

AS NARRATIVAS DE JAVÉ ESCOVADAS A CONTRAPELO: memória, história e narração no filme *Narradores de Javé*

André Renato¹

RESUMO:

Este artigo pretende analisar as maneiras como o filme *Narradores de Javé* estabelece relações entre a memória (tanto a individual, quanto a coletiva) e a história (que é a sua forma científica), tomando por base conceitos estabelecidos pelos historiadores Jacques Le Goff e Pierre Nora. Também serão analisadas as modalidades de narração e a figura do narrador presentes no filme, à luz dos escritos do filósofo Walter Benjamin. O objetivo será demonstrar que os personagens populares do filme possuem o estatuto de heróis coletivos, espremidos entre o arcaico e o moderno, procurando salvaguardar sua memória (o primitivo / monumental), transformando-a em história (o moderno / documental).

PALAVRAS-CHAVE: Narradores de Javé. Memória. História. Narração.

ABSTRACT:

This article analyzes the ways the film narrators of Yahweh establishes relationships between memory (both individual and the collective) and history (which is its scientific form), based on criteria established by the historian Jacques Le Goff and Pierre Nora. Also analyzed are the modalities of narration and the figure of the narrator in the film, in the light of the writings of the philosopher Walter Benjamin. The goal will be to demonstrate that the popular movie characters have the status of collective heroes, squeezed between the archaic and modern, while preserving their memory (the primitive / monumental), transforming it into history (the modern / documentary).

Keywords: Narradores de Javé. Memory. History; Narration.

O povoado de Javé, no interior da Bahia, passa por um momento decisivo em sua história. O Estado está tomando as primeiras medidas para a construção de uma represa, cujas águas inundarão e sepultarão a cidadezinha. Os moradores, todos eles pessoas simples do sertão, reúnem-se na pequena igreja central, com o objetivo de discutir o que podem fazer para salvar o seu território e os seus lares da destruição – e salvarem-se a si mesmos do êxodo. De cima do altar, um homem se destaca pela boa articulação das explicações que dá para os fatos: Zaqueu

¹ André Renato é professor no Ensino Médio (língua portuguesa, literatura e redação), fotógrafo e cinegrafista. Mantém o blog *Sombras Elétricas* (www.sombras-eletricas.blogspot.com), no qual escreve sobre cinema.

(interpretado por Nelson Xavier). Este afirma que, segundo as autoridades, existe somente uma coisa que os habitantes do Vale de Javé podem tentar com vistas a impedir a chegada das águas: provar “cientificamente” – com a documentação apropriada – que Javé possui um patrimônio histórico-cultural. O desespero é geral. Todos sabem o quanto o povoado é pobre nos patrimônios materiais ou imateriais tipicamente prestigiados pelas instituições da sociedade civil. Mas Zaqueu não concorda e dá uma ideia: reunir em livro as experiências e narrativas transmitidas oralmente, de geração em geração, por quem nasce, vive e morre em Javé. Paremos por aqui, momentaneamente, pois este é o primeiro ponto em que este filme de Eliane Caffé (2003) anima-se de um conteúdo político que remete a concepções historiográficas bastante em voga na contemporaneidade.

O documento / monumento de Javé

O historiador francês Jacques Le Goff² – membro eminente da famosa Escola dos *Annales* – busca descrever, dialeticamente, as duas espécies de materiais utilizados no registro e preservação da memória coletiva, assim como em relação à sua forma mais científica: a história. Tratam-se dos *documentos* (mais aplicados a esta) e dos *monumentos* (nos quais costuma se apresentar a primeira). É ponto pacífico no debate entre historiadores a afirmação de que não se faz história sem documentos, que se entendem como registros ou “provas” (a incorporação jurídica do termo é anterior à historiográfica) que testemunhem a factualidade do acontecimento passado. Os pontos mais polêmicos da discussão, ao longo do século XX, giram em torno da ampliação dos gêneros de materiais que sejam aceitos e trabalhados como documentos históricos. No princípio, apenas os testemunhos *escritos* eram dignos da sanção legitimadora – com valor *científico* – da parte dos historiadores. O filme *Narradores de Javé*, em sua dimensão diegética, parece se conformar ao conceito tradicional de documento, uma vez que seus personagens (principalmente Zaqueu e Antônio Biá – que exercerá o papel do historiador) não desperdiçam quaisquer oportunidades para lembrar e reiterar, a si

² LE GOFF, Jacques. “Documento / Monumento”. In: ROMANO, Ruggiero (org). **Enciclopédia Einaudi – volume 1: Memória-História**. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, vol. 01, p. 95-104.

mesmos e aos autores dos testemunhos que serão registrados no papel, a necessidade de que tais falas estejam de acordo com os ditames de objetividade e verossimilhança que se exigem de textos escritos nos moldes “científicos”.

A nós, é importante recordar que toda essa estratégia é mobilizada com a meta de que as narrativas de Javé sejam consideradas “patrimônio” e recebam a sanção positiva da autoridade estatal que detém o poder de salvar ou destruir o lugar. Desse modo, se as pessoas de Javé obedecem com inabalável reverência as regras da documentação tradicionalmente escrita, é porque esses valores lhes foram repassados pelas estruturas que exercem um poder constrangedor sobre aqueles habitantes. No final do filme, veremos que não lograrão realizar tal intento na elaboração de um produto final que seja devidamente “apresentável”, muito por causa da falta de confiança e dedicação do próprio Antônio Biá (José Dumont), o historiador, que tentará se justificar gritando nervosamente a todos que a tarefa é inútil, uma vez que a autoridade urbana jamais levaria a sério as histórias disparatadas de pessoas semi-analfabetas, perdidas no meio do sertão.

