

Vestígios fílmicos: memórias de fazeres narrativos no ensino da História

NANCY ALESSIO MAGALHÃES *

Tenho abordado no ensino de graduação, de pósgraduação, em cursos e oficinas de extensão, o filme *Narradores de Javé* (CAFFÉ, 2003), que é uma atraente convocação para se levar em conta aspectos da História, que nem sempre são tratados no ensino formal. Pretendo fazer uma reflexão acerca destas experiências, dialogando com interpretações, com idéias em estado nascente, neste filme, articulando minha argumentação, em algum momento, com temas de outros dois documentários em vídeo, que também venho debatendo em sala de aula, dos quais participei na pesquisa, na direção e na edição. Todos podem incitar a se pensar sobre o que é História como campo de possibilidades em aberto, e não apenas em personagens e temas já cristalizados como tal.

A história deste aludido filme se inicia com um rapaz viajante, que corre, mas perde uma barca e tem que esperar a hora da próxima embarcação. Então se junta, por acaso, às outras pessoas num bar à beira d'água, possivelmente a já represada, para ouvir Zaqueu (interpretado por Nelson Xavier) contar como os moradores de um povoado chamado Javé tentaram impedir sua inundação com a construção de uma hidroelétrica. Foi aí que ele próprio teve uma ideia e a propôs a estes moradores: escrever a história de Javé: “Só não inunda quando a cidade tem alguma coisa importante, história grande, quando é coisa de tombamento, aí vira patrimônio. As histórias das origens, os guerreiros lá do começo, que vocês vivem contando e recontando, isto é patrimônio, história grande”.

Assim, um dos moradores sugere e todos vão convocar Antonio Biá (interpretado por José Dumont), para ouvi-los e registrar suas memórias num livro preto de capa dura, para “fazer um dossiê, um juntado na escrita das coisas importantes acontecidas aqui”, de modo “científico”, como enfatiza Zaqueu, para que assim estas memórias pudessem ter validade. Biá é praticamente a única alternativa para a escrita desta história por ser alfabetizado. Ao mesmo tempo, ele pode se redimir ao escrever este livro, porque, com receio de perder seu emprego como funcionário da agência dos Correios, que estava à

* Doutora em História; Universidade de Brasília.

beira de ser fechada, havia escrito cartas inventando e difamando a vida dos moradores, que por isso o haviam banido do povoado.

A possibilidade de redenção de Biá vai se dar no uso de suas próprias habilidades, que o haviam marginalizado; por assim dizer, de seu lado mais condenado pelos moradores, transformando-os nesta outra empreitada, isto é, escrever a “odisséia de Javé”. Segundo Zaqueu: “Vocês vão concordar, que se Antonio Biá aumentava os casos acontecidos, mentiu, e com malícia ia difamando um e outro infeliz do povoado, tudo isso era feito com muita graça e sapiência do ofício”.

Este aflorar da capacidade de Biá de aumentar as histórias é pertinente para o convencimento de todos acerca de certa trama histórica. Diz ele:

“Uma coisa é o fato acontecido, outra coisa é o fato escrito. O acontecido tem que ser melhorado no escrito para que o povo creia no acontecido... Escritura é assim: o homem curvo vira carcundo; olho torto, eu digo que é zarolho; por exemplo, o sujeito é manco, na minha história eu digo que não tem perna. É assim, é das regras da escritura”.

O que traz à tona o papel do historiador interferindo na História, reunindo vestígios de interpretações, documentos, relatos, selecionando-os, conectando-os de forma compreensível e convincente. Ao longo deste filme, com destreza, vai se desconstruindo a História como ciência infalível, como oposta ao que seria o falível da memória, derrubando-se qualquer forma de superioridade, seja do historiador, seja de qualquer linguagem.

Inegavelmente este filme é marcado pela memória, feita intensamente não só na fala, mas também nas imagens visuais, no canto, nas expressões corporais, nos objetos que são inseridos ao longo das narrações. São versões várias que passam diante do ouvinte e dos olhos de quem vê. Mas não deixam de ser elas todas, no final das contas, criadoras de movimentos entre diferentes projetos histórico-culturais de pertencimento.

Em alguns relatos destes moradores a Antonio Biá, herói e heroína são alterados conforme o narrador, que os relacionam à sua própria imagem e semelhança física. Para Vicentino Indalécio da Rocha, a história de Javé começa com o nobre chefe de guerra Indalécio, seu antepassado, que conduziu seu povo, expulso de suas terras pelo rei de Portugal, para aquele lugar e ali o fixou “distante do reino e do rei, trazia nas costas o sino, coisa mais sagrada que tinha”. Já na versão relatada por Deodora, a grande heroína entre os fundadores de Javé é Maria Dina, mulher valente, que substituiu Indalécio,

quando este fora ferido. Deodora exibe marca física no peito, como herança genética que distinguiria qualquer descendente de Maria Dina, sendo assim ela própria uma delas. Em outro relato, de Firmino, Maria Dina pode ter sido não uma heroína, mas uma louca. E, ainda, em outra versão, chama-se Indaleu o herói negro principal na história de outro morador também negro, Pai Cariá. Para ele, como o Brasil é uma parte da África, Indaleu foi o chefe que conduziu seu povo para o vale de Javé e que teria identificado neste local o lugar onde morava Oxum, orixá das águas.

Ao ouvir as pessoas, Biá vai lidando com esta multiplicidade de versões, nas quais cada narrador situa seus antepassados e a si mesmo numa herança comum de uma trajetória dos grandes feitos heróicos que edificaram Javé. Porém, há duas narrações que se distinguem das demais, em que os vínculos entre o presente e o passado não se fazem através da presença de heróis ou de heroínas.

