

CAROLINA ASSUNÇÃO E ALVES

NARRADORES DE JAVÉ:
UMA ANÁLISE SEMIOLINGÜÍSTICA
DO DISCURSO FÍLMICO

UFMG
BELO HORIZONTE
2006

R467e Alves, Carolina Assunção e.
Narradores de Javé [manuscrito] / uma análise semiolinguística do discurso
fílmico / Carolina Assunção e Alves. – 2006.
104 f., enc. : il., fots. color.

Orientador: Prof. Dr. Renato de Mello.

Área de concentração: Linguística.

Linha de Pesquisa: Análise do discurso.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. [99]-103.

1. Café, Eliane, 1961 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Narradores de Javé (Filme) – Teses. 3. Análise do discurso – Teses. 4. Cinema – Linguagem – Teses. 5. Análise do discurso narrativo – Teses. 6. Cinema – Semiótica – Teses. 7. Linguagem cinematográfica – Teses. 8. Estratégia discursiva – Teses. I. Mello, Renato de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 418

CAROLINA ASSUNÇÃO E ALVES

NARRADORES DE JAVÉ: UMA ANÁLISE
SEMIOLINGÜÍSTICA DO DISCURSO FÍLMICO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Lingüísticos, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Lingüística.

Área de concentração: Lingüística.

Linha de pesquisa: Análise do Discurso.

Orientador: Prof. Dr. Renato de Mello.

UFMG
BELO HORIZONTE
2006

*Para meus pais, Ricardo e Cristina, que me
apresentaram o mundo da maneira mais generosa.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus adoráveis pais, que permitiram o meu amadurecimento e sempre foram e me deram tudo de melhor.

Especialmente, ao meu orientador, Prof. Dr. Renato de Mello, pela presença dedicada, pela amizade, pelas risadas e por me ensinar o quanto o trabalho pode ser divertido e estimulante.

Ao meu querido Melliandro, pelo apoio, carinho, atenção e incentivo; pelo acompanhamento incondicional e inestimável de minha trajetória no mestrado.

Aos meus avós, Quito, Clara, Esaú e Ruth (*in memoriam*), e aos meus tios, Lúcio, Cássia e Patrícia, a quem sempre dedicarei gratidão, amor e cada passo bem dado na minha vida.

À minha amiga e professora, Maria Aparecida Moura, à minha parceira e amiga, Camila Mantovani, e ao “camarada” Henrique Milen, por sempre me ajudarem a construir este caminho.

Pela amizade inigualável, das minhas maiores riquezas: Paulinha e Ricardo, as duas Renatas, Lilica, Vanessa, Thiago, Rodrigo, Rennan, Ângela, Carla, a prima Cris, minha linda irmã Cláudia e Fábio.

Aos professores William Menezes e Emília Mendes, e também muito especialmente ao professor Júlio Pinto, pela participação valiosa e pela rica contribuição para minha formação acadêmica.

SUMÁRIO

RESUMO	10
RÉSUMÉ	11
INTRODUÇÃO: DESCOBRINDO JAVÉ E OS NARRADORES	12
1. CINEMA E ENUNCIÇÃO	18
1.1. SOBRE A ENUNCIÇÃO	21
1.2. A SEMIOLINGÜÍSTICA	24
1.2.1. O QUADRO DIANTE DO DISCURSO FICCIONAL: ENUNCIÇÕES FINGIDAS	26
1.3. PECULIARIDADES DO CONTRATO COMUNICACIONAL NO CINEMA NARRATIVO DE FICÇÃO	29
1.4. TEORIAS DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E A SEMIOLINGÜÍSTICA	31
2. FACES DA NARRATIVA	33
2.1. NARRATIVA E MITO	38
2.2. NARRATIVA, MEMÓRIA E ORALIDADE	41
2.3. NARRATIVA E TEMPO	43
2.4. CINEMA E NARRATIVA	47
2.4.1. REFLEXÕES SOBRE A NARRATIVA NO CINEMA E O MODO DE ORGANIZAÇÃO NARRATIVO DO DISCURSO	51
3. ANÁLISE SEMIOLINGÜÍSTICA DE <i>NARRADORES DE JAVÉ</i>	53
3.1. CONFIGURAÇÃO DO QUADRO ENUNCIATIVO DE CHARAUDEAU PARA O FILME	54
3.1.1. O CIRCUITO EXTERNO DE <i>NARRADORES DE JAVÉ</i>	56
3.1.2. O CIRCUITO INTERNO DE <i>NARRADORES DE JAVÉ</i>	58
3.1.3. <i>NARRADORES DE JAVÉ</i> E O MODO DE ORGANIZAÇÃO NARRATIVO DO DISCURSO	60
3.1.4. EFEITOS DE FICÇÃO, EFEITOS DE REALIDADE	61
3.2. USOS DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NA CONSTRUÇÃO DO DISCURSO FÍLMICO	63
3.2.1. ROTEIRO	63
3.2.1.1. DIÁLOGOS	65
3.2.2. ESCOLHA DO ELENCO E DIREÇÃO DE ATORES	66
3.2.3. DIREÇÃO DE ARTE E FIGURINOS	68
3.2.4. FOTOGRAFIA E CORES	71
3.2.5. PÓS-PRODUÇÃO: MONTAGEM, UM ENCONTRO ENTRE IMAGEM E SOM	75
3.2.5.1. EFEITOS SONOROS E EDIÇÃO DE SOM	78
3.3. MITOS DE JAVÉ	80

3.3.1. MITOS DO POVO GUERREIRO E DO HERÓI, DA TERRA PREDESTINADA E DO PROFETA	81
3.3.2. MITOS DO CIENTÍFICO E DO PROGRESSO	83
3.4. A QUESTÃO DA MEMÓRIA E DA ORALIDADE	86
3.5. COSTURA DE TEMPORALIDADES	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	P. 62
FIGURA 2	P. 63
FIGURA 3	P. 64
FIGURA 4	P. 66
FIGURA 5	P. 67
FIGURA 6	P. 69
FIGURA 7	P. 71
FIGURA 8	P. 72
FIGURA 9	P. 73
FIGURA 10	P. 75
FIGURA 11	P. 76
FIGURA 12	P. 77
FIGURA 13	P. 79
FIGURA 14	P. 83
FIGURA 15	P. 85
FIGURA 16	P. 86
FIGURA 17	P. 90
FIGURA 18	P. 91

RESUMO

Esta dissertação visa analisar os recursos discursivos (verbais e cinematográficos) utilizados no filme *Narradores de Javé*, de Eliane Caffé (2004). Descrevemos esses recursos e analisamos como eles se relacionam a fim de construir a obra. Buscamos desvelar as estratégias narrativas do discurso fílmico, com base na Teoria Semiolingüística da Análise do Discurso e em alguns estudos teóricos sobre a Linguagem Cinematográfica e a Narrativa. A escolha da Semiolingüística, dentro da Análise do Discurso, para o estudo do *corpus*, explica-se pelo fato de tal teoria permitir uma forma de compreensão plausível sobre o filme enquanto gênero discursivo.

RÉSUMÉ

Cette dissertation a comme but une analyse des processus discursifs (verbaux et cinématographiques) utilisés dans le film *Narradores de Javé*, d'Eliane Caffé (2004). Nous décrivons ces processus et analysons comment ils se rapportent afin de construire l'oeuvre. Nous cherchons dévoiler les stratégies narratives du discours filmique, ayant comme base la Théorie Semiologique de l'Analyse du Discours et quelques études théoriques sur le langage cinématographique et le récit. Le choix de la Semiologie, à l'intérieur de l'Analyse du Discours, pour l'étude du *corpus*, s'explique, vu que telle théorie permet une forme de compréhension plausible du film en tant que genre discursif.

Introdução:

**descobrimo Javé e
os Narradores**

*“Mas como tudo o que já foi é o começo do
que vai ser, conto o que ainda está por vir”.*

(ABREU e CAFFÉ, 2004:163)

INTRODUÇÃO: DESCOBRINDO JAVÉ E OS NARRADORES

Vale de Javé, interior da Bahia. A rotina pacata do pequeno vilarejo é abalada por uma notícia que mudaria definitivamente a vida dos moradores: o povoado seria extinto com a implantação de uma barragem. O “progresso” chegaria ao sertão baiano, trazendo consigo as águas, inundando as ruas daquela cidadezinha, destruindo as casas, a igreja – o espaço de pouca, mas de toda gente que lá estava. A comunidade reuniu-se para tentar salvar Javé do dilúvio que se anunciava. E a única solução seria transformar o vilarejo em patrimônio histórico, de maneira que ele fosse tombado e, assim, não pudesse ser engolido pelas águas do desenvolvimento. Para o povo de Javé, seria uma tarefa difícil, já que eles não conseguiam visualizar nada que fosse realmente importante e digno de ser eternizado.

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

As linhas acima constituem uma sinopse do filme brasileiro de longa-metragem *Narradores de Javé* (2004), um roteiro de Eliane Caffé e Luis Alberto de Abreu, dirigido por Eliane Caffé. O problema formulado nesta dissertação trata de analisar os recursos discursivos (verbais e cinematográficos) utilizados no filme – o objetivo é descrever esses recursos e verificar como eles se relacionaram a fim de construir a obra. Mais especificamente, a intenção é fazer uma análise de *Narradores de Javé*, estudando as estratégias narrativas do discurso fílmico, com base na Teoria Semiolinguística da Análise do Discurso e em alguns estudos teóricos sobre a Linguagem Cinematográfica e a Narrativa.

O FILME COMO DISCURSO

Sob a perspectiva por nós proposta, o cinema traz consigo um tipo de discurso: o discurso fílmico. Logo, o filme será aqui encarado como um gênero discursivo que merece ser estudado enquanto tal. Isso pode ser explicado pelo próprio Charaudeau, fundador da Teoria Semiolinguística, quando ele afirma que

A linguagem corresponde (...) a um conjunto estruturado de signos formais, do mesmo modo, por exemplo, que o código gestual (linguagem do gesto) ou o código icônico (linguagem da imagem). O discurso ultrapassa os códigos de manifestação linguageira na medida em que é o lugar da encenação da significação, sendo que pode utilizar, conforme seus fins, um ou vários códigos semiológicos.
(CHARAUDEAU, 2001:24-25)

De acordo com o ponto de vista traçado pelo autor sobre o que seria *discurso*, pode ser pertinente encaixar a peça cinematográfica nessa categoria. Uma vez que a tela assume o lugar da encenação de uma série de significações ao projetar um filme, visualizá-lo enquanto discurso torna-se coerente e justificável. E a Teoria Semiolinguística fornece, assim, um amplo leque de possibilidades de estudos sobre o discurso fílmico, que incorpora uma multiplicidade de códigos semiológicos, tais como o verbal, o icônico, o musical, o textual, o sonoro etc.

O cinema também é classificado como detentor de um discurso por teóricos que estudam especificamente esse meio de comunicação e arte. Uma das obras de Xavier (1977), por exemplo, foi intitulada *O discurso cinematográfico*, e nela o autor vislumbra o cinema como discurso composto por imagens e sons, “(...) sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora”. (XAVIER, 1977:10) E é exatamente a multiplicidade de códigos semiológicos e a possibilidade de ser controlado de diferentes formas que torna o discurso do cinema um alvo fascinante de pesquisa, um mundo cheio de camadas a serem descobertas, como, esperamos, poderá ser visto no trajeto a ser percorrido pelas páginas que se seguem.

POR QUE OS *NARRADORES DE JAVÉ*?

A escolha do filme *Narradores de Javé* deu-se devido a uma série de fatores:

- 1) Trata-se de uma peça cinematográfica narrativa de ficção, o que configura uma classificação almejada por nós para começar a pesquisa. O cinema apresenta vários tipos de filme: poesia, documentário, ficcional etc. Devido a essa diversidade, que poderia trazer ambigüidades para o estudo, foi necessário fazer um recorte. Nossa proposta inicial, então, se restringiu a fazer a análise semiolinguística de uma obra ficcional e estruturada por meio de narrativas, que denominamos cinema narrativo de ficção, requisito preenchido satisfatoriamente pelo filme de Eliane Caffé.
- 2) Além de ser uma obra narrativa de ficção, *Narradores de Javé* possui uma estrutura em que várias narrativas se encaixam umas dentro das outras, abrem espaço umas para as outras, numa construção em abismo (ou *mise en abîme*, como será esclarecido adiante nesta dissertação). A nosso ver, isso poderia certamente enriquecer a análise, tanto do ponto de vista da Semiolinguística, quanto do ponto de vista da Linguagem Cinematográfica.
- 3) Trata-se de um filme que retrata uma realidade atual brasileira. O Governo Federal, por meio do Ministério de Minas e Energia, em parceria com grandes empresas, tem amparado projetos de produção de energia hidrelétrica, através da construção de barragens fornecedoras. Vários projetos para a criação de usinas têm tornado necessária a destruição de povoados e municípios ribeirinhos, colocando em risco a preservação da memória e, conseqüentemente, da identidade dos moradores desses lugares. Isso traz para nosso trabalho um caráter factual, e ao analisar o filme, pensamos que acabaríamos por contribuir também com reflexões sobre algo presente no cotidiano de nosso país.

O envolvimento proporcionado por tamanha riqueza de possibilidades foi o que nos levou a querer aprofundar e conhecer melhor o discurso construído por esse filme. Imbuídos nesse quadro semiológico de múltiplas facetas prontas para serem exploradas, praticamente não

nos restou opção, a não ser acolher o objeto que se nos apresentava e nele mergulhar. Embora complexa, tal tarefa nos pareceu, desde o início, proveitosa e atraente.

TEORIAS: A SEMIOLINGÜÍSTICA, A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E A NARRATIVA

Para fazer uma análise semiolinguística de *Narradores de Javé*, além da Teoria Semiolinguística, foram selecionadas algumas teorias de duas áreas que, ao nosso ver, forneceriam aparato de importante auxílio para este trabalho: são estudos sobre a Linguagem Cinematográfica e reflexões acerca da Narrativa. Explicamos agora alguns motivos dessas escolhas. A eleição da Semiolinguística dentro da Análise do Discurso para o estudo de *Narradores de Javé* explica-se pelo fato, já exposto acima, de tal teoria permitir o olhar sobre o cinema enquanto um conjunto de códigos semiológicos e, conseqüentemente, uma forma de compreensão plausível sobre o filme enquanto gênero discursivo.

A opção pelos estudos da Narrativa, por sua vez, deu-se pela imediata incorporação desse tipo de estruturação no discurso fílmico e como ela se configura em *Narradores de Javé*. A constante aproximação entre cinema e literatura que, segundo Guimarães (1997:109), “(...) mantiveram entre si, ao longo do tempo, um conjunto de relações sob a forma de um circuito de mão dupla”, permitiu que buscássemos reforço nas idéias desenvolvidas por muitos autores sobre a narrativa literária. Nesse sentido, encontram-se em nosso estudo referências a Genette (1972), Reuter (2002), Nunes (1988), Barthes (1973) e Ricoeur (1994), sendo este último voltado para as questões do tempo na narrativa. O estudo da narrativa, no filme tomado por nós como objeto, também é amparado por pesquisas sobre o mito, a memória, a oralidade e a narrativa especificamente cinematográfica.

