e da configuração do tempo na narrativa.

O apoio teórico

Como apoio teórico-metodológico, buscamos subsídios nos autores que possam contribuir para a realização do objetivo proposto neste artigo: partir de uma análise sobre

o filme *Narradores de Javé* a fim de discutir como o filme se estrutura para produzir um discurso sobre a história. Visto que nosso objetivo está na interface da Educação e da Comunicação, para realizar nosso propósito, utilizar-nos-emos do aporte teórico que relaciona o cinema e a história; a perspectiva dialógica do discurso e as teorias sobre os modos de narrar – no cinema e na literatura.

O cinema e a história

Napolitano (2010, p. 237) defende que, ao analisar fontes de natureza audiovisual, é essencial “articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais [...] e as representações da realidade histórica ou social nela contidas”, isto é, o conteúdo narrativo. Além disso, o autor aponta a necessidade do cotejo com informações relacionadas ao contexto que abarca o filme, na medida em que a análise do filme suscitar essas questões. Ele enfatiza esses dois movimentos a fim de asseverar a importância de se observar que, em toda “operação historiográfica, crítica externa e crítica interna, análise e síntese, devem estar devidamente articuladas” (NAPOLITANO, 2010, p. 238). Além disso, destaca que “nenhum documento fala por si mesmo” e “as fontes audiovisuais e musicais são, como qualquer outro tipo de documento histórico, portadoras de uma tensão entre evidência e representação”.

Os pesquisadores os quais defendem o uso das linguagens audiovisuais como fonte de pesquisa histórica ressaltam que não existe um método de análise que abranja todas as fontes, pois cada uma revela um universo de inúmeras possibilidades da análise e cabe ao analista descobri-las. Entretanto, Napolitano (2010, p. 266) enfatiza, como abordagem de análise, pensar o filme “a partir de uma crítica sistemática que dê conta de seu estabelecimento como fonte histórica (datação, autoria, condições de elaboração, coerência histórica de seu ‘testemunho’) e do seu conteúdo (potencial informativo sobre um evento ou um processo histórico)”. Para o autor, “os ‘conteúdos’, as linguagens e as tecnologias de registro formam um tripé que [...] irá interferir no potencial informativo do documento” (p. 267). Após a definição do *corpus* documental, Napolitano sugere alguns passos:

- definir a abordagem: o cinema na História, a história no cinema ou a História do cinema;
- assistir repetidas vezes ao filme;
- articular a análise fragmentada (decupagem dos elementos de linguagem) e síntese (cotejo crítico de todos os parâmetros, canais e códigos que formam a obra);
- buscar os elementos narrativos: “o que um filme diz e como o diz”;
- familiarizar-se com algumas regras estruturais básicas que norteiam o tipo de cinema (“clássico” ou “moderno”) em que se estrutura o filme;
- identificar os elementos narrativos ou alegóricos da encenação do filme a partir de planos e sequências, técnicas de filmagem e narração, elementos verbais, imagéticos e musicais;
- produzir um “fichamento” que tente dar conta da riqueza da imagem em movimento e suas conexões ao longo do filme analisado, procurando informar sobre a natureza da linguagem e as estratégias de abordagem do tema do filme operadas pelos realizadores;

- levar em conta que todo filme, ficcional ou documental, é manipulação do “real”;
- entender o sentido intrínseco de um filme para analisá-lo como fonte histórica. Observar o filme como conjunto de elementos que buscam encenar uma sociedade, nem sempre com intenções políticas ou ideológicas explícitas.
- resgatar os diálogos do filme analisado com outros documentos, discursos históricos e materiais artísticos (NAPOLITANO, 2010, p. 282-283).

Em nossa abordagem, procuramos seguir a sugestão do autor e considerar o que Morettin (2007, p. 63) enfatiza em seus textos: “para que possamos recuperar o significado de uma obra cinematográfica, as questões que presidem o seu exame devem emergir de sua própria análise”. Entendemos que não se pode esquecer de que “análise fílmica mobiliza a ideia de narrativa enquanto prática discursiva que também possui características próprias no campo do cinema” (MORETTIN, 2007, p. 63). Como a palavra discurso pode ter muitos significados, antes de passarmos à análise efetivamente, cumpre destacar ainda outros pressupostos teóricos com os quais comungamos e nos quais nos apoiaremos para observar o nosso objeto de análise: a teoria dialógica do discurso.