No plano do discurso do próprio filme, percebemos que Eliane Caffé – que também assina o roteiro, junto com Luiz Alberto de Abreu – busca munir-se da “escrita” audiovisual como outra forma de documento-testemunho, aderindo à entusiasmada defesa que muitos historiadores fazem da inclusão de registros audiovisuais no rol dos documentos cientificamente válidos, dentre eles Marc Ferro³. Como parte de uma tendência relativamente comum no cinema brasileiro da retomada – e que remete à obra-prima *Iracema: uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna –, o filme de Caffé incorpora à sua estrutura narrativa de ficção alguns elementos de documentário. Estes ficam evidentes em muitos planos – no geral, breves e aproximados – que procuram flagrar gestos, olhares, sorrisos ou expressões de repúdio nos rostos e corpos dos habitantes de Javé, vividos por atores aparentemente não-profissionais. A câmera *in loco* documentando o acontecimento histórico se faz mais expressiva na cena em que um dos membros da expedição que está fazendo os preparativos para a implantação da represa toma sua filmadora compacta e começa a registrar uma procissão de moradores que passa. Logo, um deles “invadirá” o campo enquadrado pela lente e

³ FERRO, Marc. “O Filme: uma contra-análise da sociedade?” In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1976, p.199-215.

começará a desfiar sua mistura de lamento e protesto, no que será seguido por outros habitantes. No começo, a câmera de Caffé captará tal acontecimento reproduzindo uma pequena estrutura de *mise en abyme*, colocando-se por trás da filmadora do personagem num ângulo horizontal de aproximadamente 45° em relação a este (registrando, em segundo plano, o assunto da pequena câmera). Mas, logo depois, vemos a imagem em baixa resolução do visor da filmadora ocupar todo o quadro da câmera do próprio filme, neste instante encarnado no ato espontâneo do “homem com a câmera” – conforme mostram os fotogramas abaixo. Não há momento mais explícito de identificação com o gênero documental.



Figura 1



Figura 2

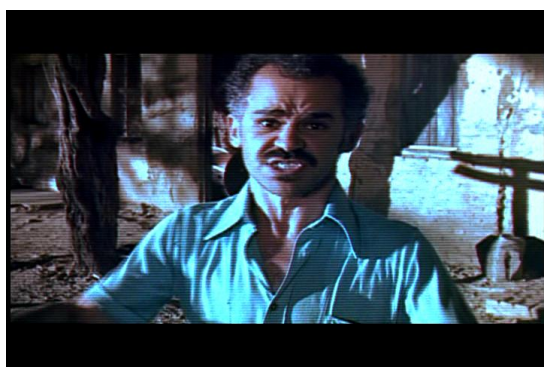


Figura 3

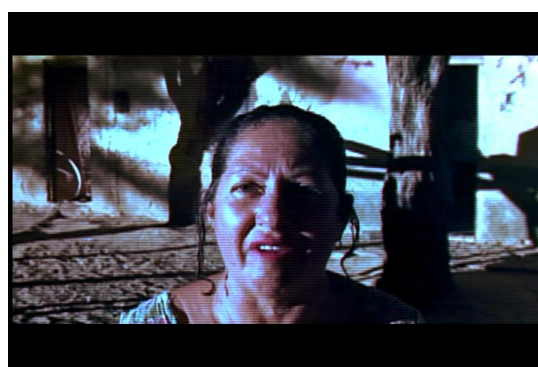


Figura 4

Voltando a Le Goff, vemos que o *monumento* realiza a vontade de preservação da memória coletiva de uma sociedade, reenviando às gerações subsequentes a perenidade do seu testemunho, raramente numa forma escrita (como uma ponte sobre o presente, que liga o passado ao futuro). Tendo a função de perpetuar uma recordação, o monumento caracteriza-se por uma intencionalidade que não se faz presente no documento. Não obstante, o autor tem

em vista a crítica do documento e a concepção da ideia una de documento / monumento, partindo da constatação de que a elaboração de documentos não se faz de maneira ingenuamente objetiva; estes são, na verdade, fabricados no contexto das relações de poder, e as forças sociais em disputa deixam as marcas perceptíveis de sua intencionalidade nos registros históricos – por mais que estes se auto-proclamem “científicos”. A conclusão do historiador é: “O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira.”⁴ Tomando os narradores de Javé, fica evidente essa intenção auto-afirmativa, reiterada em diversos momentos do filme. Mesmo após a suposta derrota perante as forças do “progresso” e o conseqüente desterro, Antônio Biá prosseguirá com seu registro documental-monumental (desta vez, levando muito a sério sua responsabilidade). O próprio personagem diz, no final, em resposta a um conterrâneo que lhe censura a presente inutilidade da tarefa, que a história da Javé pré-dilúvio foi apenas a “primeira parte”. O filme termina com a câmera acompanhando o último grupo de moradores em caravana rumo a não-se-sabe-onde, rumo ao *futuro*. Imagem que retoma, em ciclo, a da fundação mítica do povoado séculos antes, com o grande herói Indalécio conduzindo uma trupe de párias rumo à terra prometida.

O caráter monumental das narrativas de Javé também deixa seu rastro no estilo literário que Antônio Biá procura imprimir à transcrição que faz das histórias dos seus conterrâneos. Estilo esse, mais do que literário: poético; mais do que poético: épico. O historiador-poeta tenta justificar seus “floreios”, dizendo: “Uma coisa é o 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.” Deixando de lado o registro baixo do coloquial, Biá vai construindo seu monumento através da elevação “homérica” de sua linguagem (na mesma cena, ele dá um exemplo oral de narração em tal estética).

Na dimensão discursiva da narração audiovisual, também é perceptível o posicionamento *edificante* de Eliane Caffé; o filme procura exalar empatia e

⁴ Op. cit., p. 103.

condescendência⁵ por aqueles personagens, por seu drama e sua luta quixotesca, ainda que de maneira desigual e até incoerente em alguns momentos, conforme analisaremos mais adiante. Enfim, o registro (escrito e audiovisual) em *Narradores de Javé* trabalha pela constituição de um *lugar de memória*, o que nos remete à segunda concepção historiográfica que será interessante acionar para que se explicito o *projeto* deste filme.