Já as teorias sobre a Linguagem Cinematográfica proporcionam compreender de que maneira os recursos típicos do cinema são empregados na construção do discurso fílmico estudado. Acreditamos que as formas, os estilos, o desenrolar de cada etapa do processo de produção de um filme são mais bem entendidos quando se conhece as peculiaridades da linguagem do cinema. Com o intuito de realizar uma análise “não-ingênua” de *Narradores*

de Javé no que diz respeito à técnica cinematográfica, consideramos que o aprofundamento dos conhecimentos nessa área nos seria bastante eficaz. Para tanto, tornou-se imperiosa a ajuda oferecida por pesquisadores como os franceses Metz (1972) e Martin (1990), os russos Eisenstein (1990) e Tarkovski (1998), os americanos Bordwell (1985) e Chatman (1990), o brasileiro Xavier, entre outros.

Creemos que essa “trilogia teórica” possibilitou um diálogo interdisciplinar fundamental para este trabalho. A troca entre determinadas reflexões sobre a Narrativa, a Linguagem Cinematográfica e a Teoria Semiolingüística tem muitas vantagens a oferecer, para todas essas áreas. Acreditamos ser importante e enriquecedor para o universo teórico do cinema dialogar com o arcabouço fornecido pela Semiolingüística, e estudar a encenação discursiva que se configura em um filme. E para a Análise do Discurso, pode ser um exercício estimulante buscar auxílio em algumas idéias de estudiosos em Cinema e em Narrativa, no sentido de aprimorar o estudo semiolingüístico do discurso fílmico.

Após essa breve apresentação, convidamos o caro leitor a verificar os percursos da Teoria Semiolingüística a serviço da análise fílmica de *Narradores de Javé*.

Capítulo 1

Cinema e enunciação

1. CINEMA E ENUNCIÇÃO

Estabelecer relações entre cinema e enunciação parece oportuno, uma vez que a enunciação faz parte do processo de comunicação discursiva. E como a maioria dos teóricos do cinema crê na existência de uma linguagem cinematográfica, a enunciação acaba sendo parte integrante desse sistema. Dessa maneira, torna-se necessária a abordagem de dois aspectos: um é entender como o cinema se configura como linguagem; o outro consiste em identificar que características a enunciação adquire dentro da perspectiva fílmica. Começemos pelo primeiro.

O tcheco Balázs, um dos primeiros teóricos formativos¹, vislumbra na arte cinematográfica a forma lingüística do cinema. Ele afirma que, no início, o que se via era ainda um teatro filmado, e que é preciso entender como e quando o filme se tornou uma arte independente, com sua própria forma lingüística. Para Balázs, isso teria acontecido no início do século XX, graças ao diretor americano D.W. Griffith, que, ao fragmentar as cenas, mudando a distância e o ângulo da câmara, foi o primeiro a construir suas histórias fílmicas como montagens de fragmentos. Balázs acredita que a forma lingüística do cinema é, portanto, um produto natural da oscilação entre tema e técnica.

Mais tarde, nos anos 60, o francês Martin (1990) escreve *A linguagem cinematográfica* para demonstrar, por meio de uma análise dos meios de expressão cinematográficos, que o cinema é um tipo de linguagem. Esse autor realiza um levantamento metódico e estuda detalhadamente os procedimentos usados no cinema, mas sem fazer paralelos com a linguagem verbal, pois acredita que o cinema é uma linguagem original, e não firmada no sistema de verbos:

¹ A tradição formativa engloba os primeiros 20 anos do cinema e os primeiros estudos sobre seu lugar na cultura moderna. Foi quando surgiram teóricos preocupados em conferir ao cinema o *status* de arte. Para eles, o cinema era arte porque transformava o caos do mundo numa estrutura auto-sustentada. Além de Balázs, os alemães Munsterberg e Arnheim e o russo Eisenstein são conhecidos por fazerem parte do formativismo no cinema. Um panorama adequado sobre essa e outras vertentes da teoria cinematográfica pode ser encontrado em *As principais teorias do cinema: uma introdução*, de J.D. Andrew (2002).

Tal originalidade advém essencialmente de sua onipotência figurativa e evocadora, de sua capacidade única e infinita de mostrar o invisível tão bem quanto o visível, de visualizar o pensamento juntamente com o vivido, de lograr a compenetração do sonho e do real, do impulso imaginativo e da prova documental, de ressuscitar o passado e atualizar o futuro, de conferir a uma imagem fugaz mais pregnância persuasiva do que o espetáculo do cotidiano é capaz de oferecer. (MARTIN, 1990:19)

Semelhante à visão de Martin é a do lingüista Metz, de acordo com o qual o cinema pode ser considerado uma linguagem, “(...) *na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas*”. (METZ, 1972:127). Isso indica, segundo ele, que a manipulação fílmica transforma em discurso algo que poderia ser simplesmente um registro visual da realidade. Nesse sentido, Metz estuda as condições materiais que fazem o cinema funcionar, a fim de descrever seus processos de significação, e para isso busca apoio nas idéias de Peirce e de Saussure. No entanto, assim como Martin, faz questão de ressaltar que a linguagem cinematográfica não é como a verbal, pois é, na verdade, um grande conjunto, constituído por várias outras linguagens (inclusive a do verbo), onde é possível identificar “(...) *um núcleo mais específico ainda, e que, contrariamente aos outros elementos do universo fílmico, não existe isoladamente em outras artes: o discurso imagético*”. (METZ, 1972:76)

Há muitos outros estudiosos do cinema que o defendem como linguagem e, ainda mais, acreditam que ele tenha se tornado uma linguagem ao caminhar rumo à narrativa. Mas isso será visto no próximo capítulo deste trabalho. Por enquanto, a exposição acima basta para mostrar a coerência de se aproximar cinema, linguagem e, conseqüentemente, enunciação. Contudo, antes de partirmos para o segundo aspecto anunciado no início deste capítulo, ou seja, de tentarmos visualizar o conceito de enunciação no contexto da obra cinematográfica, é fundamental entendermos essa categoria no âmbito da lingüística.

1.1. SOBRE A ENUNCIÇÃO

As definições que se pode encontrar para o termo *enunciação* são diversas, de épocas diferentes e com abordagens distintas. Apesar de fazer parte do quadro de conceitos da Linguística desde a primeira metade do século XX, trata-se de uma expressão surgida muito tempo antes, na Filosofia, como explicam Charaudeau e Maingueneau, no *Dicionário de Análise do Discurso*: “A *enunciação* constitui o pivô da relação entre a língua e o mundo: por um lado, permite representar fatos no enunciado mas, por outro, constitui por si mesma um fato, um acontecimento único no tempo e no espaço.” (CHARAUDEAU e MAINGUENAU, 2004:193). Apesar de uma série de autores mostrar reflexões bastante pertinentes sobre a enunciação e o processo comunicativo, serão retomadas aqui apenas as discussões desenvolvidas por Jakobson, Bakhtin, Benveniste e Maingueneau, consideradas suficientes para os objetivos propostos. A seguir, será apresentada a perspectiva de Charaudeau sobre a enunciação em sua Teoria Semiolinguística, selecionada como base teórica para este trabalho.

Em *Linguística e Comunicação*, Jakobson (1989) vislumbra o processo comunicativo com seis integrantes: um *remetente* manda uma *mensagem* a um *destinatário*; tal mensagem está inserida num *contexto* e é materializada por um *código*, ambos partilhados pelos dois sujeitos desse processo; e é emitida por meio de um *contato*, ou seja, um dispositivo físico e psicológico que une remetente e destinatário e possibilita a comunicação entre eles. Para Jakobson, cada um desses elementos integrantes do processo comunicativo determina uma função da linguagem: referencial (determinada pelo contexto), emotiva ou expressiva (centrada no remetente), conativa (voltada para o destinatário), fática (focaliza o contato), poética (atenta à mensagem) e metalingüística (lança luz sobre o código).

Bakhtin (1988) vê na enunciação um fenômeno essencialmente firmado na interação social, cujo contexto condiciona de alguma maneira o que pode ser dito. Ele parte do princípio de que a língua não é um sistema de normas rígidas e imutáveis, mas no qual as regras estão em constante mudança e evolução. Tal evolução é baseada em leis sociológicas e na

interação verbal social dos participantes. O autor não vislumbra a idéia da enunciação como ato individual e reforça sempre o seu caráter social:

(...) a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor. (BAKHTIN, 1988:112)

Bakhtin afirma, portanto, que a realidade fundamental da língua é constituída pela interação verbal conseqüente ao fenômeno social da enunciação. Nesse contexto, o enunciado surge como unidade da comunicação discursiva, como um elo na cadeia da comunicação, que varia de acordo com a situação, a posição social e as relações entre os participantes. Para compor esse elo no processo de enunciação proposto por Bakhtin (2003:294),

*(...) pode-se dizer que qualquer palavra existe para o falante em três aspectos: como palavra da língua neutra e não pertencente a ninguém; como palavra alheia dos outros, cheia de ecos de outros enunciados; e, por último, como a **minha** palavra, porque, uma vez que eu opero com ela em uma situação determinada, com uma intenção discursiva determinada, ela já está compenetrada da minha expressão.²*

A perspectiva de Benveniste (1989) é diferente, centrada no comportamento individual de cada sujeito com relação à língua, em que a subjetividade é revelada através da forma linguística. Na elaboração desse pensamento, ele faz uma distinção entre as definições de emprego das formas e emprego da língua. O emprego das formas é um conjunto de regras que estabelecem as condições sintáticas, e que pode variar de acordo com os tipos linguísticos dos quais ele procede. Já o emprego da língua é um mecanismo que afeta a língua inteira, e que, para Benveniste, constitui a enunciação. A enunciação é definida pelo autor como um ato único, em que um indivíduo (locutor) coloca a língua em movimento, e se apodera de um aparelho formal para se comunicar com outro indivíduo (alocutário).

² Grifo do autor.

Embora seja considerado um dos representantes do estruturalismo, Benveniste critica essa vertente teórica por excluir o sujeito e a referência da mensagem da definição de enunciação. Ele propõe, então, que sejam recuperadas as marcas da subjetividade no estudo da linguagem e a noção da situação de diálogo, que só é possível quando a fonte da enunciação (Eu) se situa em relação ao alvo (Tu) da mesma. É o diálogo, ou seja, a relação entre Eu e Tu, que instala a subjetividade na língua. Por isso, não há significação sem a presença do sujeito, e é preciso criar meios para compreender como o sujeito usa a língua e consegue, através dela, expressar sua própria subjetividade. Nas palavras de Benveniste, “*é ego que diz ego*”. (BENVENISTE, 1995:286)

Maingueneau (2002) também assume que a subjetividade está presente no ato de enunciação que, para ele, é caracterizado pela assimetria, uma vez que

(...) a pessoa que interpreta o enunciado reconstrói seu sentido a partir de indicações presentes no enunciado produzido, mas nada garante que o que ela reconstrói coincida com as representações do enunciador. (MAINGUENEAU, 2002:20)

O autor acrescenta a essa visão a importância do contexto, fora do qual não se pode mencionar o sentido de nenhum enunciado. Maingueneau aponta três tipos de contexto: o ambiente físico da enunciação ou contexto situacional; o cotexto ou contexto linguístico, que se refere às informações fornecidas pelo texto; e os saberes anteriores à enunciação. Ele verifica ainda outros traços da enunciação, entre eles: normas a serem seguidas; interatividade; determinadas posições assumidas pelos participantes, de acordo com suas finalidades e ações discursivas. As reflexões de Maingueneau sobre a enunciação e o ato comunicativo são bem próximas da teoria Semiolinguística, fio condutor deste trabalho, e que será descrita nas linhas que se seguem.

1.2. A SEMIOLINGÜÍSTICA

Charaudeau (1983 e 2001) incorpora tanto o âmbito social como a subjetividade dos participantes em seu conceito de *enunciação*, numa abordagem psicossociocomunicativa. Ele define a comunicação como uma relação contratual entre sujeitos, constituída e restringida por três componentes: o comunicacional (quadro físico da situação interacional, ou seja, as circunstâncias materiais em que se realiza o ato de linguagem); o psicossocial (a identidade, os estatutos psicológicos e sociais possivelmente reconhecidos pelos parceiros entre si); e o intencional (conhecimento *a priori* possuído pelos parceiros um sobre o outro, que direciona a finalidade do discurso).

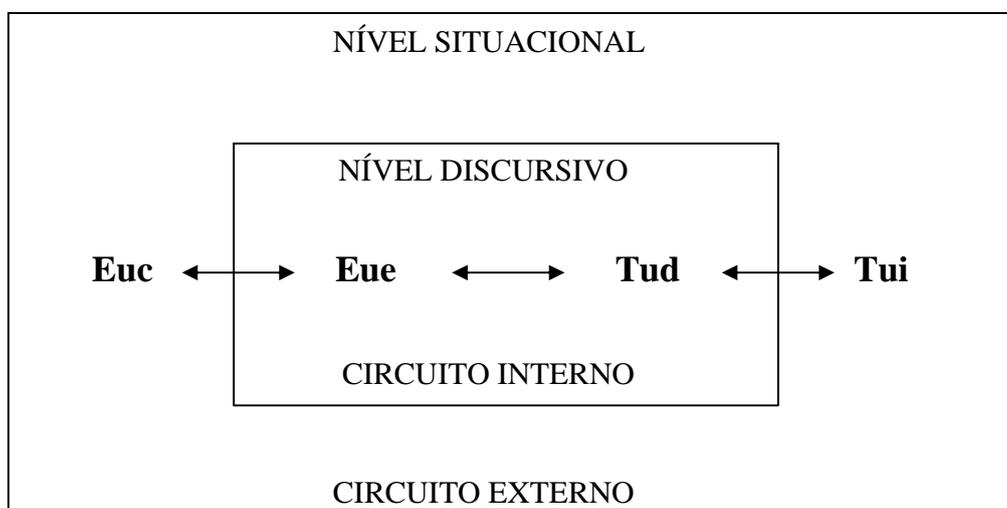
Nesse contexto, a enunciação surge como encenação do ato de linguagem que envolve esses três componentes, composta por dois níveis: o circuito externo, também chamado situacional (do fazer), onde se localizam as circunstâncias de produção do discurso e os sujeitos responsáveis por essa produção; e o circuito interno ou discursivo (do dizer), que dá lugar à materialização do discurso. Quatro sujeitos podem ser vislumbrados nesses dois circuitos. No circuito do fazer, estão o Sujeito Comunicante (Euc) e o Sujeito Interpretante (Tui), seres reais historicamente determinados, que participam do ato comunicativo, enunciando e co-enunciando; no circuito do dizer, encontram-se o Sujeito Enunciador (Eue) e um Sujeito Destinatário idealizado (Tud), classificados por Charaudeau como seres de fala, já que estão no nível discursivo. Para esclarecer o processo de enunciação que envolve esses sujeitos, Charaudeau criou um quadro enunciativo, também conhecido por seus seguidores como quadro do contrato comunicacional.