Uma delas é a dos dois irmãos, o Gêmeo e o Outro. Estes falam do casamento dos pais e da relação da mãe com dois irmãos gêmeos, Cosme e Damião, o que põe em questão a diferença de paternidade entre cada um deles, um acusando o outro do “filho da dúvida”. Nada se resolve apesar do Gêmeo apresentar um desenho semelhante a um mapa, “desenho que fiz de minha propriedade, herança que vem vindo lá dos mais antigos, pois todo mundo sabe que é nestas terras aqui que estão os restos de Indalício”, imediatamente corrigido pelos demais para Indalécio. Segundo Biá, só mostraram de “científico” o “Forte Apache”, isto é, o desenho, que comprovaria a posse da terra.

A outra, é a de um morador, adulto mais jovem, Daniel, que acentua seu pertencimento à história de Javé, situando-se nela através da figura de seu pai Isaías, com quem aprendeu desde sua infância a enfrentar a ausência da mãe e a perder o medo de vez, em situações de ameaças violentas, que experimenta com seu pai até este morrer. E não por acaso, é Daniel que parte, com a arma do pai, para o enfrentamento com um dos integrantes da equipe de instalação da usina, afirmando que só sairá de Javé morto.

A luta contra o esquecimento, perene ameaça, pode levar qualquer narrador a construir e ampliar seus sentidos de pertencimento, a enfrentar o tempo, projetando-o e modelando-o segundo sua experiência em linguagens, tal como acentuou Benjamin (1987: 114-119; 197-232). Em decorrência, não há como distinguir qual seria o formato apropriado para que esta narrativa se mostrasse como patrimônio.

Em *Narradores de Javé* é realçada a interferência de diferentes temporalidades e narrativas, como experiências de tempo, tratadas ao longo deste filme, simultaneamente, umas dentro das outras: tempo presente, da narração do filme, protagonizada por Zaqueu, que conta às pessoas reunidas num bar a história de Javé, depois dela já ter acontecido; tempo passado, em que os moradores fazem seus relatos a Biá; e um tempo imemorial, em que são tecidas fabulações de seus antepassados. E, claro, sem esquecer o futuro-presente-passado de qualquer filme, aquele em que o espectador o vê, após sua divulgação. No bojo destas narrativas são construídas múltiplas e diferentes referências e identidades, o que põe em cheque e desmonta “a ingênua suposição de um patrimônio em comum para todos, sempre ou da mesma forma” (SILVA, 1995: 44).

Na narração sobre Indaleu negro, Pai Cariá canta a história em seu dialeto, num tom próximo aos xamãs. As “divisas cantadas”, referidas por Zaqueu, que são as fronteiras de Javé pronunciadas em canto, também por Indalécio branco, como por Maria Dina, são outros casos da propriedade adquirida pelo canto, demarcando-se uma terra (Javé), que está sendo disputada, e é o canto que legitima sua posse, não um documento escrito. Conta Zaqueu: “assim as terras passavam de pai pra filho. Não era por arte moderna não. Cada um só cantava a terra que conseguia cultivar. Terra que tava assim tudo apalavrado”. Entre outras, são as versões orais carregadas de sentidos imaginários que podem tornar este espaço de terra patrimônio histórico (MAGALHÃES, 1996). Como diz o Gêmeo: “Uma terra vale pelo que produz, mas ela pode valer mais pelo que esconde”.

De modo instigante, então, ao longo de todo o filme, predominam tensões e disputas entre os moradores com eles mesmos e mais do que com os de fora, com os que participam da construção da hidroelétrica. É praticamente quase ao final do filme, que uma das moradoras de Javé, bastante emocionada, argumenta perante uma câmera digital que a hidrelétrica não poderia ser construída lá onde estavam enterrados seus antepassados e seus filhos que morreram. Eles não poderiam ficar embaixo d'água. Daniel tenta enfrentar um dos de fora com a arma de seu pai, como anteriormente já assinali. Todos em lutas por pertencimentos ameaçados de desaparecer.

É visível materialmente neste filme a disputa entre a oralidade e a escrita, o que tem sido acentuado tanto por alguns de meus alunos em sala de aula, como também em alguns trabalhos a respeito, segundo os quais *Narradores de Javé* seria, assim,

emblemático, por sugerir como quase praticamente inviável incorporar a tradição oral à história escrita (ALBERTI, 2005: 11-28). Proponho introduzir algumas sutilezas nesta temática, ampliando-a para a questão das linguagens e a construção da interpretação na História.

Há um embate entre oralidade e escrita, a partir do início deste filme, na própria proposta da escrita do livro para salvar Javé das águas. Zaqueu afirma para todos reunidos que a história de Javé, para virar patrimônio, “não pode ser essas patranhas duvidosas que vocês gostam de dizer e contar... Não pode ser história inventada, xistosa, sem regras. Tem que ser história verdadeira, científica”.

Prosseguindo, alçado ao papel de escrevinhador, Biá vai dizendo para uns com altivez, assumindo seu poder, que ele vê advindo da tarefa que lhe confiaram:

Meu trabalho é de responsabilidade, verdadeiro. E o mundo de hoje também não é mais como antigamente, no tempo do rascunho da Bíblia, quando só bastava um homem, um feixe de capim e um jumento, pronto, se tinha uma boa história! Hoje, não, contar uma história hoje é difícil; que o senhor pense de novo, raciocine e traga uma proposta na altura do meu esforço.

Inegavelmente, uma mudança significativa nos entrelaçamentos entre vida e história continua marcando nossos tempos, pois nesses entrelaçamentos se introduziu a exigência de que a história deva ser uma ciência. Porém, a concepção de uma história científica, como lógica, fluir abstrato do tempo, pode levar os seres humanos a organizarem o esquecimento, se pautados exclusivamente por abstrações racionais e atemporais (MATOS, 2001: 10-11 e 16). Arendt observa que essa pretensa objetividade e precisão absoluta hoje é coisa do passado para os próprios cientistas naturais, que admitem que no experimento se construam processos, sob condições prescritas, e que o observador é uma dessas condições, o que introduz mais uma subjetividade. Ainda segundo Arendt, não conscientes disso, por uma incompreensão ou confusão histórica, historiadores não buscaram seus padrões nas ciências naturais de sua própria época, mas naqueles que justamente com a época moderna perderam fundamento e que ela começara a liquidar, entre os quais a autora parece colocar certa vertente do pensamento aristotélico-na *Fisis*- e do pensamento medieval. Esses padrões consistem, principalmente, na observação e catalogação de fatos observados como tais, e culminam na “*extinção do eu*” (ARENDDT, 1988: 78-81, aspas da autora).