A teoria dialógica do discurso

White (1995, p. 18), na tentativa de definir “o labor histórico”, afirma que ele “é uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa que pretende ser um modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de explicar o que eram representando-os”. Logo, a narrativa histórica é discurso e precisa ser compreendida como discurso, assim como a narrativa cinematográfica. Mas muitas podem ser as definições da palavra “discurso”; portanto vamos, em seguida, explicitar qual conceito de discurso adotamos.

Abordaremos, portanto, resumidamente os pressupostos básicos da teoria dialógica do discurso a qual postula uma “indissolúvel relação existente entre língua, linguagens, história e sujeitos” (BRAIT, 2006, p. 10). Dessa forma, de acordo com essa visão, “toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.), está impregnada de relações dialógicas” (BAKHTIN, 2005, p. 183); ou seja, “a linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam” (BAKHTIN, 2005, p. 183). Assim, segundo o princípio dialógico bakhtiniano, todo e qualquer enunciado “será determinado pelas condições reais da enunciação em questão, isto é, antes de tudo pela situação social mais imediata” (BAKHTIN, 1995, p. 112). Para nós, isso significa que só podemos compreender qualquer enunciado – compreendemos o filme como um enunciado em sua materialidade verbo-visual² – se pensarmos nas situações concretas de uso – no caso do filme, produção, distribuição, recepção – nas mais diversas situações reais de comunicação. Esses enunciados, “gêneros do discurso” ou “unidades de comunicação discursiva”, realizam-se em função das necessidades diárias de comunicação do indivíduo (BAKHTIN, 2003, p. 261).

Portanto, para o pensador russo, as relações sociais – o contexto social em que se dá a enunciação – determinam a estrutura dessa enunciação, isto é, o gênero discursivo a ser utilizado. Além disso, de acordo com a teoria dialógica, todo enunciado pertence, pois, a uma cadeia de outros enunciados já proferidos; ou seja,

² Talvez seja melhor dizermos “verbo-audiovisual”.

qualquer enunciação, por mais significativa e completa que seja, constitui apenas uma *fração* de uma corrente de comunicação verbal ininterrupta (concernente à vida cotidiana, à literatura, ao conhecimento, à política, etc.). Mas essa comunicação verbal ininterrupta constitui, por sua vez, apenas um momento na evolução contínua, em todas as direções, de um grupo social determinado. (BAKHTIN, 1995, p.123)

Em suma, essa cadeia na qual o enunciado se encontra implica, “antes do seu início, os enunciados de outros; depois do seu término, os enunciados responsivos de outros” (BAKHTIN, 2003, p. 275).

Dessa forma, entendemos que “o discurso não pode ser analisado como um objeto verbal autônomo, mas [...] como uma prática social ou como um tipo de comunicação numa situação social, cultural, histórica ou política” (DIJK, 2008, p. 12). Entender o discurso como prática social tem implicações. Implica compreendê-lo como um modo de ação, visto que, por meio dele, os indivíduos podem agir sobre o mundo e uns sobre os outros. Significa perceber também que há uma relação dialética entre o discurso e a estrutura social; isto é, ele colabora para a construção de todas as dimensões da estrutura social e essas mesmas estruturas o moldam e o restringem. Logo, o discurso contribui para a construção das identidades sociais, das relações sociais entre as pessoas, e da construção de sistemas de conhecimento e crença (FAIRCLOUGH, 2001).

Para nós, considerar a dialogia bakhtiniana significa entender que essa teoria abarca um modo de ver o mundo que nos cerca e as relações com as várias linguagens. No dizer de Bakhtin (1995, p. 31), “toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico”; isto é, o objeto físico acaba por se converter em signo ideológico “que sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir e a refratar, numa certa medida, outra realidade” (p. 31). Isso denota que a existência de um signo não pode ser percebida só como parte de uma dada realidade, pois ele também pode ser compreendido em “espelhamento”, reflexo, entendimento de maneira similar; ou, ao contrário, pode haver a refração, múltiplas leituras (TÁPIAS-OLIVEIRA, 2006, p. 70). Partimos desses conceitos bakhtinianos de dialogia e discurso para uma reflexão sobre o filme *Narradores de Javé* (2003) e suas múltiplas narrativas.