Javé entre a memória e a história

O historiador Pierre Nora⁶ analisa o fenômeno bastante contemporâneo da “aceleração da história”, caracterizado por um fosso cada vez mais largo entre a memória (que nasce do vivido em sociedades chamadas de arcaicas, cristalizando-se nas imagens atemporais dos mitos, constantemente atualizados na experiência coletiva; memória “integrada” e que “reconduz eternamente à herança”) e a história (que se produz a partir de uma consciência de ruptura com o passado, peculiar das sociedades modernas, constantemente levadas pela mudança; dessa maneira, a história tem o poder de destruir a memória – ou, pelo menos, esvaziá-la semanticamente). Nora fala também sobre a curiosidade contemporânea em relação aos lugares de memória, onde esta se “cristaliza” e se “refugia” da perseguição empreendida pela história. Assim, uma vez que não há mais, em nossas sociedades, “meios” ou condições para que a memória tradicional se preserve viva e atuante, dedicamos-lhe reservas, locais cercados, vigiados e assépticos onde embalsamamos os seus resíduos, as suas ruínas. Os lugares de memória tornam-se, desse modo, centros de culto de relíquias, de um patrimônio perdido que mal sabemos nos pertencer, e cujo poder de diálogo e influência para com o nosso presente e nosso futuro foi reduzido a um eco rouco e longínquo; vestígios, arquivos. “Menos a memória é vivida no interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas”,

⁵ O que também se faz evidente no estilo *cinema direto* da cena citada na página anterior, principalmente quando a câmera de Caffé toma para si as imagens de protesto registradas pela filmadora “diegética”. Desse modo, o próprio filme se faz de documento / monumento.

⁶ NORA, Pierre. “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”. In: **Projeto História**. São Paulo: Educ (10), dez. 1993, p. 7-28.

diz o historiador⁷. A história impõe não somente distância em relação à memória, como também “mediação”. Enquanto expressão do eterno presente do mito, a memória pertence diretamente a todos; a história, na medida em que se faz de operação intelectual que analisa e critica um passado definitivamente morto, exige a interposição da figura competente do historiador, dotado dos instrumentos científicos necessários.

Os habitantes de Javé estão em vias de serem despojados de sua memória, na medida em que se encontram ameaçados de serem despejados de seu território. A presente recordação que constitui o seu “patrimônio” – e que o filme mostra como sendo composta em um caldo de mito e história, conforme atestam as diferentes versões do relato de fundação da comunidade – está organicamente ligada à experiência coletiva naquelas terras. Com isso, podemos afirmar que a transcrição da memória, empreendida por Antônio Biá, poderá garantir não só a sobrevivência material do povoado (objetivo mais pragmático), mas também – no caso de a região efetivamente desaparecer sob as águas – o registro de sua memória salvará algo do naufrágio (objetivo mais, digamos, profundo). Essa segunda importância do *livro* tornar-se-á a primeira, no final do filme, após a catástrofe. Uma vez que Biá e cia. não podem mais *habitar* a memória, torna-se necessário transformá-la e transcrevê-la em história; assim, dentro do livro ficará impermeabilizado e visível algo das ruínas de Javé – já que o resto esconder-se-á perpetuamente sob o denso volume das águas profundas do esquecimento. É com a destruição de Javé e com a impossibilidade de os seus gentílicos continuarem vivenciando as suas tradições que o povoado será transfigurado em lugar de memória, erigindo-lhe o monumento que é o registro escrito das suas narrativas. Desse modo, o filme ilustra muito didaticamente o processo histórico comum da passagem do arcaico ao moderno.

E mais uma vez, o suporte “exterior” do audiovisual também empreenderá uma “referência tangível” à existência da memória de Javé – mesmo se tratando de uma obra de ficção, uma vez que o já aludido aspecto de documentário do filme servirá bem de “arquivo” para os vestígios do povoado e do seu patrimônio imaterial. Ao longo de todo o longa-metragem, sentimos a tensão e a ansiedade impressas em Javé e nos seus moradores pelo acelerar da história. Os signos da mudança, que

⁷ Op. cit., p. 14.

categorizam as sociedades modernas, estão latentes em cada plano, como fantasmas ou anjos da morte que esperam a vez de agir. As areias das ruas de Javé não invadem os nossos olhos com a aridez que se esperaria delas, pois seus grãos cristalizados já se liquidificam nas primeiras gotas das águas diluviais que é a única promessa feita às pessoas que pisam aquele chão – os delírios proféticos de Antônio Biá e do ermitão que habita os arredores o comprovam. Percorrer as ruas de Javé é como prestar visita a um condenado à morte. Existe um plano em especial que encarna de modo mais sublime esse fantasma da história e do progresso, figurativizado nas águas da represa que ameaçam afogar no esquecimento a memória de Javé. Esse plano-refrão (no fotograma abaixo) aparece com força reiterativa em dois momentos do filme.



Figura 5

A imagem mostra-se composta pela força de três faixas horizontais, cujas fronteiras aparecem – em princípio – rigidamente delimitadas; no entanto, interpretando o quadro na dinâmica das forças que se movimentam e se batem ao longo do filme, enxergaremos um movimento tenso de avanços e recuos de cada uma dessas faixas por sobre as outras. Basta raspar, com a espátula da análise crítica, a primeira camada de tintas harmônicas que parece animar o plano de um equilíbrio inviolável. Vejamos. A faixa inferior é formada pelas ameaçadoras águas do rio que atravessa o vale de Javé; são essas águas que estão prestes a serem transformadas em represa, sobrepujando por completo a faixa central, formada pelo povoado. Esse movimento já se encontra evocado e prefigurado no plano, se lermos as suas duas ocorrências à luz do filme como um todo. Sentimos que a linha horizontal da margem superior das águas funciona como um vetor, cujo movimento

latente (lembrando que os elementos deste quadro são apenas aparentemente estáticos) realiza-se na vertical: uma parede líquida que desabarará por sobre a cidade. Tal significado manifesta-se com maior expressividade quanto a faixa das águas – na bidimensionalidade do quadro – ocupa as medidas de um retângulo que tem, pelo menos, o dobro da área da faixa central.