Ricoeur destaca que tanto uma extensão direta quanto um rompimento da história com o tempo da narrativa e da ação poderia fazer a história perder seu caráter histórico. Para fazer frente a superações breves e ingênuas da assim concebida separação entre narração e explicação histórica, este autor aponta esse caráter “indireto” dos vínculos entre história e compreensão narrativa, pela reativação das fases de derivação dessa filiação e das fontes narrativas da historiografia (RICOEUR, 1994: 134-36, 237 e 324-325).

Assim, interroga-nos sobre o que chama de “intencionalidade da história”, que visa acontecimentos que “efetivamente” ocorreram no passado, um passado que só pode ser atingido no presente através de vestígios, tornados documentos para e/ou pelo historiador. Esta referência vestigial retira algo da referência metafórica, pois o passado só pode ser reconstruído na imaginação, e também lhe acrescenta, na medida em que é polarizada por um real passado, inscrito na “realidade empírica”.

Nestes tempos iniciais do século XXI é imensa a riqueza da história oral como comunicação em presença entre pesquisador (a) e pesquisado (a). Mas, a comunicação com outrem depende de algum substrato de memória, aberto e sujeito a outras significações.

Quem ouve? Como e por quê? Que distâncias se apresentam entre a escuta, as várias escutas, e finalmente a edição em qualquer que seja o meio ou o suporte?

Através de diálogos entre estas oralidades, podemos identificar temas que fazem parte de memórias não só destes sujeitos, mas que podem se configurar como parte da memória social da história do mundo. Toda vez que se refaz este processo, desencadeado inicialmente pela necessidade do evocar e trazer ao presente toda uma trama de relações entre pessoas, trama reconstruída e sustentada em suas memórias, podem ser viabilizadas aberturas para outras mediações e interpretações em relação à história de um lugar, de uma cidade, não previstas, que podem provocar rupturas na percepção formal que se possa ter de tempos e espaços como segmentados, com lógicas fixas, mesmo nas acepções teóricas dessas relações sociais.

Ou seja, também com a reinterpretação dessa experiência, na feitura de sua documentação oral e escrita, criam-se possibilidades dessa trama social como um legado para o futuro. Atenta-se para a ação e importância da memória social enquanto

instrumento do cotidiano que viabiliza o uso de diferentes poderes, a necessidade, a vontade, a manutenção da própria vida.

É, então, sempre iminente o risco de se cair na fácil suposição de que, trata-se de algo sem sentido e/ou de um imaginário confuso, aquilo que se conta pela fabulação, em situações calorosamente vividas em *Narradores de Javé*. Proceder assim é deixar de assumir, quase sempre, que, neste caso, ocorre uma negativa em se prestar atenção em sentidos e significados, à primeira vista indecifráveis, dimensões histórico-culturais latentes que estas narrações podem revelar.

Como alternativa, há que ter cuidado em não se negar estatuto de significância, de valor, aos gestos, aos sons, aos movimentos cênicos, às imagens visuais, às falas e de não reduzi-los às categorias, noções e/ou conceitos cristalizados, numa apressada antecipação, convertendo uma linguagem determinada imediatamente aos códigos de outra, à qual passa a ser submetida hierarquicamente. Congelar a imagem numa fala, congelar o quadro, a cena, isolando-os de seus fluxos, ignorando e/ou negando suas poéticas (NÓVOA e SILVA, 2008: 11-18) pode impedir que seus significados sejam modulados e reinterpretados, na produção de seus sentidos vivos, realizados e atualizados no presente. E isto não se realiza se forem estabelecidas relações lineares entre palavras e coisas, entre original e cópia. Para obter outras relações é preciso assumir a tarefa de abrir o fluxo, prolongá-lo, ampliando a cascata de mediações (LATOURE, 2004).

Há uma bela cena neste filme que materializa esta possibilidade de abertura de fluxo. Trata-se do momento em que o irmão chamado Outro mostra à Biá a fotografia do casamento de seus pais, tentando convencê-lo com aquele documento de seu pertencimento àquela família, àquela terra. A câmera sai de um plano fechado na imagem fixa da foto em preto e branco, e depois se abre, movimentando os personagens da foto, num plano geral, também em preto e branco; agora noivos e convidados de carne e osso festejam e dançam no referido casamento, o passado se inserindo no presente como vida, um outro reconhecível somente agora, neste momento da narração, o qual Biá, na sua arrogante atitude, ignora e não reveste de nenhuma importância para a história de Javé. Chega a dizer a um destes irmãos: “dá para você ser mais objetivo, ir direto aos fatos, o talo do abacaxi?”. Em outra cena, de modo semelhante, desta vez com Pai Cariá, Biá - após olhar o relógio impaciente - diz a Samuel

(interlocutor/tradutor): “com jeitinho, não dá pra pedir para Pai Cariá pular essa parte dessa cantoria e ir, assim, direto pros fatos?”.

O fazer fílmico e o fazer da História podem se dirigir a nosso desejo, a nosso poder de decifrar legados, enigmas de nossa condição humana, o que não acontece sem riscos, com diferenças em cada caso. Porém, num cotejo de possíveis semelhanças com a fílmica, a narrativa historiográfica pode consistir na faculdade de estabelecer relações, é uma construção de pensamento, não é a simples soma dos elementos empregados, de modelos já formados ou adquiridos, como nos ensina Merleau-Ponty (1999): algo se põe a significar, pelo arranjo temporal ou espacial dos elementos, sejam estas palavras, canto, expressões corporais ou imagens visuais, em linguagens.