Para entender esse quadro, é preciso antes ressaltar outras características do ato de linguagem, além da existência das instâncias situacional e discursiva (circuitos externo e interno). A primeira é que todo ato de linguagem envolve uma interação de intencionalidades, na qual cada participante tem uma expectativa de significação particular. O Sujeito Comunicante espera atingir de alguma maneira o Sujeito Destinatário, que na verdade é um ser idealizado por ele, tal como ele imagina que será o Sujeito Interpretante,

receptor efetivo da mensagem. O Sujeito Interpretante, por sua vez, também tem uma idéia com relação ao Comunicante, e isso influencia o resultado da troca linguageira.

A segunda é o fato de o ato de linguagem ser um produto da ação de seres psicossociais, testemunhas das práticas sociais e representações imaginárias da comunidade à qual pertencem. Charaudeau (1983 e 2001) encara esses seres como sujeitos pensantes, produtores de significações linguageiras, e para os quais tais significações retornam, a fim de constituí-los. Ele classifica esses sujeitos como parceiros e protagonistas. Os parceiros, no circuito externo (Euc e Tui), se reconhecem participantes de um jogo proposto pela relação contratual, e só existem na medida em que se reconhecem. Os protagonistas, no circuito interno (Eue e Tud), assumem diferentes faces, de acordo com os papéis que lhes são atribuídos pelos parceiros, que os produzem em função da relação contratual estabelecida no ato de linguagem.

O ato de linguagem consiste numa encenação (*mise en scène*), em que o locutor se apropria dos componentes do dispositivo de comunicação em função dos efeitos de sentido que pretende causar no interlocutor. O ato torna-se, assim, “*uma espécie de ‘jogo’, ou seja: o ato de linguagem se mantém em uma constante manobra de equilíbrio e ajustamento entre as normas de um dado discurso e a margem de manobras permitida pelo mesmo discurso*”. (MACHADO, 2001:51). Como resultado, tem-se o quadro enunciativo, configurado da seguinte forma:



De acordo com Charaudeau, Euc toma a iniciativa do processo de produção, e aciona Eue para encenar o dizer para Tud, o receptor idealizado – isso tudo acontece em função dos três componentes da relação contratual e através da percepção que Euc tem do ritual linguageiro em que está envolvido. A iniciativa do processo de interpretação parte de Tui, que constrói uma compreensão acerca do discurso enunciado por Euc, também em função dos componentes comunicacional, psicossocial e intencional, e, além disso, através da percepção que Tui possui com relação ao ritual de linguagem do qual participa. A atuação de Eue e Tud, no mundo das palavras, indica a *mise en scène* comandada pelos sujeitos externos, Euc e Tui. Através do quadro de Charaudeau, é possível visualizar como esses sujeitos se portam diante de um contrato de comunicação e que fatores determinam e influenciam as ações de Euc, Eue, Tud e Tui.

1.2.1. O QUADRO DIANTE DO DISCURSO FICCIONAL: ENUNCIÇÕES FINGIDAS

O texto dramático e o texto literário, que constituem discursos ficcionais, possuem características bem específicas. A começar pela existência de um mundo paralelo, com vida própria e cujo conteúdo, de certa forma, independe daquilo que acontece no nível situacional, apesar de estar diretamente ligado a ele (pois faz parte de uma encenação do ato de linguagem, que se dá tanto no nível situacional como no discursivo). Como defende Mello (2004:93), guardando-se as devidas proporções, esse tipo de discurso também

(...) é analisável – como qualquer outro objeto construído com/pelo código lingüístico –, segundo as regras da Lingüística e o processo de comunicação, visto que ele é o produto de sua enunciação, supõe um momento e um lugar particular e é composto, incontestavelmente, de emissor-código-mensagem-receptor.

É possível afirmar que textos dessa ordem abrem espaço a uma série de processos enunciativos, que tornam mais complexa a relação entre Euc, Eue, Tud e Tui. Como explica Maingueneau (1996), verificam-se, no mínimo, três atos de enunciação simultâneos: do autor em relação a um público “virtual”, do diretor em relação a um público específico e de uma personagem em relação a outra. A respeito deste último, percebe-se que, no nível

discursivo, no “mundo paralelo” em que se desenvolve a história, acontecem várias encenações de atos de linguagem, de contratos de comunicação também determinados por componentes psicossociocomunicacionais, porém ficcionais. Maingueneau sugere, com base em Searle e Genette³, que tais enunciações consistiriam na verdade em encenações “fingidas” do ato de linguagem, uma vez que “*Por um lado, as enunciações em cena apresentam-se como proferidas espontaneamente pelos personagens, por outro, são apenas a atualização de enunciados escritos anteriormente*”. (MAINGUENEAU, 1996:161)

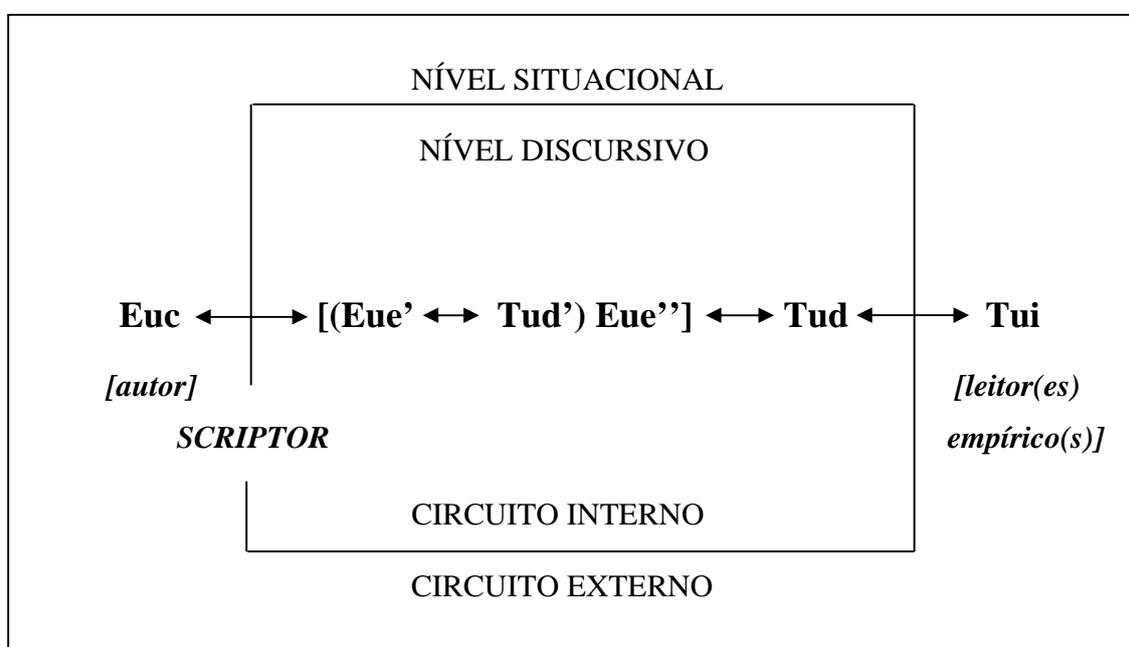
Os seres de papel que se encarregam de materializar o discurso literário ou dramático assumem posições simbólicas de Sujeitos Comunicantes (Euc) que acionam Sujeitos Enunciadores (Eue) para atingir Sujeitos Interpretantes (Tui), por meio de uma projeção que fazem deles (Tud), ou seja, de uma expectativa que possuem com relação à forma como o interpretante efetivo receberá aquele projeto de fala. Tudo isso, é necessário repetir, acontece de maneira “fingida”, reproduzida simbolicamente no nível discursivo, a fim de dar corpo às vozes criadas no discurso. Esses processos enunciativos coexistem e se organizam, criando diversas “encenações falsas” do ato de linguagem. Reunidas segundo a lógica da enunciação original (do autor), tais encenações culminam no texto completo, no produto final – a obra literária/dramática, direcionada a um leitor/espectador efetivo do mundo real.

Vale ressaltar, nesse contexto, a existência de uma instância particular, denominada por Mello (2004) como *scriptor*. O autor (Euc), sujeito sócio-historicamente determinado, e o *scriptor*, espécie de “eu poético” do autor, não são o mesmo sujeito. Eles se confundem, no que diz respeito ao contexto situacional e à cenografia ou situação de enunciação. Mas se diferenciam, a partir do momento em que se percebe que o *scriptor* é o elo de ligação entre o autor e os enunciadores acionados por ele no nível do dizer. O *scriptor* é aquele

³ Maingueneau retoma esses dois autores em *Pragmática para o discurso literário*, para falar do ato de linguagem na ficção. Ele esclarece que, para Searle, como o enunciador/personagem não se compromete com a verdade daquilo que diz, a ficção consiste em asserções fingidas. Genette concorda quanto às asserções fingidas, mas acredita que elas produzem uma obra indiretamente. (MAINGUENEAU, 1996:29)

(...) que põe a ficção (no nível discursivo e textual) em movimento (...) é a figura que materializa o projeto de fala, que o executa. O scriptor coloca no papel os seres de palavras, possibilitando a enunciação literária/teatral se realizar novamente no e pelo leitor/espectador. (MELLO, 2004:96)

Assim, autor, *scriptor*, personagens enunciadore/interpretantes, destinatário e leitor compõem um complexo quadro possível de instâncias enunciativas na encenação do ato de linguagem dos discursos literário e dramático:



Interessante observar que, no nível discursivo, o Eue acionado pelo Euc (autor) abre espaço a encenações internas simbólicas do ato de linguagem, que podem ser representadas no quadro pela equação $[(Eue' \leftrightarrow Tud') Eue'']$. Tal equação pode ser encontrada mais de uma vez, dentro do circuito interno, à medida que as personagens se relacionam e se comunicam, assumindo o papel de sujeitos psicossociocomunicacionais, que se posicionam como parceiros e protagonistas no enredo fictício. Portanto, essas instâncias enunciativas e as relações entre elas são os ingredientes do Eu enunciador acionado pelo autor (Euc), e o

scriptor se encarrega de combinar esses ingredientes e suas propriedades específicas, suas vozes.

1.3. PECULIARIDADES DO CONTRATO COMUNICACIONAL NO CINEMA NARRATIVO DE FICÇÃO

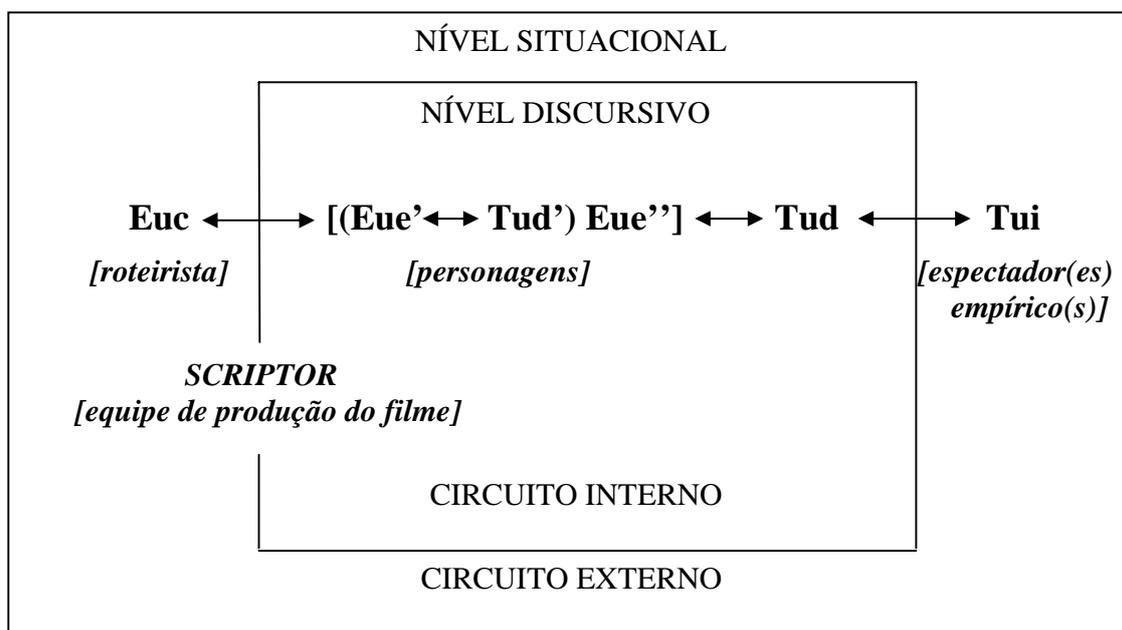
O cinema narrativo de ficção⁴ pode ser inicialmente visto como os discursos dramático e literário, dado que cria um mundo paralelo, uma história com contexto próprio, personagens que se firmam como sujeitos, embora só existam no nível discursivo. Existe aí uma relação de comunicação que se desdobra: por um lado, tem-se a autoria do filme, uma expectativa sobre para quem o filme é direcionado, o espectador que de fato tem acesso ao produto final; por outro lado, tem-se o enredo do filme, onde as personagens participam de encenações do ato de linguagem ou enunciações fingidas, com todas as suas características reproduzidas ali, pelos seres de papel, num ambiente psicossociocomunicacional de papel. E apesar de a história seguir seu curso sem que o espectador possa agir diretamente sobre ela e mudar os fatos, ela existe, em última instância, para esse mesmo espectador. Ele adquire o papel de co-enunciador do projeto de comunicação, que é o filme, e aí se instaura a sua relação com o autor, a obra e suas instâncias de papel.

Contudo, há uma especificidade que diferencia o cinema do texto literário e o aproxima do dramático. Em termos de circunstâncias materiais de produção, um filme é constituído de outros dispositivos além do texto. O roteiro é apenas a primeira etapa da construção da obra cinematográfica. Tem-se um argumento inicial, que é a idéia do que vai ser o filme, e a partir dele é escrito o roteiro: descrição das cenas e das personagens, elaboração dos diálogos, costura das seqüências que determinam como os fatos vão se desenrolar, começo, meio e fim. O roteirista entrega então o seu produto a uma equipe que, sob a coordenação de um diretor, tem a tarefa de transformar aquelas palavras em imagens e sons, de dar forma e “vida” ao mundo que está nas páginas do roteiro. Produtor, diretor de arte, diretor de fotografia, figurinista, atores, técnicos de som, compositor de trilha sonora,

⁴ Aqui o termo *cinema narrativo de ficção* refere-se a filmes construídos com recursos narrativos para contar uma determinada história fictícia. Não é possível generalizar todo o cinema para falar das instâncias enunciativas, já que o cinema de autor, o cinema-poesia, o cinema documentário, entre outros, possuem particularidades que não permitem uma associação direta, uma análise que observe todos como peças iguais.

editor/montador, maquiador, figurantes se unem para dar o máximo de verossimilhança ao mundo proposto pelo autor do texto.