Reflexões sobre o filme

O filme *Narradores de Javé* (2003) suscita inúmeros pontos de entrada para o analista; entretanto cabe recordar que nosso interesse é abordá-lo da perspectiva histórica, compreendendo-o como um documento; isto é “o cinema visto como fonte primária para investigação historiográfica” (NAPOLITANO, 2010, p. 240). Queremos refletir sobre o que o filme diz e sobre a questão central que aborda – a construção de barragens/hidrelétricas – e como o faz. Para isso, dentre as muitas possibilidades de análise, vamos nos ater a como se efetiva, neste filme, a narrativa cinematográfica e quais as implicações dessa forma de narrar, escolhida pelos realizadores, para a criação dos efeitos de sentido pretendidos (ou não) pela diretora e todos os envolvidos na produção da obra.

Entendemos que todo o filme estabelece um diálogo direto com a realidade, isto é, “todo filme pode ser tomado como documento histórico de uma época, a época que o produziu. Todo filme é representação, não importa se documentário ou ficção” (NAPOLITANO, 2007, p. 67). Entretanto importa notar o que ressalta Morettin (2007, p. 64) sobre o fato de

que “o cinema perde sua dimensão de fonte histórica” se, em nossas análises, “não conseguirmos identificar o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambiguidades, incertezas e tensões” (p. 64).

Síntese da narrativa fílmica



Fotograma do filme *Narradores de Javé*³

A história de Javé se inicia quando os moradores recebem a notícia de que o povoado irá ser inundado pelas águas de uma represa em virtude da construção de uma barragem próxima. O portador da notícia revela aos moradores que a única forma de o povoado escapar do “caminho das águas” seria ter um documento que comprovasse a importância da cidadezinha. Dessa forma, eles decidem que precisam escrever a história da origem de Javé que, aos olhos dos moradores, tem “história grande”. A tarefa da escritura “científica” é reservada a Antônio Biá, o carteiro que havia sido banido do convívio dos moradores por ter escrito cartas aos conhecidos de outras cidades inventando histórias sobre os moradores locais. Tudo isso para salvar seu emprego, visto que a agência de correio onde ele trabalhava seria fechada por falta de movimento. Biá é chamado, e fica decidido que ele iria ouvir as muitas histórias dos moradores locais a fim de fazer “uma juntada”, “um dossiê” das “coisas importantes acontecidas” em Javé. Com “sua autoridade de escrivão”, Biá passeia pelas casas e colhe os depoimentos. Ora escreve, ora rabisca, ora desenha. Ao final, o livro não é escrito. A cidade de Javé é inundada pelas águas.

As muitas formas de narrar

Em relação às formas de representação verbal das ações humanas, Xavier (2003) aponta para dois modos: o épico e o dramático. No épico, temos um narrador que conta os fatos ao seu ouvinte; isto é, ele é um mediador entre e os acontecimentos narrados e os ouvintes. No dramático, a cena se desenrola aos olhos do ouvinte sem mediações. Caffê, em *Narradores de Javé* (2003), trabalha muito bem a interface entre os dois modos, em virtude de sua intenção e do próprio roteiro.

O filme se divide, de acordo com Eliane Caffê,⁴ em três narrativas encaixadas. A primeira, entendemos que seria a sequência inicial do filme narrada “pela câmera” (XAVIER, 2003); ou o que Albert Laffay (apud GAUDREAU; JOST, 2009) chama de “o grande

3 Disponível em: <<http://www.revistatxt.teiadetextos.com.br/03/carolina.htm>>. Acesso em: 2 dez. 2010.

4 Relatado no *making of* “Os bastidores do filme de Eliane Caffê”, disponível no DVD de *Narradores de Javé* (2003).

imagista”; ou “forma cinematográfica de instância-narradora”, no dizer de Metz (2010, p. 35). Essa sequência inicial nos mostra, em primeiríssimo plano, o rosto de um rapaz correndo. A câmera o acompanha, em um *travelling*, em sua corrida e nos mostra o cenário: uma longa estrada e, às margens, uma vegetação seca. Na sequência seguinte, em um plano médio, vemos o rapaz chegando à beira de um rio onde avista um pequeno barco distanciando-se da margem. É assim que a câmera nos narra que o rapaz acabara de perder a embarcação. Na sequência que finaliza essa primeira parte, vemos o rapaz sentado à mesa de um bar, ouvindo um *CD player* em atitude de espera.