Todo filme tem vínculos profundos com o tempo em que é feito; o que pode ser traduzido em interpretações de imagens, de vestígios, por parte de cineastas assim como de historiadores. Versões sempre em aberto, recortes inevitáveis que não são superados/eliminados mesmo que o historiador ou que o cineasta sejam testemunha ocular de alguma experiência passada, que é abordada no presente. Assim, procuro ressaltar que o cinema pode se tornar um campo inesgotável de possibilidades, de invenção de meios para que possamos pensar sobre outras abordagens da pesquisa e do ensino da História, na construção de um espaço de reflexão crítico.

Numa experiência envolvida numa oficina, na Universidade de Brasília¹, procuramos viabilizar exercício de definição temática e de registro oral de memórias, para estimular produção futura de outros materiais, no movimento de culturas e de construção de direitos, em especial por quilombolas e afro-descendentes do Baixo Sul da Bahia e moradores Kalunga de Cavalcante-Goiás, participantes desta oficina. Neste sentido, propusemos a estes participantes, um cotejo de diferenças e ressonâncias entre suas memórias e as experiências relatadas no filme *Narradores de Javé*.

Após a projeção, disse-nos Wanderléa dos Santos Rosa (Cavalcante, Go):

O que eu vi naquele filme é uma coisa que pode acontecer. Eu fiquei pensando como a minha comunidade, por exemplo, vai tendo aquelas pessoas que tem

¹ Fizeram parte da equipe desta oficina, intitulada “Oralidade: memória viva do futuro” e de mais duas, oferecidas na IX Semana de Extensão/UnB, em 2009, sob a coordenação das professoras Nancy Alessio Magalhães e Roberta Kumasaka Matsumoto; a professora Cecília de Almeida Borges; como monitoras as bolsistas de extensão/DEX/UnB, Dayane Augusta dos Santos Silva e Edymara Diniz Costa; como apoio técnico na gravação com câmera digital Ana Hule e Leandro Santos Bulhões de Jesus.

realmente como resgatar a história da comunidade e não faz isso enquanto é tempo, deixa se perder tudo e depois vira tudo bagunça. Fica tudo bagunçado. E às vezes a gente não faz não é por falta de não ter quem conta a verdadeira história daquela comunidade, é por falta de uma organização do processo da produção da escrita, eu acho que mais é isso. Então foi o que eu vi no filme, aconteceu que as pessoas tinham, sim, uma história daquele povoado, tinham duas histórias que eu achei bastante concretas. É, eu percebi duas que poderiam estar se tornando em uma só dependendo da organização dela. Então o que faltou ali foi a organização da técnica da escrita, faltou foi a técnica mesmo da produção da história. Porque as pessoas contavam, cada uma tinha uma coisa pra contar, tinha bastante coisa, faltou foi organização mesmo do processo da escrita. Foi isso que eu achei, então foi mesmo saber organizar tudo o que tinha ali, porque eles iam até conseguir, porque ali estava falando que só não iam construir a barragem se eles tivessem algo que pudesse ser tombado como patrimônio histórico, e eles tinham, tinha a história da fundação do povoado e tinham documentos.

Esta situação aludida por Wanderléa se dá quando estão em disputa entre os moradores duas versões sobre Maria Dina, a de Firmino e a de Deodora, as quais já foram aqui referidas anteriormente. Dona Maria afirma que “acontece que as duas histórias têm sentido. Não se pode tirar uma sem prejuízo da outra”. Aí Biá retruca de modo auto-suficiente, desqualificando tal argumento: “assunto esse que carece de maior raciocínio; esse é um trabalho da ciência, vocês não estão acostumados, eu até entendo; então mais tarde eu volto, pra ver mais detalhes, provas, porque é assim que procede a ciência.”

Verifica-se, por outro lado, nesta fala de Wanderléa, a força que ainda tem a concepção da história como única e homogênea, construída numa seqüência linear e abstrata como se esta versão imposta temporariamente pelos grupos dominantes, por esta razão, estivesse autoinvestida de legitimidade como a versão de todos. E a ressonância das assertivas de Biá em relação ao seu poder, que ele credita a sua habilidade de escrever, o que o autorizaria a decidir por qual versão da História de Javé seria a mais verdadeira e comum a todos. Não se trata de uma incompatibilidade natural entre tradição oral e escrita, mas da crítica a uma concepção historicamente construída de que haveria uma hierarquia, na qual a escrita passaria a agregar mais valor do que a oralidade, após a invenção da imprensa na modernidade. E de uma atitude de presunção, porque a História como disciplina não é a única a tratar da história como processo: esta

é matéria temática de vários fazeres humanos, entre outros, no cinema, nas artes (NUNES, 2009: 139-160), na oralidade, no cotidiano.

Assim, ao contrário de uma classificação que as homogeneize, a história e as próprias identidades de moradores de uma localidade ou região ou uma sociedade precisam ser apreendidas como construções que envolvem sujeitos e linguagens em ação; projetos de vida e interesses diferenciados, muitas vezes em diálogo, outras vezes em conflito. Tempos e poderes, cheios de conteúdos, de tensões culturais, represados na memória, não são homogêneos, resistem. Há uma luta, um enfrentamento, quando se tenta impor a eles, pelo ouvido, falado, visto ou escrito, abstrações e linearidades que eles não comportam.

E, em decorrência, pode-se ressaltar que o registro e a interpretação, através do diálogo entre esses sujeitos e o historiador, ambos considerados pensadores (MAGALHÃES, 2002), nem sempre, e não necessariamente, conseguem sistematizar um tempo, fora de normas e padrões, que nas suas vozes é instantâneo, múltiplo, de lembranças e esquecimentos saturados de agoras da reconhecibilidade, como um tempo suspenso do próprio tempo (cronológico), considerado o único possível.

Estes campos de reflexão que busco trazer aqui podem se abrir nas possibilidades de relação entre memória, história, temporalidade e linguagem, questões enfrentadas em minhas experiências de pesquisa (MAGALHÃES, 2004:11-30), com relatos orais articulados com visualidades em roteiros de edição em linguagem de vídeo.