Assim, pensar nas instâncias enunciativas torna-se uma atividade ainda mais curiosa e intrigante quando o objeto de análise é o cinema. Sugere-se agora uma tentativa, com base nas instâncias enunciativas descritas no quadro de Charaudeau e na adaptação desse quadro para o texto dramático e literário, proposta por Mello (2004:95): no cinema narrativo, o autor do roteiro seria o Sujeito Comunicante (Euc), a instância originária da enunciação, um sujeito social e historicamente constituído que tem um projeto de comunicação a propor. Uma vez que o roteirista delega a uma equipe a missão de corporificar o discurso que está no roteiro, é possível ver nessa equipe a configuração do *scriptor*, a ponte entre o autor e os Sujeitos Enunciadores (Eue) que aparecem no circuito interno. Tais Sujeitos Enunciadores, por sua vez, tomam forma como personagens da obra, materializados pelo *scriptor/atores*. E ao estabelecerem relações de comunicação entre si, essas personagens reproduzem simbolicamente, no nível discursivo, encenações do ato de linguagem. Esse conjunto é criado para um sujeito projetado inicialmente pelo autor (Tud), mas quem vai realmente participar da encenação “real” do ato de linguagem é o sujeito que assistir ao filme, um ser também social e historicamente constituído (Tui) que, com suas interpretações e representações acerca da obra com a qual estabelece contato, exerce a co-enunciação.



1.4. TEORIAS DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E A SEMIOLINGÜÍSTICA

Promover um intercâmbio entre a Semiolinguística e as teorias relativas à Linguagem Cinematográfica pode ser um exercício bastante frutífero. Enquanto a Semiolinguística auxilia na compreensão do filme como um ato de comunicação discursiva, envolvendo o nível situacional, o nível discursivo e a subjetividade dos participantes, os estudos sobre a linguagem específica do cinema podem nortear especialmente a apreensão do nível discursivo ou circuito interno do quadro enunciativo. Visto que o cinema apresenta uma linguagem tão simples quanto complexa, capaz de transcrever não só os eventos e as atitudes, mas também os sentimentos e as idéias, percebe-se facilmente, como indica Lotman (1978:63), que

Qualquer unidade de texto (visual, figurativa, gráfica ou sonora) pode tornar-se elemento da linguagem cinematográfica, a partir do momento em que ofereça uma alternativa (nem que seja o caráter facultativo do seu emprego) e que, por conseguinte, apareça no texto não automaticamente, mas associada a uma significação.

Assim, conhecer os procedimentos relativos à construção da Linguagem Cinematográfica implica em enriquecer o aparato necessário ao entendimento da materialização do discurso fílmico. As teorias que envolvem as questões da montagem, da direção, da produção do roteiro e da filmagem orientam para discernir o momento em que o Sujeito Comunicante atua, acionando seu Sujeito Enunciador e construindo a enunciação. A análise do discurso fílmico adquire maior pertinência, uma vez que as teorias da Linguagem Cinematográfica tornam possível saber: por que foi escolhido um determinado enquadramento e não outro; por que foi adotado um tipo de iluminação específico; por que a passagem de uma seqüência a outra foi montada com certo efeito de transição; como a escolha das cores, dos cenários, dos atores interfere no produto final etc. Dessa maneira, aprofundar a maneira pela qual os recursos técnicos, estéticos e estilísticos do cinema constroem esse discurso

ajuda a visualizar o processo enunciativo como um todo, pois consiste em desatar os nós semânticos colocados em relevo pelo texto fílmico.

Capítulo 2

Faces da Narrativa

2. FACES DA NARRATIVA

Observar a História sugere o pensamento de que narrar seria uma atividade intrínseca à vivência humana. Na pré-história, o homem já tentava se comunicar por meio de figuras desenhadas nas paredes das grutas. Algumas delas, encontradas por historiadores e arqueólogos, constituíam pequenas narrativas que contavam o dia-a-dia do homem das cavernas. A própria História configura um conjunto de narrativas que sempre visaram registrar os acontecimentos passados do mundo, a fim de ajudar o homem a entender o presente. Esse hábito acompanhou a evolução do *homo sapiens* e, à medida que ele encontrou novas técnicas de comunicação, adaptou-as às suas narrativas. Assim, hoje é possível encontrá-las nas formas oral, escrita, pictórica, audiovisual, digital etc.

Desde a Antiguidade, a Narrativa foi objeto de estudo dos pensadores interessados em apreender questões relativas ao modo de narrar, à narrativa como representação da realidade e aos seus efeitos sobre o público. Aristóteles (1959) e Platão (1955) foram pioneiros nessa atividade e, embora tivessem pontos de vista divergentes, elaboraram importantes reflexões sobre o narrar, o imitar (*mimesis*), a elaboração da intriga (*muthos*) e outras categorias. Em linhas gerais⁵, Platão (*A república*), privilegiava o narrar em detrimento do imitar, que para ele nada mais seria além de uma cópia infiel da verdade. Portanto, condenava a poesia por considerá-la uma imitação do mundo sensível (que, para ele, já seria uma imitação do mundo das idéias), ou seja, a imitação da imitação. Já para Aristóteles (*Poética*) imitar parecia mais interessante que narrar, e a poesia consistiria numa imitação reveladora das essências, logo, um tipo de representação mais próximo da verossimilhança.

Saltando alguns séculos, o termo “Narratologia” foi proposto no final dos anos 60 pelo russo Todorov (1969), para designar os estudos sobre os mecanismos da narrativa. Uma das obras de referência nessa área, *Discours du récit*, foi publicada na mesma época por

⁵ Obviamente, o espaço deste texto é pequeno para uma explanação mais aprofundada e digna das idéias desses dois filósofos. Como o objetivo aqui é apenas fazer uma pequena contextualização histórica dos estudos sobre a Narrativa, não cabe o prolongamento de questões tão complexas.

Genette (1972). A abordagem narratológica se interessa pela narrativa como objeto lingüístico fechado em si, independente da produção e da recepção. Além disso, postula que todas as narrativas, em geral, são constituídas por formas de base e princípios comuns. Assim, como bem resume Reuter (2002), em *A análise da narrativa*, os adeptos dessa teoria consideram que, para examinar um texto narrativo, é preciso encará-lo como um material autônomo e distinguir os seguintes níveis internos de análise: a ficção ou diegese (universo encenado pelo texto), a narração (escolhas técnicas para a organização estrutural da ficção) e a montagem do texto (escolhas textuais, tais como retórica, estilo, léxico etc.).

A Narratologia, nos textos de Genette e dos formalistas russos Propp e Todorov, dentre outros, serviu como ponto de partida para uma série de estudos que se desenvolveram sobre a Narrativa. Em *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, Barthes (1973) propõe a busca por um modelo comum a toda narrativa, seja ela literária, oral, cinematográfica etc. Segundo ele, a narrativa deve ser observada como um todo constituído por partes articuladas entre si, e cabe à análise verificar como as relações entre essas partes se estabelecem. O autor busca apoio em Jakobson e Benveniste, que defendem a compreensão da narrativa como uma grande frase, o que justificaria a investigação do discurso narrativo pela Linguística e seus sistemas de significação.

No campo dos estudos sobre a linguagem, a narrativa tem sido pesquisada sob a ótica de diversas abordagens teóricas. Greimas (1979) e Adam (1997) propõem um modelo em que a origem da narrativa seria a transformação de um estado inicial em um estado final. Para Adam, por exemplo, algo geraria a necessidade da transformação (complicação), por um encadeamento das ações (dinâmica) e por um elemento conclusivo das ações encadeadas (resolução). Já Greimas criou o esquema actancial, de agrupamento das personagens em categorias comuns, seguindo a noção de que, se as histórias possuem estruturas comuns, certos tipos de personagens também podem compartilhar determinados aspectos, de acordo com cada estrutura (por exemplo, entre os actantes, Greimas chamou de adjuvante aquele que atua como auxiliar na busca empreendida pelo actante denominado sujeito, geralmente o protagonista. Já para o tipo de actante que tenta atrapalhar essa busca, Greimas deu o nome de oponente).

No campo da Análise do Discurso, especificamente na Teoria Semiolinguística, Charaudeau (1992) também atenta para a questão da Narrativa; no entanto, ela é vislumbrada como um mecanismo que faz parte do complexo processo de encenação do ato de linguagem, que já foi explicado rapidamente no capítulo anterior. Vale relembrar que tal encenação envolve uma relação contratual entre sujeitos sociais historicamente constituídos. Desse modo, Charaudeau leva em conta não apenas as questões internas ao texto, mas também as externas, como os sujeitos envolvidos e o contexto.

Considerados no interior dos princípios gerais da Teoria Semiolinguística, os modos de organização do discurso são recursos disponíveis para que o Sujeito Comunicante (Euc) consiga cumprir seu projeto de fala, produzindo alguns efeitos de sentido no Sujeito Interpretante (Tui). Charaudeau (1992) aponta a existência de quatro modos de organização do discurso: o modo enunciativo, o modo descritivo, o modo narrativo e o modo argumentativo. Cada um deles pode predominar num discurso conforme as intenções dos sujeitos em interação e as particularidades do contexto comunicativo em que os mesmos se encontram. Porém, mais de um pode aparecer simultaneamente no mesmo texto.

Aqui, o enfoque será dado especialmente ao modo narrativo, de acordo com os objetivos estabelecidos. Esse modo é sintetizado, no *Dicionário de Análise do Discurso* (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2004:337-338), como aquele que permite organizar a sucessão de ações e eventos nos quais os seres do mundo estão implicados. Trata-se do procedimento que coloca em cena o ato de linguagem dominado pela finalidade de narrar, de contar algo. Para Charaudeau, contar não é apenas descrever uma seqüência de fatos ou eventos:

Raconter représente une quête constante et infinie; celle de la réponse aux questions fondamentales que se pose l'homme: "Qui sommes-nous? Quelle est notre origine?"

*Quelle est notre destin?”. Autrement dit: “quelle est la vérité de notre être?”.*⁶
(CHARAUDEAU, 1992:712)

Contar, segundo explica Charaudeau, envolve a organização de uma série de atos e acontecimentos em sucessão. Essa sucessão é construída conforme uma lógica coerente com relação aos atores, processos e tempos de ação, formando a estrutura de uma história. Três elementos podem ser vislumbrados no modo de organização do discurso narrativo, de forma semelhante ao modelo proposto por Adam e Greimas⁷: uma situação inicial, na qual a ausência de algo pressupõe uma demanda em busca de solução; uma tomada de consciência dessa ausência, que culmina no desejo de satisfazer a demanda gerada por ela, firmando um estado de busca; um resultado, satisfatório ou não, para essa busca, que implica em êxito ou fracasso da ação. Aquilo que é contado, segundo Charaudeau, seja realista, seja ficcional, deve ser considerado não como uma verdade em si, mas como uma tentativa de resposta à questão: “O que contar?”.

Vale ressaltar que essa busca se realiza no meio de uma tensão entre o imaginário de uma realidade fragmentada e particular e de uma idealização homogênea e universal. Em todos os casos, é possível compreender que o que está em jogo no relato é “(...) *comment construire un univers raconté entre réalité et fiction*”⁸ (CHARAUDEAU, 1992:715). Desse modo, o autor denomina os traços realistas e ficcionais do modo narrativo como efeitos e os subdivide em dois: o de realidade e o de ficção. O efeito de realidade resulta do agrupamento de indícios de uma visão objetiva do mundo, que revelam o tangível do universo (aquilo que se pode perceber), a experiência (partilha do vivido), o mundo da racionalidade. Já o efeito de ficção responde ao desejo de se ver vivendo dentro de uma história que tem um começo e um fim, que explica a razão de ser dos heróis que participam desse universo ficcional, que por sua vez, não pede verificação da racionalidade social.

⁶ Tradução nossa: Contar representa uma busca constante e infinita de resposta às questões fundamentais que o homem se coloca: “quem somos?”; “de onde viemos?”; “para onde vamos?”. Dito de outra maneira: “Qual a verdade sobre a nossa existência?”.

⁷ De fato, os autores que propõem esses três elementos da narrativa remontam, *grosso modo*, à definição da intriga de Aristóteles, na qual uma ação estruturada em começo, meio e fim é centrada no par nó/desfecho.

⁸ Tradução nossa: (...) como construir um universo contado entre realidade e ficção. Grifos do autor.

Nele, proliferam os indícios de um mundo irracional de mistério, de magia, de acaso, ou de um mundo inteligível, no interior de certos códigos de verossimilhança que não representam necessariamente a realidade.

Charaudeau propõe dois princípios básicos do modo narrativo: o da organização da lógica narrativa e o da *mise en narration*. A lógica narrativa é, segundo o autor, uma hipótese de construção daquilo que constitui a trama de uma história supostamente privada de suas particularidades semânticas, ou seja, a base de qualquer narrativa. A *mise en narration* articula dois espaços de significação: um espaço externo ao texto, onde se encontram autor (Euc) e leitor (Tui) reais, seres de identidade social, cujo objeto de troca é o texto; e um espaço interno ao texto, onde se encontram os dois sujeitos do relato – o narrador (Eue) e o leitor destinatário (Tud), seres de identidade discursiva (de fala), cujo objeto de troca é uma forma particular de texto: o discurso.

A partir dessa concepção do modo narrativo, Charaudeau parte para uma atividade de classificação e subclassificação dos componentes da lógica narrativa (actantes, processos e funções narrativas, seqüências e princípios de organização) e da *mise en narration* (dispositivo narrativo, parceiros e protagonistas). Ele também categoriza os procedimentos de configuração da lógica narrativa (motivação intencional dos actantes, cronologia, ritmo e marcação espaço-temporal) e de configuração da *mise en narration* (intervenções e identidades do narrador, estatuto do narrador, pontos de vista do narrador). Contudo, nosso interesse neste trabalho não será aplicar ao nosso objeto de estudo essas categorias e subcategorias. O objetivo aqui é compreender como pode se aplicar ao filme o modo de organização narrativo do discurso em suas qualificações básicas e fundamentais, pois estas constituem a parte que consideramos mais nova, importante e enriquecedora dentro do modo narrativo.

2.1 – NARRATIVA E MITO

O *Dicionário Básico de Filosofia* (JAPIASSU & MARCONDES, 1996:183) traz, entre as definições de mito, a seguinte:

Mito (gr.mythos: narrativa, lenda) 1. Narrativa lendária, pertencente à tradição cultural de um povo, que explica, através do apelo ao sobrenatural, ao divino e ao misterioso, a origem do universo, o funcionamento da natureza e a origem e os valores básicos do próprio povo.

Percebe-se, sob esse ponto de vista filosófico, o quanto o mito pode estar ligado à narrativa, praticamente misturado a ela, sendo difícil perceber aonde começa um e aonde termina o outro. Por isso, e como muito já foi exposto com relação à narrativa, é preciso esclarecer também algumas faces do mito, o que tentaremos fazer agora. Tomemos inicialmente as reflexões do teórico russo Mielientinski (1987), que auxiliam na compreensão do mito.

Em *A poética do mito*, o citado autor correlaciona as mitologias dos séculos XVIII, XIX e XX, e estuda as teorias do mito, a fim de confrontá-las com a literatura do século XX. Mielientinski apresenta o mito como a realização de concepções gerais catalisadoras de relações metafóricas feitas pelo sujeito, e que servem para: regular e apoiar certa ordem natural e social das coisas, descrever modelos de comportamento individual e coletivo e/ou atingir fins artísticos.