Por sua vez, o estreito retângulo do povoado não repousa bucolicamente entre as águas e os céus; o denso elemento terra encontra-se espremido sob pressão do descomunal volume de dois elementos ironicamente menos sólidos: água e ar. A primeira, nós já vimos que se trata de uma figuração para o progresso e a história; quanto ao céu, podemos talvez interpretá-lo como o “sopro do espírito (santo)” que anima os personagens em sua luta contra as “águas”. É preciso lembrar que os habitantes de Javé são todos muito religiosos (e que a reunião em que decidem fazer algo para salvar seu território é realizada dentro da igreja); em contraste, temos a figura do latifundiário da região, mancomunado com os “engenheiros” da represa, que vomita blasfêmias numa fala de sarcasmo nauseabundo – em determinada cena. A fé que os personagens (à exceção de Antônio Biá) depositam no registro da sua memória evoca um movimento também vetorial da linha da cidade (em fuga) rumo à faixa superior do céu. Isso também explica a centralidade da igreja dentro do quadro, como ponto convergente de todos os ângulos⁸.

A documentação / monumentação e a constituição de Javé como lugar de memória não se darão sem o trabalho do historiador / colecionador / narrador Antônio Biá. Para melhor compreendermos a sua função e aprofundarmos as tensas relações, descritas por Nora, entre memória e história nas sociedades em constante transformação, traremos à mesa agora alguns conceitos da filosofia da história de Walter Benjamin.

A história de Javé escovada a contrapelo

“A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia do

⁸ Pierre Nora coloca a igreja como instituição importante dentro das “sociedades-memória” (em franco desaparecimento), na conservação e transmissão de valores (op. cit., p. 8).

progresso tem como pressuposto a crítica da ideia dessa marcha”, diz o filósofo alemão na tese de número 13, do seu ensaio “Sobre o conceito da história”⁹. O discurso do progresso e da marcha irrepreensível da história são colocados a todo momento no filme, como justificativa para a construção da represa às expensas do território (e da memória) de Javé. Conforme protesta um personagem, logo no começo da narrativa: “Sacrificar uns tantos pra beneficiar a maioria; a maioria eu não sei quem são...” O foco narrativo do longa-metragem, centrado exclusivamente nas vicissitudes sofridas pela população da cidadezinha, parece procurar demonstrar a ideia central na filosofia da história benjaminiana de que o tempo histórico não é, absolutamente, “vazio” e “homogêneo”; mas sim, repleto de acidentes, paradas, retornos, saltos. Tomando como base o fato de que a história é escrita pelos vencedores, Benjamin propõe que se revele o avesso do discurso estabelecido, contando-se a história dos derrotados e oprimidos. O autor é radicalmente contra a visão triunfalista do transcorrer histórico, seja aquela positivista ou marxista. O projeto dos habitantes de Jave, ao elaborar em livro suas narrativas, assim como o projeto do próprio filme de Eliane Caffé, ao tematizar tais acontecimentos, buscam fazer coro com a crítica benjaminiana da marcha de um tempo desprovido de complicações, mostrando com toda a volúpia documental o relevo acidentado da história e do “progresso”.

Dessa maneira, podemos dizer que Antônio Biá, Zaqueu (que é quem narra toda a história do filme, para um viajante que perdeu seu transporte) e Eliane Caffé exercem o papel do *anjo da história*, na sublime alegoria criada por Benjamin na tese de número 9¹⁰. Interpretando a pintura de Paul Klee intitulada “Angelus Novus” (figura 6), o filósofo reconhece no olhar e no gesto desse anjo uma preocupação para com as catástrofes e ruínas acumuladas que nós chamamos de passado, pois veríamos ali apenas uma “cadeia de acontecimentos”. Sabendo que toda história é heterogênea e plena de descontinuidades, o anjo quer debruçar-se e “juntar os fragmentos”, mas é impelido de costas na direção do futuro pela tempestade que denominamos “progresso”.

⁹ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história”. In: **Obras Escolhidas – Vol. I: magia e técnica, arte e política**. 1ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 222-232.

¹⁰ Op. cit., p. 226.



Figura 6

Sendo assim, a atitude dos habitantes de Javé e da sua representante cinematográfica, ao tentar preservar o patrimônio do lugar (sua memória, sua tradição), é de um inconformismo que se casa com a mistura de marxismo e teologia peculiares a Walter Benjamin:

Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. *Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela.* Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo.¹¹ (tese de número 6)

O passado, para o filósofo, comunica-se com o presente e dirige um “apelo” de resistência e de luta às novas gerações, na tentativa de impeli-las à “redenção”. Dessa forma, o presente é dotado de uma força messiânica que não deve ser ignorada. E, de fato, os moradores de Javé não a ignoram. Nas narrativas das memórias de suas tradições, salta – invariavelmente – a imagem heróica de Indalécio, o fundador do povoado, que chegara na região guiando, como um

¹¹ Op. cit., p. 224 (grifo nosso).

novíssimo Moisés, uma população perseguida pelos grupos dominantes. O mais interessante é que cada indivíduo interpreta a figura e a história de Indalécio de acordo com a sua própria história – ainda presente – de sofrimento e opressão¹². Assim, um homem que preserva em casa a pistola herdada do avô imaginará Indalécio como um cavaleiro andante, valente e robusto; uma mulher de espírito combativo relegará Indalécio a um papel de coadjuvante, deslocando para o primeiro plano a figura de uma amazona que o acompanhava e que exerceria – de fato – a liderança; um ancião negro, que só fala numa língua aparentemente herdada dos quilombos, transforma Indalécio em Indaleu, escravo rebelde que conduz seu grupo rumo à liberdade. O conjunto dessas versões, contraposto ao enredo de ciência e progresso que os “engenheiros” querem impôr a Javé, configura a atividade chamada por Benjamin de “escovar a história a contrapelo”,¹³ na tese de número 7. A metáfora é bastante expressiva da visão do filósofo alemão: nessa escovação feita em sentido contrário ao que se espera, acaba-se desfazendo a superfície homogênea da pelugem e revelando as peculiaridades e acidentes da pele que se esconde debaixo – assim como eventuais carrapatos.