No caso do documentário *Cadê Brasília que construímos?* (MAGALHÃES, NUNES e PAIVA-CHAVES, 1993), nosso foco se centrou na Vila Planalto, bairro situado entre o Palácio do Planalto e o Palácio da Alvorada, onde vivem trabalhadores e seus descendentes que migraram para a construção de Brasília, desde a década de 1950. Predominaram na trama narrativa deste filme recortes organizados por períodos de tempo, polarizados em torno da construção e inauguração de Brasília, o que repercute no predomínio do tempo como continuidade e sucessão, pela relação dos próprios entrevistados com a própria história da inauguração desta cidade, o que os leva a uma identidade, transitória, pela luta de sua inclusão na categoria de “pioneiros”, como detentores de direitos.

Quanto ao documentário *Memórias de cá e de lá* (MAGALHÃES, 1998), no Paranoá - bairro próximo ao lago e à barragem do mesmo nome - embora esta categoria

esteja também presente, não é dominante nos narradores a relação com a inauguração desta cidade-capital. Predominam na narrativa descontinuidades entre temporalidades, semelhanças de direitos entre diferentes sujeitos, não só dos trabalhadores migrantes, mas também, no caso, dos chamados “goianos”, nativos da região, e, em diferentes tempos/espacos.

Aqui parecem residir parte dos dilemas e questões enfrentados por Biá, que o levam a praticamente não escrever o livro.

Entre a multiplicidade de versões que ecoam em seus ouvidos, a arbitrariedade, a presunção da sua interferência e a necessidade de produzir algo convincente para salvar a cidade, Antônio Biá se desdobra, porém não contorna os problemas, entregando um livro quase em branco para os moradores de Javé (no livro entregue no final aos moradores há desenhos e outros rabiscos de Biá). Cobrado e acuado por todos no meio da rua, chamado por um deles de “sacanajeiro”, Biá sai aos berros andando de costas. O gesto remete a uma outra passagem do filme, em que um morador diz que esta atitude demonstraria coragem, seria uma retirada e não uma fuga. No final do filme, Biá vai reaparecer, confirmando-se que este foi um gesto de recuo transitório.

Outros participantes jovens Kalunga, de Cavalcante, GO, daquela referida oficina, na UnB, assim se manifestaram sobre o comportamento do personagem Biá em *Narradores de Javé*:

Sidnei Francisco dos Santos: Um homem lá, que ele chama Antonio Biá, na comunidade deles lá, do pessoal, ele fazia muitas coisas engraçadas, tinha uma mulherzinha lá que ele dava nome pra ela, ele gostava de fazer umas... [brincadeiras]

Eriene dos Santos Rosa: Ele era a única pessoa que sabia ler e escrever. Ele achava que ele tinha o controle de toda a situação, que ele ia sair de vitorioso, de bandido ele ia passar para mocinho, vamos dizer assim. No final, ele mesmo quando ele chegou lá e viu a cidade toda alagada, que ele viu a igreja, só o pedacinho da igreja do lado de fora, ele mesmo se emocionou, aí que ele mesmo começou a escrever a história, aí que ele foi e passou para o papel, porque até então ele só estava divertindo o pessoal.

Assim, Sidnei e Eriene percebem de modo sagaz a proposta de Caffé em *Narradores de Javé*, em sua paródia à ciência, investida neste caso no trabalho do historiador.

Sempre que projeto este filme em minhas aulas, logo de saída, todos se divertem com as peripécias e irreverências de Biá, que fluem ao longo do filme no seu próprio

fazer-se, inclusive em suas marcantes falas/imagens de humor, ironia e sarcasmo, às quais parece se referir Sidnei, como “piaba de silicone”, “tapioca de exu”, “manicure de lacraia”, “pokemon de Jesus”, “omelete de cupim”, “desinteria de tinta”, “um dilúvio bovino”, “clonado de miolo de pão”, entre outras, que foram criadas pelo próprio José Dumont. A incrível participação, ao lado dos atores profissionais, de figurantes selecionados nas próprias cidades em que o projeto foi rodado (Gameleira da Lapa e Lençóis, na Bahia), além de emprestar certa cor natural à fictícia Javé, acrescenta também uma singularidade a este filme, no qual, sempre preparados para uma boa discussão, estes figurantes - transformados em moradores da fictícia Javé - divertem a quem o assiste com suas brigas e com suas reações às expressões sarcásticas, brincadeiras e provocações de Biá. Aqui, como acentua Ramos, “verifica-se um esforço em aproximar o espectador dos personagens, desenhando o cenário de forma que ele seja visto como verossímil. Depois de estabelecida a empatia, é que a obra começa a tratar o que lhe interessa mais de perto...” (RAMOS, 2009:144).

Caffé - que escreveu o roteiro com Luiz Alberto Reis - diz em entrevista (BITO, 2009) algo nesta direção sugerida por Ramos:

No início, tínhamos uma linha mestra e uma idéia geral: a história do escrivão que ia escrever as histórias do povoado. O que nos faltava era o conteúdo dessas histórias. Daí, fizemos expedições no interior de Minas, Bahia e fomos ouvir o povo. Ouvimos muitas histórias, colhemos muito material. Esses fragmentos começaram a recheiar o roteiro. Muita coisa também veio do repertório pessoal do José Dumont. Então, foi um filme que construímos mais de fora para dentro... Acho que você consegue improvisar bem quanto mais claro tem a linha mestra do seu trabalho, porque daí pode ver onde estaria aproveitando isso ou aquilo... Isso, na verdade, foi uma coisa pensada previamente. Como a gente estava no universo da fábula, o tom documental trouxe verossimilhança para o filme. Essa característica que dá a idéia de um documentário foi a forma de trazermos verdade para uma fábula tão absurda.