Chauí (2000) vai além do conceito de mito como um conjunto de narrativas lendárias, e parte para o sentido antropológico dessa categoria. Para ela, sob essa perspectiva, o mito se torna “(...) a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade” (CHAUI, 2000:9). Ela acrescenta ao mito o adjetivo *fundador*, pois acredita que o mito se impõe como algo que, além de estar ligado ao passado como origem, mantém-se sempre vivo no presente. E essa ligação acaba dando ao termo também uma dimensão psicanalítica, uma vez que ele se baseia na repetição do imaginário para bloquear a percepção da realidade. Dessa maneira, o *mito fundador* fornece representações da realidade que se reorganizam de acordo com o momento histórico e que oferecem aparato para a construção de ideologias.

Barthes (1972) também colabora ao discutir e ampliar as questões que envolvem o mito, com base na Semiologia. O mito é caracterizado por ele, a princípio, como uma fala, um sistema de comunicação de valor histórico, com limites formais, sem sanção da verdade, que tem a capacidade de abranger e se relacionar com qualquer tipo de discurso. Para ele, o mito pode se instaurar a partir de uma fotografia, um filme, uma reportagem, uma peça publicitária etc. Barthes busca na tríade significante/significado/signo, de Saussure, a origem e a explicação do mito. Para ele, o mito é um sistema semiológico segundo, uma vez que começa a surgir quando o signo relativo a determinado significante se desdobra em um novo significante:

*Pode-se constatar, assim, que no mito existem dois sistemas semiológicos, um deles deslocado em relação ao outro: um sistema lingüístico, a língua (ou os modos de representação que lhe são assimilados) a que chamei de **linguagem-objeto**, porque é a linguagem de que o mito se serve para construir o seu próprio sistema; e o próprio mito, a que chamei **metalinguagem**, porque é uma segunda língua, na qual se fala da primeira.*⁹ (BARTHES, 1972:137)

Ou seja, o mito toma a significação construída pelo signo de um primeiro sistema, e a transforma numa outra significação, sendo esta apropriada a determinado grupo, de acordo com uma situação e com a intenção do comportamento. O conceito gerado pelo mito, segundo o autor, cobre uma vasta extensão de significante, o que indica que um livro inteiro, um filme e/ou um conjunto de frases estão aptos a gerar muitos ou um único mito, cada um deles. Barthes ressalta também a fluidez do mito, que pode se construir, se modificar e inclusive se desfazer e sumir, determinado pelo momento histórico.

Entender o mito como esse conjunto de questões levantadas por Barthes e Mielientinski é o que torna possível pensar na relação entre mito e narrativa. A metáfora, ou conforme Barthes, o deslocamento do signo de um sistema primeiro, quando aplicado a uma história

⁹ Grifos do autor.

contada em qualquer suporte discursivo, pode dar vazão ao aparecimento de uma série de mitos prováveis. Para entender melhor, buscamos um exemplo em Foucault (2001:268):

(...) a narrativa, ou a epopéia dos gregos, era destinada a perpetuar a imortalidade do herói, e se o herói aceitava morrer jovem, era porque sua vida, assim consagrada e magnificada pela morte, passava à imortalidade: a narrativa recuperava essa morte aceita.

Nesse sentido, a tentativa de se registrar algo na memória a fim de evitar seu perecer opera na construção do mito do mártir grego, imortalizado por sua trajetória de grandes feitos em vida. Outro exemplo possível é o da narrativa trabalhando pela construção do mito da nação. Dealtry (2002:190) esclarece que as narrativas são “(...) tomadas ora como mitos, ora como verdades históricas, que construirão a base para a formação de um imaginário nacional”, pois reconstruir o passado seria uma atividade da inscrição histórica e mítica de um determinado grupo como unidade nacional coletiva. A autora complementa sua idéia com a conclusão de que esse mito da nação, uma vez construído por meio de narrativas, é mutante e sensível: “É possível apenas acreditar que o jogo da narrativa constrói representações temporárias e falhas acerca da história e do ser humano” (DEALTRY, 2002:191), o que remonta à idéia da relação de dependência entre o mito e o momento histórico, de Barthes. A referência aos mitos que eternizam o ser, a história e a identidade do homem, como indivíduo ou no coletivo, é bastante corriqueira nas narrativas antigas e atuais. Tal asserção pode ser ilustrada pelo filme *Narradores de Javé*, que será analisado no próximo capítulo.

2.2 – NARRATIVA, MEMÓRIA E ORALIDADE

Conforme esclarece Charaudeau (2004:326), “Qualquer gênero de discurso mantém uma relação com a memória: certos enunciados são conservados, outros não, e as modalidades de sua conservação são inseparáveis de sua identidade”. Logo, pensar em gêneros marcados pelo modo narrativo do discurso remete também à idéia da memória, já que

contar histórias pode ser uma maneira de possibilitar o compartilhamento de lembranças, por meio de encontros e reencontros entre passado e presente.

Exemplo pertinente disso são as narrativas orais dos contadores de casos. Costa (2001) questiona aquilo a que Benjamin (1985) se referiu como a “morte do narrador”¹⁰, pois acredita que a narrativa, especialmente a oral, tem ainda hoje seu espaço construído. E embora a prática de contar histórias esteja geralmente ligada a regiões consideradas “atrasadas”, ainda não dominadas pelo “progresso”, é inegável sua presença em toda e qualquer sociedade. A autora afirma que a narrativa é uma das formas primeiras de comunicação que o homem estabelece com o mundo, e sua importância reside em dar existência a tudo que é narrado: *“Nesse sentido, as narrativas, a despeito de serem fragmentadas, continuam existindo como reinterpretação dos fatos do presente ou do passado, com o simples propósito de entretenimento e de tornar viva a memória do passado”*. (COSTA, 2001:76)

Por essa capacidade de avivar a memória é que as narrativas, segundo Costa, acabam por poderem ser consideradas como documentos válidos de épocas e sociedades. E a peculiaridade da narrativa oral é que, embora não esteja registrada pela palavra escrita, também constitui um documento, por sua vez mais afetivo, que valoriza antepassados e alimenta a intersubjetividade entre determinados grupos sociais. Tais grupos se fortalecem com os casos que sobrevivem de boca em boca, de geração para geração. Outro traço característico da narrativa oral que enfatiza sua afetividade, de acordo com a autora, é que a memória do contador seria emocionalmente seletiva, fazendo vir à tona algo que envolve seus sentimentos: *“Em cada gesto, o narrador vai externando suas emoções. Por isso, contadores de histórias, muitas vezes, choram, riem, dançam, gesticulam durante a narrativa; emoções compartilhadas por todos aqueles que os ouvem”*. (COSTA, 2001:78) Entretanto, isso não torna a narrativa oral algo individualizado, que não explica o todo

¹⁰ Para Benjamin, o verdadeiro e único narrador é apenas aquele que fala a partir da experiência vivida, que é sábio e pode dar conselhos. E, segundo o alemão, essa figura foi ficando cada vez mais rara, à medida que a modernidade evoluiu.

social. Pelo contrário, a narrativa oral media a relação do indivíduo com a sociedade e, assim, mostra traços da cultura de um determinado grupo social.

2.3 – NARRATIVA E TEMPO

É difícil fixar o conceito de tempo numa coisa única, pois ele é plural. Seus aspectos estão sempre ligados às noções de ordem, duração, direção e repetição. Numa visão mais ampla, percebe-se o alinhamento de pelo menos seis tempos diferentes¹¹: físico, psicológico, cronológico, histórico, ficcional e lingüístico. Arrisca-se dizer que eles atuam em uma escala que vai do real ao imaginário, ou seja, sua condição pode estar ligada a fenômenos da natureza, a acontecimentos de ordem social, política ou econômica e às variações da imaginação humana. Vale ressaltar novamente que o que acontece é um alinhamento dessas categorias, ou seja, elas coexistem e possuem intersecções, formando algo que seria um todo, embora não único: o tempo, esse conjunto de relações variáveis.

O tempo físico, também conhecido como natural ou cósmico, concerne às transformações ambientais, quando relacionadas a uma certa periodicidade. Dessa maneira, convencionou-se o que seriam os dias, os meses e os anos, definidos conforme a recorrência de fenômenos cósmicos. O tempo físico tem medidas precisas e constantes, além de uma ordem objetiva, baseada na sucessão regular de determinados eventos da natureza. O tempo psicológico ou vivido, ao contrário do físico, não apresenta a mesma objetividade. Nele, as medidas temporais variam de indivíduo para indivíduo, uma hora pode “voar” ou durar uma eternidade, por exemplo. A marca do tempo psicológico é a imprecisão e, apesar de ser irrecuperável como o tempo físico, sua ordem baseia-se na fluidez da percepção dos momentos vividos pelos sujeitos.

O tempo cronológico, por sua vez, é o tempo público, socializado. Sua construção é realizada por meio da conexão entre o tempo vivido e o tempo físico, com a ajuda de

¹¹ A classificação escolhida como matriz para este trabalho baseia-se principalmente nas definições de Nunes (1988) em *O tempo na narrativa* e Ricoeur (1995) em *Tiempo y Narración*.

instrumentos como o calendário. Ricoeur (1995) ressalta três traços comuns a todo calendário que ilustram a estrutura do tempo cronológico: 1) existe sempre um acontecimento fundador que determina o momento axial, ou seja, o ponto zero a partir do qual são datados os acontecimentos; 2) é possível percorrê-lo nas duas direções, do passado para o presente e do presente para o passado; 3) fixa-se um repertório de unidades de medida, auxiliado pela astrologia. Essas características, principalmente as duas primeiras, lembram a categoria do tempo histórico, cujas marcações são determinadas por eventos da História, como guerras, epidemias, revoluções, migrações etc., ou seja, uma cronologia ligada a unidades qualitativas, de ritmo mutante e disforme.

O tempo ficcional se apropria do tempo histórico e dos aspectos reais de modo imaginário, colocando em relação a temporalidade vivida e o tempo percebido como uma dimensão do mundo. A história se vale da ficção para refigurar o tempo, tomando-lhe emprestado a ilusão de presença; a ficção, por sua vez, toma da história seu poder de referência, tornando possível contar algo como se realmente tivesse acontecido. De acordo com Ricoeur, é o cruzamento desses dois tempos que faz nascer o que ele denomina tempo humano.

O tempo lingüístico, embora o nome possa sugerir, ultrapassa a classificação dos tempos verbais e está ligado ao exercício da fala. Trata-se do tempo do discurso – como define Benveniste (1989), a manifestação da experiência humana do tempo na língua, uma vez que a temporalidade é fruto da enunciação:

Da enunciação procede a instauração da categoria do presente, e da categoria do presente nasce a categoria do tempo. Ele é essa presença no mundo que somente o ato de enunciação torna possível, porque, é necessário refletir bem sobre isso, o homem não dispõe de nenhum outro meio de viver o “agora” e de torná-lo atual senão realizando-o pela inserção do discurso no mundo. (BENVENISTE, 1989:85)

O presente faz com que o sujeito tenha um sentimento de continuidade que é o tempo. Assim, a enunciação instaura um presente que remete à materialização de passado e futuro,

determinados pelo sujeito a partir do momento em que ele fala. E essa continuidade só é possível porque identificada pelos parceiros da comunicação, o que revela a condição intersubjetiva do ato comunicativo.

As elucubrações sobre o assunto não poderiam ser esgotadas ou dignamente aprofundadas aqui, nem é essa a intenção. O objetivo é circular por algumas definições e discussões que permitam conduzir o olhar para o tempo em uma perspectiva particular: a de sua íntima relação com a narrativa. Pensar a narrativa remete à exposição de uma seqüência de fatos e/ou ações, e tal sucessão ocorre numa certa ordem, num período determinado conforme a escala temporal proposta pela história que está sendo contada (dias, minutos, horas, meses, anos etc.). Mas não se trata meramente de uma questão de estruturação, como explica Ricoeur:

O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal (...) o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal. (RICOEUR, 1994:16)

Outra problemática focalizada por muitos pesquisadores diz respeito à oposição entre dois tempos complementares: tempo narrado e tempo do narrar. Essa distinção foi introduzida por Müller¹², que fala em três tempos: o do ato de narrar (o tempo variável da leitura real, que está relacionado ao número de linhas e páginas da obra), o do narrado (relativo a dias, meses, horas etc., que se passam no interior da obra) e o da vida. Genette (1972) retoma a oposição entre tempo do narrar e tempo narrado, porém, exclui o tempo da vida destacado por Müller. Para ele, porém, a relação enunciação/enunciado não tem nada a ver com o que está fora do texto, e é semelhante à distinção significante/significado de Saussure; embora se saiba que há alguém que narra, as marcas da narrativa são procuradas apenas no texto.

¹² Não encontramos tradução da obra de Müller para o português, as informações sobre sua teoria foram retiradas da análise crítica feita por Ricoeur (1995). Referência em alemão: MÜLLER, G. *Morphologie der poetik*. Tübinga, J.B.C. Mohr, 1968.

A ligação marcante entre tempo e narrativa também pode ser constatada pela freqüente atividade de classificação da categoria temporal nas teorias que se ocupam da análise de narrativas. Genette (1972) foi um dos vários teóricos preocupados com o assunto. Ele abordou questões relacionadas à ordem, à duração e à freqüência, e criou conceitos para definir maneiras pelas quais os autores poderiam colocar o tempo a serviço da história narrada. Acelerações, retornos ao passado, projeções do futuro, saltos temporais, entre outros, seriam alguns dos recursos possíveis.

A proposta de Genette não é buscar na enunciação um princípio interno único de diferenciação entre os tempos do narrar e do narrado, e sim tomar o binômio enunciação/enunciado como uma nova chave de interpretação do tempo na ficção. Sua trilogia temporal constitui enunciação, enunciado e história. O enunciado tem uma dupla relação: por um lado, com os acontecimentos narrados (universo diegético); por outro, com o ato de narrar, com a enunciação narrativa. O teórico chama de pseudotempo da narrativa ou tempo da ficção o passar do tempo que se configura na história contada (que para Muller, seria o tempo narrado), e classifica-o segundo mais uma trilogia: ordem, duração e freqüência. Tais indicações temporais qualificam direta ou indiretamente, estruturam e distinguem lugares, atos e personagens; marcam etapas da vida; facilitam, dificultam ou determinam ações; e contribuem para a dramatização das narrativas.

A ordem determina a relação entre a sucessão dos eventos na ficção e sua seqüência na narração. Isso pode acontecer de maneira correspondente entre ordem da narração e ordem cronológica, ou com algumas alterações (anacronias), para enfatizar momentos ou produzir certos efeitos. Há dois tipos de anacronias: por antecipação (prolepse ou catáfora – chama um evento antes dele acontecer na ordem cronológica); e por retrospecção (analepse, anáfora ou *flashback* – chama um evento que já aconteceu na ordem cronológica). A duração compõe a relação entre a duração da história e a duração da narração. Quando a intenção é acelerar a narração da história, usa-se a elipse (saltos entre ações para resumilas) e/ou o sumário (resumo marcado textualmente). Para desacelerá-la, é possível expandir momentos, repetir informações, descrever algo que não precisaria ser descrito *a priori*, ou

fazer com que o narrador intervenha com comentários. A frequência diz respeito à igualdade ou não entre quantas vezes algo aconteceu e quantas vezes foi narrado.