A segunda narrativa do filme é a de Zaqueu, que efetivamente vai contar a história do povoado de Javé ao rapaz que perdeu a embarcação e aos outros que estão no bar. Cabe notar que o roteiro desse filme está muito bem amarrado. O “gancho” para que Zaqueu comece sua narrativa surge da fala de Sousa em referência à sua mãe: “Depois de Velha, meteu na cabeça que quer aprender a ler!”. Do momento que Zaqueu inicia a sua narrativa, podemos notar como se estabelece a interface entre os modos épico e dramático. De um primeiro plano em Zaqueu, a sequência seguinte mostra o sino em primeiro plano também. Nessa sequência, a câmera assume o papel de narrador. Enquanto o sino é tocado, pessoas correm de todos os lados.

Tendo em vista que a construção do roteiro partiu das histórias com as quais Caffé e Abreu tiveram contato, a opção por adotar o ponto de vista narrativo da “cena”, ou seja, o da “apresentação cênica”, que é uma “forma de apresentação detalhada de uma situação específica com unidade de espaço e continuidade de tempo” (XAVIER, 2003, p. 72), condiz com a intenção dos realizadores. Durante a narrativa de Zaqueu, a “cena” se desenvolve aos nossos olhos e podemos saber exatamente quem são as personagens, o que dizem, e ter uma ideia de fluxo temporal, visto que nos são fornecidos detalhes da situação relatada. Dessa forma, podemos nos “sentir” também diante do contador de histórias. Zaqueu conta a história, no bar, à noite, e o tom dado é exatamente o do contador de histórias em seu fluxo lento e detalhista. Isso se repete no momento em que se iniciam as narrativas dos moradores; novamente, nos sentimos como tomando parte da “roda” dos ouvintes.

A terceira narrativa do filme configura-se, na verdade, em várias subnarrativas. São os momentos em que Biá, o responsável pela escrita, vai ouvindo as histórias dos moradores sobre as origens de Javé, no caso de Vicentino, Deodora, Firmino e Pai Cariá, sobre os mitos da origem de Javé; e as histórias do Gêmeo e o Outro e de Daniel, sobre suas famílias, o que remete à questão da construção identitária deles próprios que está diretamente relacionada ao lugar em que nasceram e vivem. Sobre as origens de Javé, temos quatro narrativas diferentes. Cada narrador dá um tom diferente à sua história. Vicentino destaca o “herói Indalécio”; Deodora representa Maria Dina como a heroína; Firmino contrapõe os discursos anteriores e desfaz as imagens de herói tanto de Indalécio, retratado com um homem simples do campo, quanto de Maria Dina, descrita como uma “velha louca”. Para Pai Caria, o herói é o negro “Indalêu”.

Em relação às técnicas de filmagem, cada narrativa ganhou um tratamento diferente em termos de cores, de figurino, de cenário, de meios de transportar o sino – presente em todas as narrativas, menos de Pai Cariá –, de tom de voz e até mesmo do modo em si de contar a história, ora mais linear, ora mais fragmentado. Isso ocorre em todas as histórias contadas pelos moradores a Biá; porém fica mais evidente nas narrativas sobre as origens de Javé. Em cada encenação, o herói é representado pelo próprio contador, por isso, no

relato de Vicentino, predominam homens; no de Deodora, há destaque para a heroína e um número maior de mulheres; no de Firmino, ele está montado em um jumento; e no de Pai Cariá, todos são negros. Todas essas técnicas de diferenciação de imagens, próprias da linguagem cinematográfica, das quais a diretora e os realizadores do filme apropriaram-se muito bem, colaboram para ressaltar as várias versões das narrativas orais.