Ao chegar ao vilarejo baiano de Gameleira da Lapa, às margens do Rio São Francisco, centro das filmagens, a equipe se deparou com o resultado de onze anos sem coleta de lixo. Com a ajuda da produção, formou-se um sistema de remoção dos detritos que forravam barrancos e se alastravam pelas ruas, como também de separá-lo para reciclagem. Estes moradores passaram, então, a exigir dos órgãos competentes a coleta seletiva do lixo (KANASHIRO, 2010). Assim, ganhou-se a confiança daqueles 2 mil habitantes que, no final das contas, seriam importantíssimos como participantes deste

filme (HESSEL, 2004). Esta cineasta destaca ainda em outra entrevista (CAFFÉ, 2004) que, antes da gravação deste filme, não houve nenhum trabalho à frente das câmeras com estes moradores. Durante as filmagens, em Gameleira da Lapa, a equipe não saiu perguntando sobre “as sofridas vidas” destas pessoas. Decidiram propor-lhes um “grande jogo” e, assim, eles entraram no filme com tamanha força, que faziam além intensidade da que lhes era pedida.

As questões abordadas na materialidade da narrativa vão se movimentando nas relações entre Biá e os moradores, estes entre si, com Zaqueu, que é um personagem que após encarregar Biá de escrever o livro se ausenta do povoado, só reaparecendo quando Biá entrega o livro quase em branco. Estas questões não antecedem estas relações, estão no próprio fazer desta narrativa. Assim, Biá se transforma de arrogante, quando diz, entre outros, “eu escrevo o que me der na cachola, é meu trabalho, meu ofício”, em sujeito que começa a escrever uma outra história de Javé no final deste filme, sentado numa canoa, após a inundação das águas, quando os moradores, agora retirando seus pertences, para iniciar um outro recomeço, voltam a narrar suas memórias.

“Não para buscar o que aconteceu, mas para entender o mundo que se descortina a partir dali. *Fui eu que salvei o sino*: com essa frase, pronunciada por um dos antigos moradores, o elo entre presente e passado se recompõe”(CARDOSO, 2008: 9, grifo da autora). Vivendo a modernidade no presente, buscam ressignificar o passado. Sublinho outras situações neste filme, em que este sino é um dos elos entre o antes e o atual. Ele toca no momento em Zaqueu se reúne com os moradores, para propor a escrita da história de Javé, a fim de evitar a construção da barragem, após o começo da sua narrativa no bar. Ele é concebido e relatado como coisa sagrada, carregado a cavalo por Indaleu e por Maria Dina, e aparece em imagens visuais, nas narrativas a respeito destes personagens. Novamente é acionado e toca, quando Zaqueu vai se encontrar com os moradores na igreja, para avaliar a chegada da represa e se Biá havia escrito a história de Javé. E, finalmente, é salvo das águas, para ser ressignificado em outras histórias.

Dalila Reis Martins, outra jovem Kalunga, expõe aquela questão acima em suas palavras: “Como que eles chegaram até ali, quais eram as suas raízes, tinha alguma coisa? Porque, realmente pelo que eu vi naquele filme, tinha coisas históricas de antes que eles tivessem chegado naquele local; aí eles podiam muito bem tomar como

patrimônio aquela cidadezinha.” Isto é, agora se tratava de entender a vida deles próprios na cidade de Javé, como sujeitos históricos.

Segundo uma colega da UnB (que também viu este filme, quando o usei em uma de minhas aulas no curso de pós-graduação em História), neste final de *Narradores de Javé* recomeçam entre eles outras disputas de várias versões, então, o problema da História não se resolve. Porém, esta é uma possível leitura do genial final deste filme: a história é um processo, um campo de possibilidades em aberto, que, assim, não se completa, não se resolve, porque é impossível de ser realizada de modo pleno!

Silva, num trabalho recente, ao citar Cortazar, no conto “As babas do diabo”, acentua a impossibilidade de uma narrativa como busca de onisciência:

Nessas palavras, Cortazar indica uma crise do sujeito narrador, que é também sujeito da ação: quem conta o quê, quem é contado por quem, qual o tempo do que é dito e do ato de dizer? Não existe narrador onisciente, os acontecimentos são fazeres humanos, seus sentidos vêm de todos os lados, inclusive do lado leitor – ‘meus teus seus nossos vossos seus’ (SILVA, 2009: 93, aspas do autor).

Qualquer linguagem muitas vezes é identificada como um sistema correto de regras de apropriação racional e lingüística do sujeito tal como se dá em certos discursos da escrita formal, que se validam estritamente pela coerência interna². Mesmo neste caso, **é aquilo que deles escapa** que confere às palavras uma minuciosa e frágil sobriedade. Ainda mais quando se trata de lutar contra o esquecimento da história de oprimidos, mortos e vivos, pelo trabalho da rememoração ou testemunho, e, simultaneamente, pela impossibilidade tanto de dar razões e explicações a respeito, assim como de recusar a racionalidade. O que se traduz na exigência de se exercitar uma subversão no pensamento e na linguagem, pela resistência à vã intenção de tudo compreender, de tudo dobrar aos desígnios da razão, somente para confirmar seu poder, sua auto-suficiência.

Neste ponto é pertinente ressaltar que silêncio necessariamente não é esquecimento. O esquecimento marca a falha da memória, inscreve o vazio de tudo que ela não lembra e, também, introduz uma quebra no discurso da História, designa o que

² Em setembro de 2010, numa oficina sobre linguagem cinematográfica, ministrada em Brasília, o cineasta Ruy Guerra abordou esta questão, acentuando a necessidade de se distinguir língua de linguagem, como uma das estratégias de se evitar cobranças e entendimentos equívocos, ao se aplicar automaticamente paradigmas lingüísticos para se entender qualquer linguagem, em especial a cinematográfica.

leva além dela mesma (MAGALHÃES e MATSUMOTO, 2006: 287-316). Este é um outro momento crucial do filme, quando Pai Cariá se cala e o personagem Samuel - interlocutor/tradutor entre ele e Biá - afirma que agora ele ficará dias sem falar, para irritação deste último. Ambos passam a se acusar como causadores e responsáveis por tal atitude de silêncio de Pai Cariá. Biá não se dá conta que a linguagem oral não é automática, nem tudo se diz, existe aquilo que insiste em permanecer calado, e por isto é que não poderá ser registrado em qualquer linguagem, não é só um problema da escrita. De qualquer modo, é à escrita que ele atribui impotência crítica, quando diz no bilhete que envia aos moradores de Javé, na entrega do livro quase em branco: “no papel não há mão que lhe dê razão; é melhor ficar na boca do povo”.