A distinção entre enunciação e enunciado se mostrou apropriada também para o trabalho de Ricoeur, já que apresenta um paralelo com a distinção entre tempo empregado em narrar e tempo das coisas narradas. O autor sugere três planos: o da enunciação, o do enunciado e o do mundo do texto, que seriam correspondentes, respectivamente, ao tempo do narrar, ao tempo narrado e à experiência de ficção do tempo, esta projetada pela conjunção/disjunção entre tempo empregado no narrar e tempo narrado. Para ele, a enunciação se converte no discurso do narrador, enquanto o enunciado se converte no discurso da personagem. A experiência de ficção, por sua vez, designa a projeção da obra, quando o leitor entra em contato com a ação contada pela narrativa.

2.4 – CINEMA E NARRATIVA

Muitos teóricos do cinema ressaltam que a sétima arte encontrou o caminho de sua linguagem própria quando cruzou com a narrativa e passou a contar histórias¹³. Balázs (como foi visto no Capítulo 1) e Martin (1990) creditam a D.W. Griffith o mérito do pioneirismo nesse exercício, pois ao tentar inovar no modo de narrar em seus filmes, o cineasta americano foi o primeiro a usar técnicas que hoje constituem a Linguagem Cinematográfica (como, por exemplo, a mudança de planos e a troca de ângulos). Leone e Mourão (1987), em seus estudos sobre a montagem, partem do princípio de que o processo fílmico é constituído por uma mobilidade articulatória cujo objetivo seria trabalhar a narrativa:

O filme (...) se constrói pela incidência de várias texturas, cujas unidades, previamente selecionadas, vão-se concatenando através da montagem e abrindo

¹³ É importante ressaltar que, embora marcante, a tendência a associar cinema e narrativa não é única. Martin lembra, por exemplo, que há uma diferença entre montagem expressiva e montagem narrativa. A primeira tem como objetivo produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens, enquanto a segunda visa apenas contar uma história, reunindo planos numa seqüência lógica ou cronológica. Mesmo assim, embora exista essa diferença, não há uma separação nítida e radical entre os dois tipos.

espaço para a manifestação da narrativa. Portanto, a montagem é o processo em que essas texturas são manipuladas, não só do ponto de vista técnico, mas, também, como meio que conduz o espectador a penetrar inadvertidamente nos recintos mais escondidos do imaginário: as ilusões se tornam perceptíveis, e, o que é mais importante ainda, visíveis. (LEONE e MOURÃO, 1987:13-14)

O termo *narrador*, para esses dois autores, refere-se à instância que inaugura uma narração e a desenvolve em suas situações, ações e personagens. Eles acreditam que, no trabalho da câmera ao rodar os planos, por exemplo, é possível inferir que a própria filmadora exerce o papel de narrador. Da mesma maneira, essa função também pode ser conferida ao escritor da peça cinematográfica (roteiro), mesmo ao diretor e aos atores, pois todos estão empenhados em construir a narrativa e transmiti-la para o espectador.

Ao seguir por esse caminho, vários autores que se dedicam aos estudos sobre o cinema pensam acerca da narrativa no filme. Bordwell (1985) a vislumbra por um viés fundado na análise estrutural e no formalismo russo. A essas duas correntes que estudam textos literários, ele soma questões de estilo e técnica cinematográfica e, a partir desse cruzamento conceitual, define proposições para a estrutura da narrativa fílmica. Para o autor, toda técnica cinematográfica deve estar a serviço dos objetivos estruturais e de significação da história que é contada. No entanto, Bordwell admite que há narração, porém não existe narrador no cinema, já que a história é construída pelas percepções e interpretações do espectador, à medida que assiste ao filme: “*Narration is the process whereby the film’s syuzhet and style interact in the course of cuing and channeling the spectator’s construction of the fabula*”¹⁴. (BORDWELL, 1985:51)

Adepto da maioria das colocações de Bordwell, que são semelhantes às suas no que concerne ao cinema, Chatman (1990) não concorda com ele quanto à ausência do narrador. Ele propõe aquilo que denomina “narrador cinematográfico”, que não necessariamente se

¹⁴ Tradução nossa: Narração é o processo pelo qual a trama e o estilo do filme interagem ao guiar e situar a construção da fábula pelo espectador.

resume a um indivíduo. Esse tipo de narrador seria uma espécie de agência organizadora e apresentadora da narrativa. Essa agência reúne todos os elementos e mecanismos que constituem o filme: luz, imagem, enquadramentos, encenação dos atores, som, vozes, edição, roteiro etc. O narrador cinematográfico de Chatman é, portanto, o conjunto de todas essas variáveis, no momento em que elas atuam em conjunto para compor a obra final.

Num caminho semelhante ao de Chatman e influenciado pelas idéias de Bakhtin e Ricoeur, Fleishman (1992) acredita que o cinema não é a arte da *performance*, mas sim a arte da narrativa. Para ele, a narrativa cinematográfica, assim como todas as outras, é o produto de uma prática social, e as técnicas visuais e sonoras ajudam nos efeitos estéticos. O estudo desse autor é voltado para os atos que as personagens e os narradores engajam na atividade de contar uma história, assim como para os aspectos que atuam no trabalho de construção da narrativa:

*(...) the director commands camera movement, distance and angle, montage, and other visual resources beyond the staging and sound, and it is this control, especially in a marked or self-conscious instances, that provides suggestions of a narrational activity.*¹⁵ (FLEISHMAN, 1992:3)

Entender a narrativa cinematográfica seria, portanto, um exercício ligado à compreensão de todo esse processo, que Fleishman tenta apreender também tomando como base o modelo desenvolvido pela Narratologia, em que participam: um autor e um leitor reais, um autor e um leitor implícitos, um narrador e um narratário. O autor real configura na obra um autor implícito, que toma o posto do narrador e se dirige a um narratário. Este pode ser vislumbrado como um papel assumido pelo leitor implícito para o qual o narrador se dirige, e que tem por trás dele um leitor real – aquele que efetivamente tem acesso à obra. Vale repetir que esse esquema trata do percurso completo que envolve a ‘fruição’ da narrativa literária; mas a Narratologia, embora demonstre ciência desse processo, não o leva em

¹⁵ Tradução nossa: (...) o diretor comanda o movimento, a distância e o ângulo da câmera, a montagem e outras fontes visuais além da atuação e do som, e é esse controle, especialmente nas instâncias marcadas ou conscientes, que proporciona as sugestões de uma atividade narrativa.

conta ao analisar uma obra. O foco da análise é centrado apenas sobre o interior da peça, sem considerar o todo, que envolve o contexto e a participação dos sujeitos externos ao texto.

Fleishman defende que todo filme comporta uma narração, mesmo que sua estrutura não seja aparentemente narrativa, pois acaba sempre contando uma história. Partindo desse princípio, ele lista as características que considera principais do código narrativo cinematográfico: 1) imagens e/ou sons de pessoas que falam ou escrevem algo para alguém; 2) asserções que indicam a ocorrência de um ou mais eventos; 3) cenas de atos de narração com relações de frequência, duração e extensão de conteúdo, além de dados visuais que surgem como gerados por esses atos de narração; 4) presença de um subcódigo de transição entre as cenas de narração e de leis que regem o conteúdo, de maneira que o espectador reconheça as mudanças de tempo/espço e as relações entre relatar uma história e o modo de contá-la.

Metz (1972) propõe, também a partir das exposições da Narratologia, que a narração é uma seqüência duplamente temporal: tem-se o tempo do narrado (significado) e o tempo da narração (significante). É essa dupla realidade que torna possível todas as distorções temporais (relativas à ordem, duração e frequência, conforme Genette) e, além disso, confere à narração a função de transpor um tempo para outro.

Em qualquer narração, o narrado é uma seqüência mais ou menos cronológica de acontecimentos; em qualquer narração, a instância narradora reveste a forma de uma seqüência de significantes que o usuário leva um certo tempo para percorrer: tempo da leitura, para uma narração literária; tempo da projeção, para uma narração cinematográfica, etc. (METZ, 1972:32)

Assim, tem-se no passar do tempo interno à história o tempo do narrado e, na duração total do filme (tempo que o espectador leva para assistir), o tempo da narração, correspondente ao tempo do narrar de Genette. Levado pelos princípios estruturalistas que analisam a obra literária fechada em si mesma, sem relacioná-la com o mundo externo a ela, Metz fornece

importantes contribuições para se entender as manifestações da passagem do tempo em um filme, especialmente no que concerne às distorções temporais (anacronias). Estas demonstram intensa participação no cinema, que “(...) *é capaz de resumir, alargar, repetir, interromper, fazer retroceder ou adiantar a ação (flashback e flashforward)*”. (NUNES, 1988:47)

Metz (1972) menciona ainda uma instância-narradora inerente a toda narrativa. Para melhor explicar tal instância, ele se vale da obra *Logique du cinéma: création et spectacle*, cujo autor, Laffay (1964), afirma que as imagens de um filme são visivelmente escolhidas e ordenadas. O grão-mestre das imagens, segundo Laffay,

(...) é sempre em primeiro lugar o próprio filme enquanto objeto lingüístico, (...) ou, melhor, uma espécie de ‘foco lingüístico virtual’ situado em algum lugar atrás do filme e que representa o que torna o filme possível. Esta é a forma cinematográfica da instância-narradora, necessariamente presente e necessariamente percebida, em qualquer narração. (LAFFAY apud METZ, 1972:34-35)

Ou seja, é como se o espectador estivesse diante de um álbum de imagens, mas não tivesse o poder de folhear as páginas como bem entendesse. Essa tarefa ficaria a cargo do grão-mestre mencionado acima, uma espécie de mestre de cerimônias, responsável por seguir uma ordenação previamente estabelecida das imagens no momento de apresentá-las ao espectador. Dessa maneira, tal mestre exerceria o papel da instância narradora no cinema.

2.4.1 – REFLEXÕES SOBRE A NARRATIVA NO CINEMA E O MODO DE ORGANIZAÇÃO NARRATIVO DO DISCURSO

Mais especificamente no que concerne ao modo de organização narrativo na Semiolinguística, as proposições de Charaudeau têm uma semelhança com as reflexões de teóricos do cinema: as fontes de referência são comuns entre elas, em grande parte retiradas da Narratologia (Genette, Propp, Todorov etc.). Dessa maneira, percebe-se que algumas categorias são parecidas, principalmente no que diz respeito aos tipos de estruturas das

narrativas, de ações das personagens, de focalizações (ou perspectivas ou pontos de vista) e de classificações espaço-temporais. O que pode ser incorporado do modo narrativo às teorias da narrativa no cinema é a visão mais abrangente de todo o processo, incluindo na análise interna do filme a parte externa, o nível situacional em contato com o nível discursivo.

O narrador cinematográfico de Chatman e o conjunto descrito por Fleishman deixam de ser simplesmente um grupo de mecanismos. Passa-se a observar também a subjetividade daqueles que são os responsáveis por esse aparato. Incorpora-se a noção do narrador como Sujeito Enunciador (Eue) acionado por um Sujeito Comunicante (Euc), historicamente constituído, provido de intenções e expectativas quanto ao Sujeito Destinatário (Tud) da troca comunicativa. Uma peculiaridade do discurso fílmico é a pluralidade desse Sujeito Comunicante (Euc): uma vez que o filme é produto de um trabalho em equipe, e todos os integrantes são seres sociais e historicamente constituídos, o Euc é resultado das identidades, finalidades e intencionalidades de cada um deles, embora tenham objetivos em comum na construção da obra. Arrisca-se dizer que o Sujeito Enunciador/narrador (Eue) também apresenta essa pluralidade, já que a participação de muitos Sujeitos Comunicantes implica a ação de muitos narradores. Há que se considerar também a presença de um *scriptor* que movimenta a ficção, ligando autor(es) e enunciador(es).

Há ainda outro aspecto particular, que torna o discurso fílmico mais complexo: no mundo paralelo da história contada, no nível discursivo, as personagens também participam de atos de linguagem entre si. Elas fazem parte dos Sujeitos Enunciadores (narradores) acionados pelos Comunicantes (atores e equipe de produção), mas em algum momento da obra, levando em conta apenas o circuito interno, é possível afirmar que elas “imitam” Sujeitos Comunicantes reais ao estabelecerem atos de comunicação, mesmo ficcionais. Essa é uma questão bastante complicada no que diz respeito à aplicação da Semiolinguística a discursos de ficção, como a literatura, o cinema e o teatro. Entretanto, a teoria permite analisar obras dessa natureza como objetos de troca linguageira entre seres sociais, que almejam discutir visões de mundo e partilhar experiências.

Capítulo 3

Análise semiolinguística de *Narradores de Javé*

3. ANÁLISE SEMIOLINGÜÍSTICA DE *NARRADORES DE JAVÉ*

Chega agora o momento da análise do objeto selecionado para este trabalho. O filme *Narradores de Javé* será verificado como discurso, sob a perspectiva da Teoria Semiolinguística, auxiliada principalmente por idéias de teóricos que estudam a Linguagem Cinematográfica. A riqueza de elementos trazidos à tona pelo filme faz com que sejam abordados vários aspectos complementares, tais como os mitos colocados em evidência pela narrativa, a questão da memória e da oralidade, a configuração do tempo nessa peça cinematográfica. É bem provável que haja pontos negligenciados por este trabalho, dada a diversidade de possíveis objetos de discussão revelados pela observação cuidadosa do filme. Entretanto, tentaremos atentar para discorrer sobre aspectos que classificaremos como “de destaque”, ou seja, aquilo que pareceu metodologicamente mais frutífero do ponto de vista da Teoria Semiolinguística, por dar vazão a uma amplitude maior de reflexões.

3.1 – CONFIGURAÇÃO DO QUADRO ENUNCIATIVO DE CHARAUDEAU PARA O FILME

No filme *Narradores de Javé*, Eliane Caffé e Luis Alberto de Abreu, autores do roteiro, sujeitos social e historicamente determinados, escreveram sobre a história de um vale que seria transformado em represa, e, cujos moradores, quase todos analfabetos, tentaram livrar-se da ameaça do “progresso” elaborando um “dossiê científico”, para dar ao vilarejo o *status* de patrimônio. Ao criar o roteiro, os autores tinham uma determinada intenção quanto ao que consideravam importante que fosse abordado e veiculado pelo discurso do filme (componente intencional). Eles sabiam que escreveriam algo que se tornaria uma peça cinematográfica, que passaria por sessões de gravação, edição e que seria veiculada numa tela de cinema ou de televisão (componente comunicacional). Tinham também uma idéia sobre a identidade do público, das pessoas que veriam *Narradores de Javé* e de como essas pessoas se relacionariam com o produto final (componente psicossocial). Dessa maneira, Caffé e Abreu, a princípio, seriam os Sujeitos Comunicantes dessa encenação do ato de linguagem, o Euc do quadro de Charaudeau. Mas eles não são os únicos, como será visto mais adiante.