Além disso, importa notar que, no momento em que há o início da “apresentação cênica” dessas narrativas, a voz *off* do narrador prossegue seu discurso; entretanto, em determinado momento, a voz *off* cessa e só reaparece mais adiante retomando a história que, aos olhos do espectador, continuou. Nesses momentos, percebemos como imagem e som veiculam duas narrativas que se complementam. No entanto, aqui temos um problema que Gaudreault e Jost (2009) abordam sobre o fato de um filme ter um segundo narrador; no caso do filme em questão, temos o segundo e os terceiros narradores. A problemática toda, ressaltada pelos autores, a qual nos remete às formas de narrar de *Narradores de Javé* (2003), acontece em torno do momento em que a narrativa verbal do segundo narrador – e, no caso, também dos terceiros – sofre “sua transmutação, sua transdecodificação em uma linguagem audiovisual” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 71). De acordo com os autores, esse segundo narrador só poderia comunicar-se como seu narratário intradieгético por meio da linguagem verbal, portanto teria de haver outro narrador para a subnarrativa audiovisual.

Ousamos indagar, com base em Gaudreault e Jost (2009), sobre se haveria, portanto, outras narrativas assumidas pelo olhar da câmera ou pelo “grande imagista”, por exemplo, no momento em que Zaqueu se silencia, e acompanhamos o desenrolar da história de Javé por nós próprios; ou, por exemplo, durante as elipses, quando os demais moradores relatam suas histórias. Ou, se, por outro lado, só podemos entender essas narrativas como sendo a “apresentação cênica” dos relatos.

Para tentar entender essa problemática em torno da narrativa em *Narradores de Javé* (2003), fomos buscar subsídios na teoria literária. De acordo com Abdala Jr. (1995), sabemos que a cena é uma tentativa, por parte do narrador, de representar o fato narrado. O narrador, dessa forma, cria a ilusão de que a sequência narrativa que ele relata teria acontecido exatamente como ele registra; “mas, na verdade, é ele quem a conduz e pode interromper” quando quiser (ABDALA Jr., 1995, p. 26). Abdala Jr. (1995) afirma ainda que esse controle é menor quando o relato é dramatizado; nesse caso, ocorre uma apropriação do gênero narrativo por outro gênero, o dramático. Essa questão do controle da narrativa fica visível no filme em vários relatos que ora são interrompidos no meio, no caso de Vicentino, que não concorda com as alterações que Biá quer fazer em sua história e acaba por não terminá-la; ora são corrigidos, no caso de Firmino, que troca “sair fugido” por “sair em retirada”, atendendo à sugestão de Vado. Nesse caso, durante a encenação do relato de Firmino, parece se evidenciar a perda de controle que o narrador tem diante da encenação audiovisual quando o “Indalécio” de Firmino também corrige a sua fala: “fugido não, em retirada”.

Parece também importante notar que a narrativa de Zaqueu é um *flashback* parcial, visto que, durante parte dos acontecimentos aos quais assistimos, ele não estava na cidade. De outro lado, as narrativas dos moradores não foram vivenciadas por eles, visto que eles não estavam presentes durante os acontecimentos relatados. Eles contam histórias que ouviram de outros. Isso fica muito evidente na narrativa de Deodora sobre Maria Dina, no

momento em que a voz *off* cessa, os planos do instante da morte de Indalécio são mostrados em uma alternância que nos deixa meio confusos em relação à ordem cronológica dos acontecimentos mostrados. Isso nos remete aos relatos orais em que o narrador ora avança, ora retrocede e, muitas vezes, não sabe exatamente em que ordem os fatos realmente aconteceram. A própria tentativa vã de Biá de escrever o livro também sinaliza para a dificuldade de registro das narrativas oralizadas. Para finalizar, cabe ressaltar que as muitas formas de narrar de *Narradores de Javé* têm, para nós, a função de provocar reflexões em torno de uma das principais questões tratadas neste filme: como uma história pode ser contada de muitas formas; e, portanto, isso nos provoca a pensar sobre a relatividade das versões “oficiais” dos fatos, históricos ou não, que nos são relatados.

Filme e as relações com o contexto

Eliane Caffé (ABREU; CAFFÉ, 2004) nos conta que o roteiro nasceu desse desejo de adentrar o interior brasileiro a fim de conhecer como se configurava o modo de vida dos habitantes desses lugares. Assim, com esse objetivo, ela e Luís Alberto de Abreu viajaram pelo interior de Minas e Bahia em diferentes momentos e partiram para uma pesquisa de campo a fim de observar e colher histórias para a construção de um roteiro que partisse desses relatos reais. Dessa forma, a autora relata que o roteiro foi, assim, sendo formado desse amálgama de histórias que lhes foram sendo narradas. Portanto, quando o filme foi iniciado, já havia “um roteiro bastante amarrado” (ABREU; CAFFÉ, 2004, p. 6), no dizer dos autores; entretanto, aberto às interferências, advindas da situação de filmagem, dos atores e dos não atores oriundos da cidade onde foram feitas as filmagens.