No ensaio sobre a figura e função do narrador¹⁴, Walter Benjamin denuncia a incapacidade atual de se trocarmos experiências – o que se deve à pobreza moral e ética do vivido no mundo moderno, totalmente entregue aos caprichos da *técnica*: guerra mundial, crises econômicas, totalitarismos¹⁵. Sem a possibilidade de novas experiências de valor, e perdendo-se o significado daquelas tradicionais (uma vez que não se vinculam mais ao nosso presente – condição inalienável para que se mantenha o valor dos patrimônios culturais), perder-se-á, conseqüentemente, a faculdade de “contar histórias como elas devem ser contadas”. A experiência transmitida oralmente, de geração em geração (“como um anel”), nas sociedades tradicionais é a grande mina da qual o narrador extrairá suas preciosidades; e Benjamin corretamente dá maior valor às narrativas escritas que mais se aproximam das histórias orais “anônimas”. Em *Narradores de Javé*, a identificação entre Antônio

¹² O que deixa bem claro o diálogo vivo entre passado e presente através da memória apegada à herança da experiência, segundo a análise de Pierre Nora que descrevemos mais atrás.

¹³ Op. cit., p. 225.

¹⁴ Idem. Ibidem (“O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, p. 197-221).

¹⁵ Idem. Ibidem (“Experiência e pobreza”, p. 114-119).

Biá e o narrador benjaminiano é tão evidente que o verso da capa da edição em DVD do longa (“VideoFilmes”) descreve o personagem como um “Homero sertanejo”. Mas a maneira específica (idiossincrática até) como Biá lidará com as histórias recebidas dos moradores transparece com grande força evocativa logo na primeira “entrevista” que realizará, quando interrompe o relato por demais seco do seu interlocutor, para propor-lhe uns “floreios” literários (conforme alusão feita anteriormente, na página 4 deste trabalho). Nesta cena, a atuação de José Dumont atinge o seu ápice; pois, mais do que narrar de modo expressivo, ele interpreta os acontecimentos e falas dramaticamente, ofegando, fazendo pausas, proferindo onomatopeias. Não conseguimos imaginar maneira mais adequada (no sentido benjaminiano) de se contar uma história e transmitir uma experiência. A cena parece justificar a afirmação do filósofo de que a narrativa é uma

“forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em-si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador, para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”¹⁶.

Deixando-se atravessar pelas experiências de sua comunidade, o Biá-narrador exerce o mesmo papel do historiador materialista de Benjamin – figurativizado na alegoria do “anjo” (da qual tratamos anteriormente, na página 9). Narrando a contrapelo, Antônio Biá escancara a fratura existente entre a história homogênea do progresso (aquele que beneficia somente uma maioria invisível) e as histórias heterogêneas das origens de Javé, que revelam o patrimônio bastante concreto e vivo daqueles “semi-analfabetos” (no dizer do próprio Biá), alvos fáceis da faxina empreendida pela cronologia desenvolvimentista. As narrativas-patrimônio da experiência e da memória de Javé documentam e erigem em monumento uma tradição que não se enquadra na totalização falsamente épica do discurso historiográfico estabelecido – e, por isso mesmo, são inescrupulosamente afogadas na mesma água que gerará energia para o triunfo da civilização. O pequeno ato dos habitantes de Javé busca sabotar a continuidade de um processo histórico que se pretende nivelado com a precisão que só a ciência (encarnada pelos “engenheiros”

¹⁶ Op. cit., p. 205.

da represa) poderia lhe dar através de um suposto encadeamento lógico entre os acontecimentos. Para Walter Benjamin, citado pela comentadora Jeanne Marie Gagnebin¹⁷, é a instauração do descontínuo e a interrupção da cadeia de causalidades positivistas que se fazem de fundamentos da “autêntica tradição”. Com isso, o livro de Biá propõe a construção de uma nova historiografia, na resistência contra os abusos dos registros oficiais – ditos objetivos.

Há uma imagem no filme que parece concentrar, em breve mas impactante alegoria, o *tour de force* entre a tradição “arcaica” de Javé e a ameaça trazida pelo progresso. Trata-se do ultra-moderno e potente 4x4 dos engenheiros (fotograma abaixo), que atravessa altivamente o quadro rústico das ruas do povoado e, antes de sair de cena, cruza com a (mais rústica ainda) figura do ermitão local, que vem caminhando em sentido contrário (ele profetizará imagens apocalípticas da inundação da cidade, numa cena posterior, que se passará dentro da igreja). Ambos não se chocam fisicamente, é claro, pois não se movimentam no mesmo plano; mas, em termos simbólicos, o conflito está colocado¹⁸. A figura-fetichê do automóvel, símbolo maior do século XX, da industrialização, do “fordismo” que aliena o trabalho e fragmenta a experiência coletiva, na medida em que se “choca” contra a paisagem e as pessoas “áridas” de Javé, resume de maneira exemplar toda a violência das rodas e motores de combustão da *história* contra o palmilhar vagaroso da *memória*.



Figura 7

¹⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999, p. 99.