A potência receptiva que a linguagem, assim, pode abrigar é para Benjamin (1992) sua condição de possibilidade. Acolher o acaso, a fugacidade, como estado de atenção no instante no qual o tempo se adensa, pode se transformar numa construção da História,

Busco, então, ao longo deste trabalho, sugerir que não existe nenhuma oposição abstrata e/ou hierarquias entre linguagens enquanto tais, por si mesmas, como entre oralidade e escrita, entre tradição oral e história oral, entre imagem visual e escrita, entre outras. Podem ou não haver condições e/ou necessidades em que estas linguagens possam ser acionadas e outras não, dependendo dos processos históricos e de subjetividades em questão. Zaqueu faz menção a isto logo no começo de *Narradores de Javé*.

Ao contar o início da história da construção da represa em Javé, ele afirma: “uma ideia me socorreu e começou a alumiar esta cabeça minha; **até hoje ninguém escreveu porque não precisou**; então vamos nós mesmos hoje escrever a história do Vale de Javé.” E ainda, quando o dono do bar questiona sua mãe, que segundo ele, **depois de velha resolveu aprender a ler**, Zaqueu retruca: “às vezes é bom, a gente nunca sabe, né? Eu mesmo que não sou das letras, posso contar um reboiço que uma escritura foi capaz de fazer, um causo... um causo, mas que vocês nem vão querer ouvir.” Aí é criado todo um clima e o dono do bar pede: “conta logo, desembuche!”.

Assim como nas situações referidas acima, ao longo das narrativas, é de certo modo claro, porém primoroso o tratamento das ambigüidades neste filme, por isto, mesmo nos momentos em que oralidade e escrita são acionadas e inseridas num campo

de disputas, isto não significa nem se dá necessariamente porque elas se excluíam e/ou estariam colocadas por elas mesmas em campos dicotômicos.

Em muitas situações são sutilmente insinuadas e sugeridas as distinções entre estas linguagens, sem maniqueísmos. Deste modo, Biá, diz a Vicentino, quando este relata a história de Indaleu, “também não dá pra escrever tudo numa carreira só”, apontando o diferencial de ritmos entre fala e escrita. E, ainda: “Eu não uso caneta. A caneta corre assim no papel sem freio. Então, se a gente erra, e quer arrumar, aí emporcalha tudo, fica aquela disenteria de tinta. Agora, o lápis não, ele agarra o papel, ele aceita a borracha, ele obedece à mão, e ao pensamento da gente. Aliás, eu sou homem que só consegue pensar a lápis.” Interessantes estes contrapontos entre ritmos e instrumentos destas linguagens, como também os limites de cada uma delas, para seres humanos poderem enfrentar a perenidade das experiências de tempo.

É incrível uma das imagens, no quarto de Antonio Biá, no dia antes dele ficar frente a frente com a equipe de instalação da barragem. O plano se fecha e se demora numa goteira, num pingo d’água próximo à cama de Biá, que ainda está acordado, mas deitado se prepara para dormir. Depois este plano vai se abrindo na parede atrás da cama, onde se lê palavras que Biá havia escrito; algumas de cabeça para baixo, em elipse. E também dizeres, em letras de forma maiúsculas: “Antonio Biá. Morto em 1950. Nascido em 2025”. “Intelectuário e alcoólatra”. Esta imagem é fundida lentamente com outra, em que águas caem, como numa cachoeira, por cima desta parede, que desaparece. Biá acorda sobressaltado, como despertando de um sonho ou pesadelo.

Aí se percebe uma crítica irônica à possível morte do intelectual e uma afirmação de um mundo onírico e fantástico pela escrita, na inversão linear de datas de nascimento e de morte. Porém, tudo pode ser destruído pelo tempo e pelas forças da natureza, com a interferência de seres humanos, a escrita em si mesma também não é garantia de eternidade. Vive-se num mundo em que nada está seguro. Talvez por isto a importância tão fundamental das lutas pela memória, cerne do tecido deste filme.

Na frente da porta do quarto de Biá destaca-se, ainda, a tabuleta, onde se pode ler: “Proibida entrada de analfabetos”. Não abordarei como, além da escrita formal escolar, outras formas de letramento aparecem em *Narradores de Javé*. É preciso destacar, no entanto, que também aqui pode se encontrar uma acepção sutil e bem humorada desta temática, sem maniqueísmos empobrecedores, como já assinaléi anteriormente no modo

como Zaqueu se refere à necessidade de saber ler e escrever, que não deve ser menosprezada, porque dependendo da situação, “às vezes ajuda”. Nos letreiros iniciais deste filme, há um tratamento lúdico do título, muito instigante. Uma das letras R de Narradores é espelhada (escrita ao contrário); algumas são minúsculas, outras maiúsculas, quase todas fora da formatação linear; aspas, pontos e vírgulas se movimentam, ao som da trilha sonora, um primor de criação de DJ Dolores, um misto de rock com forró, com inserções fantásticas de rabeca (violino) no som eletrônico. Na entrada e saída dos créditos, letras se esparramam quase sempre em elipse. Letramentos outros, criados fora dos âmbitos escolares, circulam e são acionados historicamente no cotidiano, embora nem sempre considerados pelos saberes eruditos, tais como as diferentes memórias em disputa.