As filmagens ocorreram em Gameleira da Lapa, povoado da Bahia, com cerca de dois mil habitantes.⁵ Cabe mencionar ainda que o ponto de partida para a construção da história foi o fato acontecido no povoado de Vau, que fica no distrito de Diamantina. Lá, um funcionário dos correios começou a escrever cartas para vários lugares a fim de impedir o fechamento da agência onde trabalhava. Segundo Magno (2006), a história desse funcionário, Pedro Cordeiro Braga, está narrada na tese de doutorado de Vera Felício Pereira, intitulada *O Artesão da Memória no Vale do Jequitinhonha*

O Vale de Javé pode representar qualquer uma das muitas cidadezinhas ribeirinhas que hoje estão submersas — ou que ainda ficarão — em decorrência da construção de barragens e hidrelétricas no território brasileiro. De acordo com Souza e Jacobi (2010, p. 2), “a expansão dos empreendimentos hidrelétricos nos últimos 30 anos do século XX [...] teve como contrapartida empreendimentos polêmicos e que não se justificam do ponto de vista dos impactos gerados e da quantidade de energia que produzem”. Os autores apontam ainda que a

visão que orientou o planejamento militar para a expansão da hidroeletricidade no Brasil desabrigou e empobreceu milhares de ribeirinhos, agricultores familiares e trabalhadores da terra, que deslegitimados de seus direitos e desprovidos de canais democráticos para reivindicar a reparação de seus modos de vida, organizaram-se em torno do movimento dos atingidos por barragem. (VAINER, 2003; BANCO MUNDIAL apud SOUZA; JACOBI, 2010, p. 2)

5 Informação retirada de depoimento de moradora do local e figurante do filme no *making of* “Os bastidores do filme de Eliane Caffé”, disponível no DVD de *Narradores de Javé* (2005).

Em seu artigo, Alves (2006) também retoma esse ponto importante abordado pelo filme de Eliane Caffé, a questão da construção de hidrelétricas, a fim de mostrar como o filme, em seu momento de produção, dialogava com a realidade:

Entre junho de 2001 e março de 2004, por exemplo, foi instalada a Usina Hidrelétrica (UHE) de Candonga, construída em parceria pela Companhia Vale do Rio Doce (CVRD) e a Alcan Alumínio do Brasil, com o intuito de represar a água necessária para girar as turbinas da barragem e produzir energia destinada ao consumo exclusivo de indústrias dessas duas gigantes do setor de minérios. A obra custou quase R\$ 200 milhões e alagou 2,8 quilômetros quadrados de dois municípios da Zona da Mata de Minas Gerais: Rio Doce e Santa Cruz do Escalvado. Nessa segunda cidade, todas as 120 famílias que compunham a comunidade de São Sebastião do Soberbo foram obrigadas a deixar as áreas em que tradicionalmente residiam, para ceder lugar ao lago da hidrelétrica, mudando-se para um núcleo urbano construído pelo consórcio, batizado de “Nova Soberbo”. (ALVES, 2006a, não paginado)

Conforme Werner (2010, p. 1), o histórico de construção das hidrelétricas no Brasil provoca uma dúvida sobre essa expansão realmente servir “ao desenvolvimento das regiões em que se inserem, uma vez que são recorrentes situações de degradação ambiental e instabilidade sócio-econômica”. Além disso, de acordo com a autora, esse histórico revela que não havia “contrapartidas sociais às populações atingidas, que permaneceram à margem do projeto nacional” (WERNER, 2010, p. 2).

O filme, no seu final, ao referir-se ao livro “científico”, o qual não fica pronto, parece-nos levar a cotejar esse fato à pouca referência escrita às histórias dos milhares de pessoas que já foram ou serão desalojadas em função de construção de hidrelétricas no país. Em relação aos números, Zhouri e Oliveira (2007 apud AMARAL; MACHADO; MOULTON, 2010, p. 6) relatam que “até o ano de 2015 estão previstos 494 projetos para construção de novas hidrelétricas, o que acarretará a inundação de 3,4 milhões de hectares de terras produtivas e mais de um milhão de pessoas desalojadas no país”. Parece-nos que a grande mídia, em geral, durante muito tempo, manteve silêncio quase total em relação às consequências dessas obras. Segundo Hamburger (2005, p. 198), aquilo que não é mostrado é “expressão da discriminação”. Hoje já existe o *site* do MAB, movimento dos atingidos por barragem, e podemos notar o interesse que o assunto tem despertado no meio acadêmico e também na mídia, em virtude do discurso ambiental; todavia nem sempre parece ter sido assim.