¹⁸ A cena nos remete, ainda que com pouca intensidade, às mesmas conotações que o cineasta norte-americano Sam Peckinpah concede ao divisor de águas histórico que foi o automóvel, mais particularmente no filme *A Morte Não Manda Recado* (“The Ballad of Cable Hogue”, 1970).

Os movimentos do automóvel e do profeta, o movimento das andanças de Antônio Biá ao colecionar suas histórias, o movimento das águas da represa que estão subindo; os movimentos de êxodo dos fundadores de Javé e dos seus últimos moradores; o filme todo se constrói sob o signo do movimento. Movimento esse que não é homogêneo nem vazio – nos dizeres de Benjamin. Para emprestar ao cinema uma expressão da cinemática, não se trata aqui de um movimento uniforme. *Narradores de Javé* roda em constante aceleração. Além disso, os tropeços, paradas e quaisquer outras variações de ritmo são constantes no filme e definem os deslocamentos dos seus personagens mais como corre-corres atabalhoados do que passeios preguiçosos em tempos mortos. Já vimos que a pressa dos moradores corre contra o tempo histórico e contra as mudanças anunciadas pelo seu auto-proclamado ministro: o progresso; corre para tirar da força a *atemporalidade* da memória. Aquele, por sua vez, corre em sentido inverso, ansioso por apagar definitivamente os embaraçosos vestígios do arcaico, do mítico, do inconsciente, do irracional. Outros correm mesmo para não perder a última barca do dia, como faz o jovem mochileiro que vemos logo na introdução. O fato é que a maior parte desse atletismo não logrará atingir a linha de chegada: o viajante perde a embarcação; os habitantes de Javé perdem a sua cidade. O fracasso rege os resultados das performances dos sujeitos, os quais quedam invariavelmente dois passos atrás dos objetivos almejados.

Outro movimento interessante é o que se realiza na espiral dos encadeamentos narrativos do filme, que vão e voltam uns aos outros, colocados em uma *mise en abyme*. No nível mais profundo, vemos as narrativas dos moradores de Javé; imediatamente acima delas, encontra-se o “o relato do relato” de Antônio Biá; sobre este, debruça-se o contar de Zaqueu, que resume toda a história do filme ao jovem que perdera a barca (farol de identificação para o espectador culto, “moderno” e cosmopolita); na superfície mais imediata, temos a câmera de Eliana Caffé e o enredo de Luiz Alberto de Abreu. É um jogo de bonecas russas.

Inconsistências

Em todo o filme, como já dissemos, sente-se a profunda simpatia e condescendência do olhar de Caffé por sobre o povo de Javé. Desse modo, também a película se faz de monumento, de lugar de memória e de narrativa *patrimonial*; ou seja, a coleção de imagens do povoado e dos seus habitantes constitui um ato tão político quanto a coleção – oral ou escrita – de suas histórias, colocados ambos os registros a serviço da resistência contra um tempo vazio, homogêneo e *progressista*. O problema é: se passarmos um “pente mais fino” no discurso do filme (especialmente na montagem e na maneira como se trabalham aqui certos gêneros), ocorrer-nos-á aquela ideia de que não bastam boas “intenções” para se fazer cinema. A narrativa de Caffé e de Abreu vai disseminando e dispondo vários elementos ao longo de sua construção; não obstante, alguns deles ficam sem a devida recolha e processamento. Como primeiro exemplo, temos a figura do latifundiário, trabalhada em duas cenas cuja celeridade e pouca função que exercem no todo orgânico da história não correspondem à importância que o homem – como representante-mor dos grupos dominantes no contexto do sertão nordestino – possui no jogo social e histórico que se tem na mesa e ao qual a diretora (como estudamos até agora) dá importância essencial; as cenas deixam a desejar também em função da própria descrição que fazem do personagem, apresentado de maneira excessivamente caricatural como o “diabo em pessoa”, proferindo suas blasfêmias e ostentando agressividade e “macheza”. Mas os conflitos que esperaríamos a partir disso não se realizam e são rapidamente esquecidos, conforme o filme vai seguindo outros caminhos.

Outro exemplo que chama a atenção, e que está ligado à questão do latifundiário, é o do jovem que perdera todo o medo “de uma vez só”. A cena em que ele conta a sua história e afirma, categoricamente, que só sai de Javé “morto” cria a expectativa de um conflito que representaria o ápice do processo de resistência dos moradores. Posteriormente, o rapaz aparece na praça central do povoado, atirando com a pistola herdada do pai e forçando o latifundiário a sacar sua arma e aceitar o “duelo”. No entanto, logo aparece a “turma do deixa disso”, e a fúria do jovem arrefece – muito rápida e facilmente. Enfim, parece que o filme apresenta

personagens e situações, mas não os inclui muito organicamente na estrutura dramática e narrativa do todo da obra, ainda que o espectador perceba sem maiores dificuldades os temas e as mensagens pretendidas¹⁹.

Mas o maior problema de *Narradores de Javé* parece ser a excessiva distância entre o discurso audiovisual e o universo cultural dos personagens, o que faz por solapar as intenções da diretora e do roteirista de se colocarem “ao lado” daquele povo sofrido; vemos que a abordagem ainda é “de cima para baixo”: o filme não logra se libertar de um ponto de vista urbano e culto (ou seja, de uma classe social dominante) a respeito dos sertanejos “semi-analfabetos”. Não pretendemos esgotar o assunto no espaço curto deste trabalho (isso nem seria possível), mas apontaremos algumas linhas de reflexão que poderão – quem sabe – desenvolver-se em futuras e mais aprofundadas pesquisas. O problema do “desencaixe” entre a voz do autor e a voz do personagem no campo da ficção não é novo nem exclusivo do meio cinematográfico. Os estudos literários – particularmente os do romance – já vêm se debruçando sobre o impasse entre narrar usando o registro de linguagem coloquial do personagem, incorporando-o efetivamente à estrutura da obra; ou narrar segundo o registro culto do próprio autor, mantendo com isso uma incômoda hierarquia. A escolha não é fácil; se uns preferem a primeira opção (Manuel Antônio de Almeida, em *Memórias de Um Sargento de Milícias*, de 1854), outros ficam com a segunda (Graciliano Ramos em *Vidas Secas*, de 1938). A respeito deste último, um crítico literário disse com grande perspicácia:

Para Graciliano, o roceiro pobre é um outro, enigmático, impermeável. Não há solução fácil para uma tentativa de incorporação dessa figura no campo da ficção. É lidando com o impasse, ao invés de fáceis soluções, que Graciliano vai criar **Vidas Secas**, elaborando uma linguagem, uma estrutura romanesca, uma constituição de narrador em que narrador e criaturas se tocam, mas não se identificam. Em grande medida, o debate acontece porque, para a intelectualidade brasileira naquele momento, o pobre, a despeito de aparecer idealizado em certos aspectos, ainda é visto como um ser humano de segunda categoria, simples demais, incapaz de ter pensamentos demasiadamente complexos. O que **Vidas Secas** faz é, com pretenso não-envolvimento da voz que controla a narrativa, dar conta de uma riqueza humana de que essas pessoas seriam plenamente capazes²⁰.

¹⁹ Outro filme, contemporâneo a este, no qual sobram boas intenções ideológicas, mas falta coesão dramático-narrativa, é *Carandiru* (2003), de Hector Babenco.

²⁰ BUENO, Luís. “Guimarães, Clarice e antes”. In: **Teresa**. São Paulo: USP, nº- 2, 2001, p. 254.

Pensando na construção de enunciados e efeitos de sentido específicos do discurso audiovisual (pelo menos, tanto quanto essa “especificidade” for possível), não diríamos que a voz narrativa / autoral de Eliane Caffé almeje esse “não-envolvimento” de que fala o crítico de Graciliano. O caso seria se estivéssemos falando da versão fílmica de *Vidas Secas* (1964) empreendida pelo “neo-realismo” seco de Nelson Pereira dos Santos. Mas, em se tratando de *Narradores de Javé*, afirmaríamos antes que o filme assume o tom picaresco / farsesco que os próprios autores delegam ao comportamento geral dos personagens – principalmente o protagonista Antônio Biá. O problema é que esses gêneros são uma “faca de dois gumes”: se, por um lado, o picaresco parece expressar uma identificação com o popular, por outro não deixa de derramar sobre ele grandes doses de idealização, pintando-o sempre com as tintas românticas do exótico, do pitoresco – o que só contribui, afinal, para que se guardem as posições de hierarquia social entre autor e personagem. Tal idealização, em sua forma específica de “engrandecimento”, acaba por fazer, paradoxalmente, com que os personagens populares mais se diminuam aos olhos do público urbano das classes dominantes. É um preconceito que funciona às avessas – mas preconceito, não obstante. Biá e cia., apesar da voz e do posicionamento favorável que a diretora lhes concede, não deixam de se mostrarem como seres humanos “de segunda categoria”. Na verdade, é justamente em função dessa voz e desse posicionamento (excessivamente condescendentes e “picarescos” / malandros²¹) que tais personagens não logram dar conta de um maior potencial para sua “riqueza humana”; esta é mais *depositada* neles (através das boas intenções do filme), do que brota espontaneamente do seu caráter nas circunstâncias prolíficas de uma dramaturgia e narrativa que fossem bem desenvolvidas. Antônio Biá ainda representa aquele estereótipo de personagem popular / malandro do qual nós constrangedoramente nos orgulhamos desde o século XIX. É a herança do distanciamento entre os grandes centros urbanos e as zonas rurais, entre o sudeste e o nordeste, entre o *centro* e a *periferia*. *Narradores de Javé* não rompe com os perigos da “história única”: uma visão monolítica que se

²¹ Para os propósitos deste trabalho, não faremos diferenciação entre as figuras literárias do pícaro e do malandro. Mas é sempre interessante consultar o clássico ensaio de Antônio Cândido: “Dialética da Malandragem”.

tem dos grupos sociais oprimidos e periféricos, ainda que essa visão seja (e muitas vezes o é, como no presente caso deste filme) simpática, favorável, condescendente, etc²². Por tudo isso, podemos afirmar que, em *Narradores de Javé*, “narrador e criaturas se tocam, mas (ainda assim) não se identificam”; porém, se tocam à sua própria maneira e bem diferente do que ocorre em Graciliano Ramos (ou Nelson Pereira dos Santos). A trilha sonora “moderna” composta por Dj Dolores é um dos elementos que mais atestam o abismo entre o tom do filme e o seu universo diegético. Incoerências.

A narrativa de Eliane Caffé se pretende politicamente correta, mas só atinge tal efeito na superfície; abaixo, falta-lhe humanismo. Por mais que o discurso do filme possa tentar (mas não estamos certos desse propósito), Antônio Biá e seus conterrâneos não são muito mais do que “cascas”: funções sociais utilizadas para se ilustrar alegoricamente uma ideia (o que encontramos copiosamente nas narrativas clássicas do pícaro e do malandro farsescos, sejam brasileiras ou da literatura universal). É extremamente difícil delimitar o que é, em termos de análise do discurso cinematográfico, a dose de humanidade que falta ao longa-metragem de Caffé. Não obstante, graças à indicação do Prof. Ismail Xavier, pode ser interessante compararmos a realização de *Narradores de Javé* com a dos filmes de Charlie Chaplin, nos quais as doses de humor, crítica social e sensibilidade em relação à figura e experiência individuais parecem repousar com inabalável equilíbrio. O que é que faz com que narrativas como a de *Em Busca do Ouro* (1925) funcionem, mas não a de *Narradores de Javé*? Mais uma vez, não pretendemos nos aprofundar aqui, pois a problemática é de grande volume; mas cabem algumas especulações.