A diretora do filme foi a própria roteirista, Eliane Caffé. O que significa que ela é a autora/Euc, e também é parte do *scriptor*, coordenando todas as equipes necessárias à criação do mundo imaginário do Vale de Javé, dos cenários, das personagens, das roupas, dos efeitos sonoros e icônicos. Cada grupo de trabalho do filme seria um componente do *scriptor*, aquele que transpõe as palavras escritas no roteiro para o nível discursivo do quadro de Charaudeau. Os atores, auxiliados pelas equipes de direção de arte, maquiagem e figurinos, emprestaram vida às personagens. A direção de arte também se encarregou de montar o mundo fictício do vale de Javé: o povoado, as casas, as ruas, o rio, enfim, todos os espaços indicados pelas descrições do roteiro. A direção de fotografia determinou os enquadramentos, as cores, as luzes, orientando os limites do olhar do espectador sobre a cena. A equipe de efeitos de som e trilha musical criou cada “barulho” que poderia tornar o mundo cinematográfico mais verossímil e, ao mesmo tempo, fornecer o clima sugerido pelo roteiro (drama, suspense, humor etc.). O editor/montador costurou todas as cenas prontas, colocando efeitos especiais, quando preciso, e associando as imagens, diálogos e sons, junto com a equipe de pós-produção. Essa atuação do *scriptor* permitiu que o discurso de *Narradores de Javé* ficasse pronto para ser colocado em contato com o seu espectador/Tu interpretante, no nível situacional, concretizando a encenação do ato de linguagem.

Um esclarecimento deve ser feito: o Vale de Javé e os habitantes da cidade não formam o único mundo paralelo que existe na obra. De acordo com Caffé¹⁶, o filme é uma narrativa encaixada, dividida em três caixas. A história começa em um bar, onde Zaqueu, um ex-morador de Javé, revela a companheiros de mesa como ele e seus conterrâneos tentaram salvar o povoado da inundação (primeira caixa). Ou seja, Zaqueu e seus parceiros, no bar, são os primeiros Eu(s) enunciador(es) simbólicos, materializados pelo *scriptor*, que surgem na tela. Quando a história que ele conta aparece encenada no filme, em *flashback*, os moradores de Javé passam a ser os Eu(s) enunciador(es) acionados por Zaqueu, e que, entre si, também estabelecem contratos de comunicação e encenam atos de linguagem (segunda caixa). E quando cada morador conta a Biá uma versão diferente (e/ou complementar) da

¹⁶ Informação dada pela diretora do filme no *making of* “Os bastidores do filme de Eliane Caffé”, disponível no DVD de *Narradores de Javé* (2004).

história do Vale a ser registrada no livro, versão essa que também aparece em *flashback*, as personagens que surgem são Eu(s) enunciador(es) acionados por quem conta e, ao mesmo tempo, Eu(s) enunciador(es) de outras falsas encenações do ato de linguagem, no nível interno, dentro da história em que aquela versão acontece (terceira caixa).

Em suma, o filme apresenta narrativas dentro de narrativas, estruturadas em *flashbacks*, configurando uma *mise en abîme*, ou seja, uma construção em abismo, como define a Narratologia¹⁷. Ao fim, tem-se uma narrativa geral, constituída por uma série de outras narrativas, e cujo final pode ainda dar margem a uma nova, ou levar ao início da primeira que foi contada. Portanto, existem na obra vários contratos de comunicação e encenações do ato de linguagem dentro de outros contratos e encenações, em diversos mundos paralelos que se mostram ao espectador, sempre fingidos, uma vez que fazem parte de um universo de papel (ou “de película”, já que o gênero em questão é o cinema narrativo de ficção).

3.1.1 – O CIRCUITO EXTERNO DE *NARRADORES DE JAVÉ*

O circuito externo, formado pelos parceiros (Euc e Tui), é complexo com relação a esses sujeitos no caso do filme narrativo de ficção, como veremos especificamente em *Narradores de Javé*. Uma vez que o filme é o produto de uma atividade realizada em equipe, é pertinente afirmar que se trata de um discurso em que o Sujeito Comunicante (Euc) pode ser plural, pois, além dos roteiristas, como já foi indicado acima, ele seria constituído pela subjetividade de cada integrante do grupo que trabalhou na produção da obra. Vale lembrar que, no contexto situacional, autor/Euc e *scriptor* se confundem. E embora estivessem submetidos à coordenação da diretora e roteirista Eliane Caffé, e fizessem parte do grupo de *scriptor*, como foi observado acima, cada um dos participantes

¹⁷ Segundo o *Dicionário de Narratologia* (1990), na *mise en abîme*, “(...) observa-se a própria narrativa ou um dos seus aspectos significativos, como se o discurso se projetasse em ‘profundidade’ uma representação reduzida, ligeiramente alterada ou figurada da história em curso ou do seu desfecho (...) a expressão e o conceito que designa relacionam-se com um procedimento de sintaxe narrativa como o **encaixe** (...)”. (LOPES e REIS, 1990:225-226) Grifo dos autores.

da realização de *Narradores de Javé* teve uma certa autonomia de criação naquilo que executou, segundo a diretora¹⁸:

(...) não são só técnicos, eles também têm uma imagem desse filme, eles também têm uma expectativa, um desejo em relação ao que eles querem imprimir nesse filme. Obviamente, cada um projeta isso de um jeito diferente e, por mais que nas reuniões conceituais você vai tentando afinar isso, no sentido de trazer para uma pauta comum, na hora em que você começa a realizar o filme (...) nesse momento é que as expressões vão acontecer e aí é que acontece a química, essa alquimia, assim, de equilibrar um pouco os egos, as expectativas, as frustrações (...).

Essa relativa autonomia permitiu que o resultado final revelasse marcas da subjetividade discursiva de vários Eu(s) comunicante(s) individuais que, somados, complementam o Eu comunicante que iniciou o projeto de fala, nesse caso os roteiristas. Porém, assistir ao filme mostra a dificuldade para o espectador e mesmo para nós, que analisamos a peça, de identificar precisamente quais seriam esses traços subjetivos. Talvez eles sejam visíveis apenas para os próprios integrantes do grupo de produção, ou nem mesmo para eles, dado o caráter coletivo do trabalho. As subjetividades estão presentes, mas se misturam, se interpenetram, e se tornam intersubjetivas, formando um todo complexo e diverso.

O segundo parceiro desse circuito, o Sujeito Interpretante (Tui), é também bastante complicado, mas de acordo com Charaudeau, conforme já expusemos, isso acontece em todo discurso. Uma vez que o Tu interpretante é aquele que de fato tem acesso ao discurso, torna-se impossível defini-lo *a priori*, pois pode ser qualquer indivíduo, basta que assista ao filme e aceite o contrato proposto por Eliane Caffé, Luis Alberto Abreu e sua equipe de produção. Dessa maneira, a identidade do Tui fica em aberto, como uma lacuna que é preenchida por cada sujeito que se senta diante de uma tela para acompanhar a história de Antônio Biá e dos *Narradores de Javé*. Nas palavras de Caffé¹⁹:

¹⁸ Informação dada pela diretora do filme no *making of* “Os bastidores do filme de Eliane Caffé”, disponível no DVD de *Narradores de Javé* (2005).

¹⁹ *Idem*.

Porque depois que o filme está pronto, o diretor, ele vira um espectador como outro qualquer. Eu posso dar a minha opinião do que eu acho dos narradores, mas você ou qualquer outra pessoa que está assistindo dá a sua opinião e não quer dizer que a minha seja a verdadeira, eu posso contar as intenções que eu tive, mas o filme está lá, ele é independente disso, ele fala por si agora (...) por isso a importância da entrada do público.

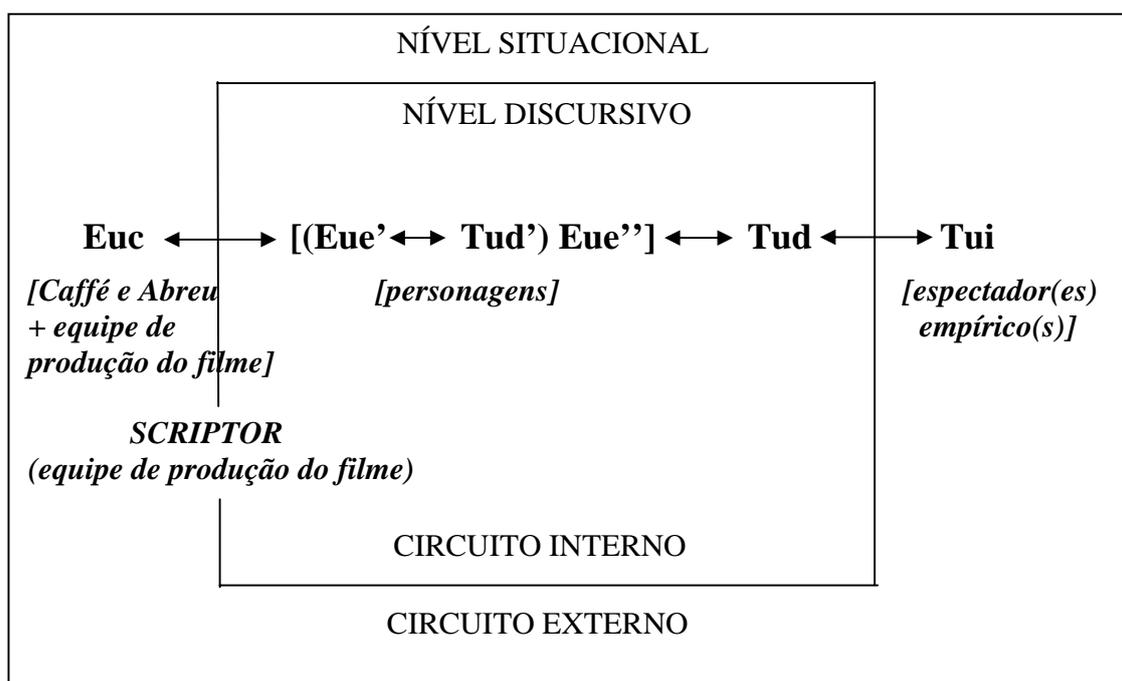
3.1.2 – O CIRCUITO INTERNO DE *NARRADORES DE JAVÉ*

Outra peculiaridade do cinema narrativo de ficção está relacionada a um dos protagonistas (Eue e Tud), que é o Sujeito Enunciador, o Eue. Em *Narradores de Javé*, o Eue é ainda mais múltiplo que o Euc e que o *scriptor*. Cada personagem pode ser vista como um Eu enunciador, acionado pelo Sujeito Comunicante (por meio do *scriptor*) para materializar seu projeto de fala no nível discursivo²⁰. Sendo assim, Zaqueu, Antônio Biá, Vado, Firmino, Deodora, Vicentino, os irmãos Gêmeos, Souza, Pai Cariá, enfim, todas as personagens que enunciam o discurso desse filme fazem parte da complexidade que é o Sujeito Enunciador. Vale ressaltar que essa enunciação não é apenas verbal; cada movimento, cada gesto, cada expressão capturada pela câmera contém um teor enunciativo e, conseqüentemente, diz algo ao espectador (Tui).

No que concerne ao Sujeito Destinatário ou Tud, é necessário repetir que se trata simplesmente de uma projeção: o Sujeito Comunicante cria uma imagem de alguém que ele acredita ser o Sujeito Interpretante. No caso de uma narrativa fílmica ficcional, esse quadro torna-se ainda mais confuso. Mesmo que a diretora sugira à sua equipe de produção uma imagem do espectador que ela projeta e espera que veja o filme, cada um dos integrantes poderá idealizar uma figura diferente do Tui, segundo vislumbram o público do filme. Esse público pode ser, por exemplo: um espectador da cidade grande, que assiste ao filme na sala de cinema; um indivíduo da zona rural, que tem a oportunidade de acompanhar a

²⁰ Lembramos a peculiaridade da equação [(Eue' ⇔ Tud') Eue''], que constitui o Sujeito Enunciador (Eue), no quadro enunciativo da encenação do ato de linguagem que envolve o discurso ficcional.

história ao ar livre, por causa de algum projeto social; um morador de uma cidade ribeirinha, que poderá se identificar com os narradores; uma família que escolhe o *Narradores de Javé* em uma locadora; o jurado de um festival de cinema etc., e essa lista se prolongará proporcionalmente ao número de tipos de Sujeito(s) Interpretante(s) ou Tui(s) visualizáveis na forma de Sujeito(s) Destinatário(s) ou Tud(s).



Temos, acima, o quadro enunciativo configurado de acordo com o discurso fílmico de *Narradores de Javé*. No circuito externo (do fazer), encontram-se: o Eu comunicante, composto pelos dois roteiristas do filme e pela equipe de produção; e o Tu interpretante, constituído por todo espectador que por ventura tenha acesso à obra. No circuito interno (do dizer), localizam-se: o Eu enunciador, formado pelas personagens em interação ao longo da história; e o Tu destinatário, ou seja, a projeção de uma imagem do Tu interpretante pelo Eu comunicante. É possível identificar ainda o *scriptor*, formado pela equipe de produção de *Narradores de Javé*, encarregada de materializar o discurso, colocar a ficção em movimento.

3.1.3 – NARRADORES DE JAVÉ E O MODO DE ORGANIZAÇÃO NARRATIVO DO DISCURSO

O filme narrativo de ficção também tem o objetivo de contar uma história, o que representa a busca explicada por Charaudeau (1992), como foi dito no Capítulo 2: narrar está relacionado à procura de respostas para as questões fundamentais do homem. É o caso de *Narradores de Javé*, cujos moradores, ao tentar recuperar a história do povoado para salvar o vilarejo, almejam solucionar essas mesmas questões, por meio das narrativas que desenvolvem perante Antônio Biá e seus conterrâneos. Contando os casos que conhecem sobre os fundadores e o passado da cidadezinha, os narradores perseguem a própria origem, a fim de preservar a identidade do grupo, manter o estado das coisas que regem o presente e garantir o futuro da cidade, longe da inundação.

Isso explica o uso do modo de organização narrativo na estruturação discursiva desse filme, pois ele decorre dessa busca de identidade e memória: contar histórias para se descobrir e para sobreviver. A sensação da proximidade do fim que faz surgir os narradores retoma um importante traço do narrador, revelado por Benjamin (1985:208): “*A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural*”. Assim, os narradores de Javé, através daquilo que contam, instauram reflexões sobre essa procura constante do indivíduo por sua origem, por seu destino, pela verdade e manutenção de sua existência.

As ações dos moradores de Javé em relação a eles mesmos e aos outros tinham por função principal melhorar um estado inicial, ou seja, impedir que a cidade fosse destruída. Pode-se dizer também que possuíam a função de conservação de um estado inicial, o que significa que eles queriam manter a cidade como era – as ruas, as casas, a igreja, a praça etc. Nesse processo, praticaram vários atos, no sentido de eliminar adversários (os engenheiros), resolver um problema (o do possível fim do povoado), transgredir regras e proibições (analfabetos escreveriam um dossiê científico para permanecer no local onde viviam), brincar para sair de situações de risco (o que Biá fazia sempre com maestria), reagir (à ameaça do desenvolvimento), se vingar (de Biá, quando ele colocou tudo a perder, por exemplo). Também agiram para evitar conflitos (entre eles mesmos, na hora de escrever o

livro), neutralizar situações (a chegada da represa), negociar (um ano de barba feita grátis, a escritura do livro, a permanência deles no local etc.).