Seres humanos não são plenamente donos de suas origens e de seus destinos. Por isso, desde os gregos, assim como no texto bíblico, direta e indiretamente lembrados por metáforas em *Narradores de Javé*, é preciso dotar obras, feitos e palavras de alguma permanência, pela recordação, Mnemosyne. A esperança constitui, desde Heródoto até agora, o motivo da narração, da explicação da história como busca de sentido da trajetória humana, busca tão antiga e, ao mesmo tempo tão atual, para que não se penalize o presente e não se provoque desorientação diante do futuro. O tempo, aliás, a temporalidade é espiral que avança e regressa simultaneamente, parece sublinhar a construção narrativa deste filme. Há uma força que tudo perpassa, um segredo a fazer e desfazer, lúdico, figurativo; um toque recíproco entre seres e objetos sem feridas, sem prisão nem opressão, uma reconciliação, um conhecimento que parte de linhas mestras, sem violência, que nunca repousa nem sossega, porque sempre nos escapa.

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

(Zaqueu, in off, final de *Narradores de Javé*).

Referências bibliográficas

ALBERTI, Verena. Tradição oral e história oral: proximidades e fronteiras. In *História Oral*. Revista da Associação Brasileira de História Oral, v.8, n.1, jan.-jun.2005. São Paulo.

ARENDDT, Hannah.. *Entre o passado e o futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. V. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Traduções de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

BITO, Angélica. *Entrevista. Eliane Caffé*. 25/05/2009. Disponível em <http://www.cineclik.com.br/entrevistas>. Acesso em 14/10/2010.

CAFFÉ, Eliane (direção). *Narradores de Javé*. Brasil: Bananeiras Filmes, 100 minutos, cor, 2003.

_____. *Entrevista*. 31/01/2004. Disponível em <http://www.cinemacafri.com/reportagem/> Acesso em 14/10/2010.

CARDOSO, Heloisa Helena Pacheco. Narradores de Javé. Histórias, imagens, percepções. In *Fênix*. Revista de História e Estudos Culturais, abril/maio/junho de 2008 vol. 5 Ano V nº 2. Disponível em www.revistafenix.pro.br

HESSEL, Marcelo. 22/01/2004. Disponível em <http://www.omelete.com.br/cinema/narradores.de.javé> Consulta em 23/09/2010.

KANASHIRO, Marta. Narradores de Javé, um filme sobre memória, História e exclusão. Disponível em <http://www.consciencia.br/resenhas/memoria/narradores.htm>. acesso em 14/10/2010.

LATOUR, Bruno. “Não congelarás a imagem”, ou: como não desentender o debate ciência-religião, in *Mana*, vol. 10 nº 02, Museu Nacional, Rio de Janeiro: 2004 (on line), site <http://www.scielo.br/>.

MAGALHÃES, Nancy Alessio. Narradores: vozes e poderes de pensadores in *História Oral* nº5. São Paulo, 2002. Também publicado em COSTA, Cléria Botelho da e MAGALHÃES, Nancy Alessio (Orgs.). *Contar história, fazer história – História, Cultura e Memória*. Brasília: PPGHIS/UnB e Paralelo 15, 2001, p.85-107.

_____. Narrativas em vídeo: oral e visual como experiência de criação de sentidos e temporalidades na memória e na História. In BARBATO, Silviane e MATSUMOTO, Roberta Kumasaka. (Orgs) *Cadernos CEAM 15* Brasília, UnB-CEAM-NECOIM, dez. 2004, p.11-30.

_____. (direção). *Memórias de cá e de lá – Paranoá - DF*. Documentário historiográfico em vídeo. Brasília: NECOIM – CEAM – DEX/UnB, FAP-DF, IPHAN e DePHA – SCE – GDF, 1998.

MAGALHÃES, N. A., NUNES, J. W. e PAIVA-CHAVES, T. M. C. *Série Abrigos da memória na Vila Planalto-DF*. Documentário historiográfico em vídeo *Cadê Brasília que construímos?* Brasília: CPCE-CEAM-DEX/UnB, 1993.

MAGALHÃES, Nancy A. e MATSUMOTO, Roberta. K. “Olhar e narrativas: sentidos e ressonâncias de falas e silêncios na memória” in COSTA, Cléria Botelho da e MACHADO, Maria Clara Tomaz. (Orgs). *História & literatura*. Uberlândia: EDUFU, 2006, p.287-316.

MAGALHÃES, N.A. “Marcas da terra, marcas na terra. Um estudo da terra como patrimônio cultural e histórico.” Tese de Doutorado em História Social. São Paulo: FFLCH, USP, 1996, orientada pelo professor Doutor Marcos Antonio da Silva (no prelo, EDUNB).

MATOS, Olgária. A narrativa: metáfora e liberdade. In *História Oral*. Revista da Associação Brasileira de História Oral. São Paulo, nº 04, junho de 2001, p. . Também publicado no livro de COSTA, Cléria Botelho da, MAGALHÃES, Nancy Alessio et alii (Orgs.), op. cit. 2001, p.12-28.

MATOS, Sônia Regina da Luz. Letramento do povo de Javé. Disponível em <http://www.telacritica.org/NarradoresDeJave.htm>

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NÓVOA, Jorge e SILVA, Marcos. “Cinema-História e razão poética” in PESAVENTO, Sandra et al. *Sensibilidades e sociabilidades: perspectivas de pesquisas*. Goiânia: Ed. UCG, 2008.

NUNES, José Walter. “Narrativa histórica no filme documentário: realidade e ficção se encontram?” In DUARTE; FROTSCHER e LAVERDI, Robson. (Orgs.) *Práticas socioculturais como fazer histórico. Abordagens e desafios teórico-metodológicos*. Cascavel: Edunioeste, 2009, p.139-160.

RAMOS, Alcides Freire. “Doramundo e a luta contra a ditadura militar”. In SILVA (Org.), 2009.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa. Tomo I*. Tradução de Constança Marcondes César. São Paulo: Papirus, 1994.

SILVA, Marcos. A. da. *História: o prazer em ensino e pesquisa*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. “Visão da humanidade, depois daquele beijo”. In SILVA, Marcos (Org.). *Metamorfoses das linguagens (histórias, cinemas, literaturas)*. São Paulo, LCTE, 2009.