A primeira é que Charlie Chaplin parece exercer mais uma “atitude humorística” (que nasce do *sentimento do contrário*), enquanto Eliane Caffé não logra ir muito além da “atitude cômica” (ligada à *percepção do contrário*). O historiador Elias Thomé Saliba explica:

Para Pirandello, o cômico nasce de uma “percepção do contrário”, como no famoso exemplo de uma velha já decrépita que se cobre de maquiagem, veste-se como uma moça e pinta os cabelos. Ao se perceber que aquela senhora velha é o oposto do que uma respeitável velha senhora deveria ser, produz-se o riso, que nasce da ruptura das expectativas, mas sobretudo do

²² A escritora nigeriana Chimamanda Adichie explica muito bem, em palestra, os perigos da “single story”:
<http://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>

sentimento de superioridade. A “percepção do contrário” pode, porém, transformar-se num “sentimento do contrário” quando aquele que ri procura entender as razões pelas quais a velha se mascara, na ilusão de reconquistar a juventude perdida. Nesse passo, a velha da anedota não mais está distante do sujeito que percebe, porque este pensa que também poderia estar no lugar da velha e seu riso se mistura com a compreensão piedosa e se transforma num sorriso. Para passar da atitude cômica para a atitude humorística, é preciso renunciar ao distanciamento e ao sentimento de superioridade²³.

Parece-nos que ambos, tanto Chaplin quanto Caffé, procuram modular seu discurso pelas notas do “sentimento do contrário”. Porém, este aparece muito mais sofisticado em qualquer filme de Carlitos do que em *Narradores de Javé*, o qual, por isso mesmo, aproxima-se perigosamente das garras da “percepção do contrário” (tônica dominante no humor brasileiro, aliás – seja no cinema, seja na TV). A narrativa de Eliane Caffé é muito cômica, mas pouco humorística.

Outra indicação a respeito do problema de *Narradores de Javé* ser um filme dotado mais de ideias do que de personagens, o que seria o contrário do que encontramos em Charlie Chaplin (daí a maior eficácia cinematográfica, artística e humana deste), pode ser dada por ninguém menos do que André Bazin, em seus famosos escritos sobre os filmes do *vagabundo*: “Mais que ver Carlitos ao lado dos pobres, caberia dizer que, embora os pobres estejam ao lado de Carlitos, isto é, ao lado do homem, mesmo assim é o individualismo integral do vagabundo que constitui o pivô de todas as situações²⁴.” Não nos parece pertinente dizer que seja o “individualismo integral” de Antônio Biá que sobressai em todas as suas aventuras; a não ser que tomemos por individualismo *integral* as idiosincrasias caricatas e incorrigivelmente típicas da figura histórico-literária do pícaro / malandro. Outro trecho do mestre francês, ainda mais contundente:

Do mesmo modo, não encontramos em *Tempos Modernos* uma única cena que “exemplifique” uma ideia abstrata prévia; ao contrário, é a ideia que brota de uma situação que dela transborda por todos os lados. Podemos, de resto, falar de ideias? Estas são só o subproduto, o resíduo dessa mitologia

²³ SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

²⁴ BAZIN, André. “O tempo faz justiça a *Tempos Modernos*”. In: **Charlie Chaplin**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 24.

do mundo moderno, que se exprime nas querelas do homem com a sociedade industrial.²⁵

Este pode ser o diferencial. Um grande filme apresenta as necessárias ideias, mas permite que estas “brotem” naturalmente do chão da diegese, ao qual deve ser dada a atenção principal por parte do diretor / roteirista, cultivando e decupando a narração, o drama, a fotografia, a montagem, o som, os cenários, dentre quaisquer outros elementos constituintes da “linguagem audiovisual”, em função da composição e desenvolvimento orgânicos do personagem, enquanto indivíduo *integral*, e das situações que constituem o tesouro único da sua experiência, da sua memória, da sua história (mesmo que estas tenham valores universalizantes). Esse é o cinema que *convence*. Esteticamente. Humanamente. Esse é o cinema de Carlitos. *Narradores de Javé*, por sua vez, é demais um “filme-exemplo”. A sua tese da constituição de documentos / monumentos de populações sistematicamente relegadas para além das margens da historiografia-represa oficial, assim como a defesa engajada que faz da preservação das experiências, das memórias (tanto quanto a consequente produção dos lugares de memória) e das narrativas a contrapelo dos “semi-analfabetos” são muito estimulantes enquanto ideias, enquanto experiência intelectual por parte do espectador. *Narradores de Javé* seria um filme interessante para se mostrar em escolas, naquelas aulas de geografia ou história que usam o cinema para ilustrar fatos ou ideias, mas deixando de lado o que seria imprescindível no trato com a Sétima Arte: a análise fílmica. Valeu a tentativa, mas é pouco. Muito pouco.

REFERÊNCIAS

BAZIN, André. “O tempo faz justiça a *Tempos Modernos*”. In: **Charlie Chaplin**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história”. In: **Obras Escolhidas – Vol. I: magia e técnica, arte e política**. 1ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

²⁵ Op. cit., p. 25.

_____. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: **Obras Escolhidas – Vol. I: magia e técnica, arte e política**. 1ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. “Experiência e pobreza”. In: **Obras Escolhidas – Vol. I: magia e técnica, arte e política**. 1ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BUENO, Luís. “Guimarães, Clarice e antes”. In: **Teresa**. São Paulo: USP, nº- 2, 2001.

CÂNDIDO, Antônio. “Dialética da Malandragem”. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, nº 8. São Paulo: USP, 1970.

FERRO, Marc. “O Filme: uma contra-análise da sociedade?” In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1976.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

LE GOFF, Jacques. “Documento / Monumento”. In: ROMANO, Ruggiero (org). **Enciclopédia Einaudi – volume 1: Memória-História**. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, vol. 01.

NORA, Pierre. “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”. In: **Projeto História**. São Paulo: Educ (10), dez. 1993.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.