Interessa-nos pontuar um outro aspecto ainda da proximidade do filme com a realidade. Relaciona-se à interferência direta que as filmagens parecem ter provocado em Gameleira da Lapa. De acordo com depoimentos da equipe de filmagem,⁶ antes do início das filmagens, a produção teve de promover uma limpeza da cidade que durou cerca de três semanas. Segundo depoimentos de moradores de Gameleira,⁷ o povoado nunca teve uma coleta de lixo e os moradores conviviam com a sujeira já naturalizada. A moradora afirma que o lixo “fazia parte do dia a dia como se fosse um vizinho que não nos incomodava”; entretanto ela conta que, após a equipe de filmagem ter promovido a limpeza, foi como se

6 Relatado no *making of* “Os bastidores do filme de Eliane Caffé”, disponível no DVD de *Narradores de Javé* (2005).

7 Relatado no *making of* “Os bastidores do filme de Eliane Caffé”, disponível no DVD de *Narradores de Javé* (2005).

uma “cortina tivesse sido aberta” para os moradores e houve uma percepção de como era bom estar em um ambiente limpo.

Além disso, a moradora também afirma que, ao entrarem em contato com a história – a luta do povoado de Javé –, os moradores notaram que também poderiam lutar por melhorias na cidade de Gameleira. Esses depoimentos nos remetem a Caetano (2008, p. 82), que chama atenção, em seu texto, sobre a relação entre o cinema e a realidade. Ele nos provoca a refletir sobre “em que aspectos o registro de cinema afeta o real” ou “qual a relação de compromisso se deve ter com essa realidade”.

Considerações finais

Nosso objetivo, neste artigo, foi refletir sobre as muitas formas de narrar no filme *Narradores de Javé* (2003), partindo da perspectiva de perceber o filme como fonte para estudo de um determinado contexto. Um olhar mais atento para o filme nos revela que as várias narrativas que compõem o filme (como a história é contada) são alegorias da história que o filme quer contar e das questões que ele quer problematizar. Das muitas questões que esse filme problematiza, vamos elencar três decorrentes das formas de narrar.

A primeira, sobre as muitas versões que uma narrativa pode assumir; portanto levando-nos a refletir acerca dos discursos “oficiais”, sejam eles históricos ou não. A segunda, sobre a questão das populações que têm de se sair de seus locais de origem, perdendo, em geral, seus laços culturais e identitários em virtude de construções de barragens e hidrelétricas, sem receberem qualquer assistência e sequer terem o direito ao diálogo e à recusa. Entendemos que o filme retrata isso muito bem, tendo em vista, na história, a ausência das “autoridades” responsáveis pela construção da barragem em Javé. Na sequência em que Zaqueu está reunido com o povo na igreja, ele se refere a essas “autoridades” como “eles”, “os engenheiros” – que ao final aparecem no filme, mas não interagem verdadeiramente com o povo – e usa o advérbio “lá”. Lá onde? Eles quem? O povo de Javé já está submerso no descaso, no abandono, na pobreza, no analfabetismo, visto que “as autoridades” e os “outros” tantos a serem beneficiados pela construção da barragem parecem pouco se importar com suas histórias – as narradas e as vividas. A terceira nos remete à ideia de resistência, à tática, no sentido atribuído por De Certeau (1994), uma vez que os moradores de Javé buscam sua defesa por meio das suas narrativas orais. Para finalizar, cremos que é possível afirmar que o filme revela, na figura de Biá, uma metalinguagem do ofício do historiador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, A. M. R.; MACHADO, C. J. S.; MOULTON, T. P. *Construção de Hidrelétricas e Saúde Pública no Brasil; Síntese e Crítica de um Processo*. V ENCONTRO NACIONAL DA ANPPAS. Florianópolis, SC, 4 a 7 de outubro, 2010.
- ABREU, L. A.; CAFFÉ, E. *Narradores de Javé: roteiro final comentado por seus autores*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- ABDALA Jr., Benjamim. *Introdução à análise da narrativa*. São Paulo: Scipione, 1995.
- ALVES, C. A. *Narradores de Javé: uma leitura da preservação da memória e da identidade em culturas orais*. Revista *txt – leituras e transdisciplinaridades de telas e textos*. 2006a. Disponível em: <<http://www.revistatxt.teiadetextos.com.br/03/indice.htm>>. Acesso em: 4 out. 2010.

- _____. Narradores de Javé: uma análise semiolinguística do discurso fílmico. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Universidade federal de Minas Gerais, 2006. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ALDR-6V4HJ5/1/disserta__o_carol.pdf>. Acesso em: 4 out.2010.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.
- _____. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BRAIT, B. Análise e teoria do discurso. In: _____. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 9-p.31
- CARDOSO, H. H. P. *Narradores de Javé: histórias, imagens e percepções*. *Revista de História e Estudos Culturais*, v. 5, n. 2, ano V, p. 1-11, abr./maio/jun. 2008. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF15/Artigo_04_ABRIL-MAIO-JUNHO_2008_Heloisa_Helena_Pacheco_Cardoso.pdf>. Acesso em: jun.2011.
- DIJK, T. V. *Discurso e Poder*. São Paulo: Contexto, 2008.
- DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- DUARTE, R. *Cinema & Educação*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- FAIRCLOUGH, N. *Discurso e Mudança Social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- FERRO, M. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FRANCO, M. Linguagens Audiovisuais e Cidadania. *Comunicação & Educação*, São Paulo, n. 9, p. 32-35, maio/ago. 1997.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. 15. ed. São Paulo: Loyola, 1996.
- GAUDREAU, A.; JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- HAMBURGER, E. Políticas da Representação: ficção e documentário em ônibus 174. In: MOURÃO, M. D.; LABAKI, A. (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 197-215.
- KORNIS, M. História e Cinema: um debate metodológico. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p. 237-250, 1992.
- _____. *Cinema, Televisão e História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- LIMA, A. *Identidade, memória, oralidade e escrita em Narradores de Javé*. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavél, PR, 2009.
- MAGNO, M. I. C. Escrivão de Prosas. Contadora de histórias. Um diálogo entre narrativas. *Comunicação & Educação*, São Paulo, ano XI, n. 2, p. 291-299, maio/ago. 2006.
- METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MORETTIN, E. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, M. H. et al (Orgs.). *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007. p. 39-64.
- _____. Cinema Educativo: uma abordagem histórica. *Comunicação & Educação*, São Paulo, n. 4, p. 13-19, set./dez. 2000.
- _____. Produção e formas de circulação do tema do Descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme “Descobrimento do Brasil” (1937), de Humberto Mauro. *Revista Brasileira de História*. Dossiê: Arte e Linguagens, v. 18, n. 35, p. 105-131, 1998.
- NAPOLITANO, M. A história depois do papel. In: PINSKY, C. B. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2010. p. 235-289.

- _____. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. In: CAPELATO, M. H. et al. *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007. p. 65-83.
- NARRADORES DE JAVÉ. Direção de Eliane Caffé. Produção de Vânia Catani. 2003. DVD.
- TÁPIAS-OLIVEIRA, E. M. *Construção identitária profissional no Ensino Superior: prática diarista e formação do professor*. 2006. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) - UNICAMP, Campinas.
- SOUZA, A. N.; JACOBI, P. R. *Expansão da Matriz Hidrelétrica no Brasil: as Hidrelétricas da Amazônia e a perspectiva de mais Conflitos Socioambientais*. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPAS, V, Florianópolis, 4 a 7 de outubro, 2010. (comunicação apresentada)
- WERNER, D. *Dilemas Socioambientais das Regiões Atingidas por Barragens: O caso da UHE Santo Antônio*. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPAS, V, Florianópolis, SC, 4 a 7 de outubro, 2010. (comunicação apresentada)
- WHITE, H. *Meta-história*. São Paulo: Edusp, 1995.
- XAVIER, I. Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 18, p. 09-24, jan./jun. 2009.
- _____. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2003. p. 61-89.