O que movia as ações dos narradores, a princípio, era a expectativa de resguardar o vilarejo. Mas havia também outras intenções: Biá, por exemplo, queria sempre se dar bem, levar vantagem, seja com as mulheres, seja em situações diversas. Alguns estavam preocupados em registrar o próprio nome no livro e se tornar importantes. Outros queriam que seus antecedentes sobressaíssem como heróis ou figuras de maior destaque da história de Javé. Outros ainda queriam simplesmente preservar suas casas, a igreja, o cemitério, e não ir embora. O que significa que, por trás de uma intenção comum, que era a de escrever o livro e transformar o povoado em patrimônio, havia uma série de outros objetivos, que também acabaram interferindo no discurso das personagens e, conseqüentemente, no discurso fílmico.

3.1.4 – EFEITOS DE FICÇÃO, EFEITOS DE REALIDADE

Outro elemento do modo narrativo marcante na obra é a presença dos efeitos de ficção e de realidade. A versão que cada morador defende como verdadeira reflete essa tensão entre o real e o imaginário: eles não têm provas “científicas” daquilo que pretendem registrar como tal. O que contam, mesmo que para eles seja verdade inquestionável, faz parte de um universo que só existe a partir do momento em que eles o narram. É uma realidade abstrata que chega a tocar o fantástico, nas versões mais místicas contadas por alguns deles, em que podem ser vistos alguns efeitos de ficção. Por exemplo, na cena em que Firmino conta sua versão da origem de Javé, e Mariadina surge como uma senhora louca, a edição do som é o efeito mais marcante de ficção: a voz de Mariadina é metalizada e possui ecos, é um tipo de voz que não existe naturalmente, e confere à personagem um aspecto sobrenatural. Além disso, ela está deitada no chão, dentro do contorno de um triângulo desenhado com pedras e folhas, como se vivesse ali, deitada, o tempo todo, o que não se aproxima do verossímil – configura-se mais um efeito de ficção.



Figura 1 – “Moradia” de Mariadina, na versão de Firmino.

Já os efeitos de realidade alcançados podem levar o espectador a se perguntar se o que aconteceu em Javé seria ou não um fato verídico, uma vez que se trata de uma realidade comum a muitas cidades do sertão brasileiro. Para começar, a criação do roteiro fundamentou-se em vários casos do mundo real, como será visto a seguir. Ademais, parte do filme foi encenada no povoado de Gameleira da Lapa, no interior da Bahia, às margens do Rio São Francisco. Os moradores foram convidados pela direção a participar como figurantes e o imprevisto foi a base para a interpretação deles: mais um instrumento usado na tentativa de conferir ao filme maior verossimilhança.

Os autores também optaram por empregar recursos estéticos e técnicos típicos do cinema documentário, em busca de mais proximidade com o mundo real, tais como: iluminação natural, cenários e figurinos realistas, interpretações naturalistas, beirando o espontâneo, entre outros. Um exemplo de cena típica do cinema documentário é quando um dos engenheiros toma depoimentos dos moradores de Javé em uma câmera digital e, de acordo com a diretora, tanto os atores como os figurantes que gravaram esses depoimentos improvisaram as falas no momento da filmagem. A única ordem da diretora²¹ foi que eles

²¹ Informação dada pela diretora do filme no *making of* “Os bastidores do filme de Eliane Caffé”, disponível no DVD de *Narradores de Javé* (2005).

imaginassem estar vivenciando tudo aquilo no mundo real, e que falassem as palavras que diriam se passassem pela situação dada.



Figura 2 – Imagem, capturada por uma câmera digital, do depoimento improvisado pela figurante.

3.2 – USOS DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NA CONSTRUÇÃO DO DISCURSO FÍLMICO

Serão abordados agora alguns elementos da Linguagem Cinematográfica que consideramos significativos na construção do discurso fílmico de *Narradores de Javé*. É importante lembrar que tais aspectos são essenciais à compreensão do ato enunciativo, do momento em que o Sujeito Comunicante coloca o(s) Sujeito(s) Enunciador(es) em ação, através do *scriptor*, a fim de que essas instâncias trabalhem na enunciação. Escolhemos planos, cenas ou seqüências que melhor exemplificassem a atuação desses elementos, fornecendo uma noção esclarecedora de cada etapa do processo enunciativo que evolui o discurso cinematográfico, especialmente o narrativo de ficção, relativo ao nosso objeto de estudo.

3.2.1 – ROTEIRO

A construção do roteiro é uma das primeiras etapas da realização de um filme; a partir de uma idéia inicial, cria-se um argumento e parte-se para a escritura do roteiro, que descreve as cenas, indica informações sobre a ambientação e a atuação das personagens e fornece os

diálogos. No caso de *Narradores de Javé*, a maneira como foi feito o roteiro já indica alguns traços discursivos que apareceriam no filme. Ele foi escrito por dois autores, ou seja, a quatro mãos, e teve várias versões “finais”, sendo a 17ª a versão definitiva, que serviria como base para as filmagens – o que já sugere uma enunciação coletiva e fragmentada, conforme mostra o início deste capítulo.

Também já no roteiro aparece a tensão entre ficção e realidade que será marcante na obra. A idéia que inspirou os autores foi um fato verídico, que aconteceu em Vau, distrito mineiro de Diamantina: com medo de perder o emprego nos Correios por falta de movimentação de correspondência, um funcionário passou a escrever cartas para vários lugares, para tentar impedir que a agência fosse fechada.



Figura 3 – O funcionário dos Correios Antônio Biá: baseado em fatos reais.

A partir desse evento e das expedições que realizaram no interior de Minas, da Bahia e do Espírito Santo, coletando casos de contadores de histórias e moradores de cidades ribeirinhas, Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu acrescentaram traços imaginários e foram costurando o roteiro, como explica Abreu:

(...) a escuta atenta do drama dos moradores de pequenas comunidades ameaçadas de extinção pela construção de hidrelétricas, alteraram significativamente os

elementos da ficção. E, se por um lado, não chegaram a quebrar o caráter ficcional do roteiro, por outro, ajudaram a consolidar o valor dramático e consistência humana, elementos inestimáveis presentes no roteiro e no filme. (ABREU e CAFFÉ, 2004:8)

É possível inferir, desse modo, que a criação do roteiro é determinante para o resultado final da obra, pois as indicações do texto são fundamentais para as escolhas que serão feitas nos momentos seguintes, da filmagem e da pós-produção, de acordo com Leone e Mourão (1987). E isso acontece de tal forma que os traços mais peculiares de *Narradores de Javé* já se desenham no roteiro pronto, como acabamos de esclarecer acima.

3.2.1.1 – DIÁLOGOS

Sobre os diálogos no cinema, Martin (1990:176) esclarece que

*A vocação realista da fala é condicionada pelo fato de ser um **elemento de identificação dos personagens** da mesma forma que a roupa, a cor da pele, ou o comportamento em geral (e também uma peculiaridade qualquer); há, portanto, uma adequação necessária entre o que diz um personagem – e o modo como diz – e sua situação social e histórica. Pois **a fala é sentido, mas é também tonalidade humana (...)**.²²*

Os roteiristas de *Narradores de Javé* tentaram imprimir essa tonalidade humana nos diálogos que criaram, usando uma linguagem coloquial e reproduzindo termos que escutaram durante suas expedições pelo sertão, tais como “*Não se abespinhe, não, seu moço!*” (ABREU e CAFFÉ, 2004:14), ou “*Ó, já combinamo de fazer os turno, das histórias...*” (ABREU e CAFFÉ, 2004:118). No entanto, essas e as outras falas do filme são enriquecidas e complementadas pela maneira como são ditas, o que é definido no momento da interpretação do ator, influenciado pela direção e pelo improvisado.

²² Grifos do autor.

3.2.2 – ESCOLHA DO ELENCO E DIREÇÃO DE ATORES

A escolha do elenco de *Narradores de Javé* revela de antemão uma preocupação em manter os aspectos realistas da obra. Os atores principais são, fisicamente, tipos comuns brasileiros, até mesmo bem característicos do interior e do sertão do país. José Dumont, que interpreta Antônio Biá, é paraibano, natural de Bananeiras, conhecido por sua atuação na pele de personagens típicos nordestinos, em filmes como *Abril despedaçado* (2001), de Walter Salles, *O homem que virou suco* (1980), de João Batista de Andrade, e *Morte e vida Severina* (1977), de Zelito Viana. Nelson Xavier, que faz o papel de Zaqueu, embora seja paulista, também é conhecido por suas interpretações de nordestinos, como por exemplo a personagem de Lampião, na mini-série global *Lampião e Maria Bonita* (1982). Rui Rezende (Vado), Gero Camilo (Firmino), Luci Pereira (Deodora/Mariadina), Maurício Tizumba (Samuel) e Nelson Dantas (Vicentino), também são pessoas de aparência semelhante à do cidadão comum brasileiro, e cuja interpretação reforça o tom realista que Caffé e seu grupo considerariam necessários a *Narradores de Javé*.

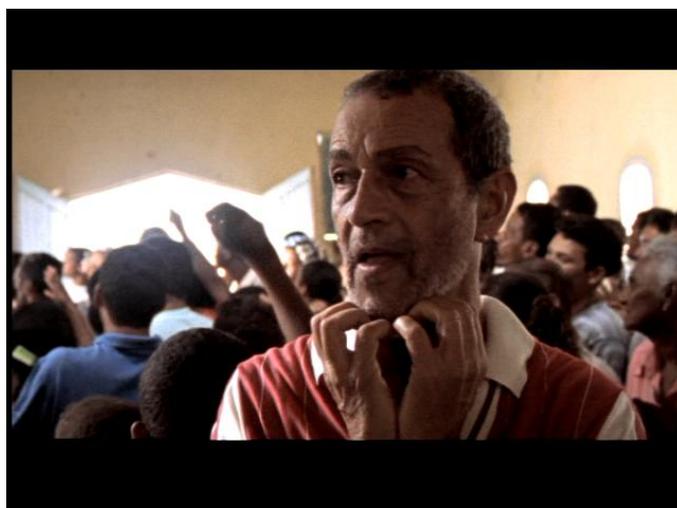


Figura 4 – O ator Nelson Xavier tem traços do típico cidadão brasileiro.

Outro fator importante para a escolha do elenco foi a seleção dos lugares que seriam os *sets* de filmagem: a Chapada Diamantina e o município de Gameleira da Lapa, ambos na Bahia.

Como já foi dito, moradores dos dois locais foram convidados para participar do filme como figurantes. Em Gameleira da Lapa, uma cidade com pouco mais de dois mil habitantes onde não há coleta seletiva, a equipe de produção e direção de arte fez, junto com os moradores, um trabalho de limpeza para que o vilarejo pudesse ser utilizado nas gravações. Todos os moradores participaram, de alguma maneira, da realização da obra, sendo muitos deles figurantes; e alguns cresceram de tal forma em suas interpretações que ganharam papéis grandes, como foi o caso de Maria Dalva Ladeira. Sua atuação no embates com Antônio Biá chamou tanto a atenção da diretora que ela ficou com o papel de dona Maria, tomando as falas de uma personagem que já estava prevista no roteiro, mas que seria homem e teria o nome de Alípio.



Figura 5 – Maria Dalva Ladeira, a moradora de Gameleira da Lapa que ganhou uma personagem de grandes proporções em *Narradores de Javé*.

O principal método usado na direção dos atores e não-atores foi o improviso. O roteiro serviu como guia e base para as falas, mas como havia muitos figurantes, a diretora fazia ensaios descrevendo como seriam as cenas e eles ficavam, de certa maneira, livres para o momento da interpretação. Daí partiam para a gravação:

(...) eles não tinham um texto para seguir, eles tinham a situação. E aí, a partir da situação que eu dava para eles, eles criavam. Isso foi um estímulo muito grande entre

atores e não-atores, os não-atores se contaminavam pela força dos atores, né, que quando entravam em cena tinham aquela verdade (...) aquela energia, e eles (os não-atores) devolvem. E quando eles devolviam, eles devolviam com tanta espontaneidade que isso também contaminou o trabalho dos atores. Então o filme ganhou muito com isso. (depoimento de Eliane Caffé, no *making of*)

Esses improvisos foram decisivos, principalmente na construção da personagem de José Dumont, o Antônio Biá, que teve liberdade para incluir gestos e falas que não estavam previstos no roteiro. Segundo o ator²³, “*O personagem existe, é escrito por ela (Caffé) e pelo Abreu, mas tem a contribuição do ator no sentido de quando você vai criá-lo, dar forma, emoção, sentimento*”, e assim ele inventou todo um vocabulário para Biá, como as expressões “*exu de galinheiro*”, “*tapioca de exu*”, “*Pokémon de Jesus*”, “*bando de abelha menstruada*”, “*economia javélica*” etc.

Outro exemplo de improviso na construção dessa personagem foi uma curiosidade revelada por Caffé em uma mesa-redonda do módulo *Cinema e culturas locais* do projeto *Jovens artistas – a Universidade recebe a nova geração*, realizada no dia 26 de abril de 2005, no auditório da reitoria da UFMG. Ela contou que, durante as filmagens, treinava *kung fu* com a irmã Carla Caffé, diretora de arte, nas manhãs. No momento da gravação de cenas em que Biá lutava com os moradores de Javé e numa cena em que chega bêbado em casa, José Dumont parodiou os gestos que havia visto nos treinos das duas. Caffé se surpreendeu, mas deixou o ator seguir com seu improviso, e essas cenas adquiriram um tom de humor inesperado pelo roteiro.

3.2.3 – DIREÇÃO DE ARTE E FIGURINOS

A direção de arte cuida dos aspectos que Martin (1990) classifica como elementos fílmicos não-específicos, tais como cenário, ambiente e figurinos, pois pertencem também a outras

²³ Informação dada por José Dumont no *making of* “Os bastidores do filme de Eliane Caffé”, disponível no DVD de *Narradores de Javé* (2005).

artes, como o teatro. Entretanto, Martin considera o cenário mais importante no cinema do que no teatro, pois “No cinema, o conceito de cenário compreende tanto as paisagens quanto as construções humanas” (MARTIN, 1990:62), além de desempenhar frequentemente um papel de contraponto com a tonalidade expressiva da ação. Já o figurino, para o autor, é mais realista e menos simbólico no cinema do que no teatro, embora possa criar efeitos psicológicos significativos. O vestuário das personagens de *Narradores de Javé* também pode ser definido dessa maneira; pois apesar de serem, em sua maioria, baseados na realidade histórica do contexto da obra, ou seja, de pertencerem a integrantes de uma população ribeirinha e atrasada, podiam ainda estar revestidos de um certo simbolismo que acrescentava informações sobre eles ao filme.

Quanto às locações de filmagem de *Narradores de Javé*, algo já foi apresentado nos itens anteriores deste capítulo. São lugares reais, que a princípio implicam apenas a própria materialidade dos espaços filmados, sobre os quais, segundo a diretora de arte Carla Caffé (no *making of* do filme), tentou-se interferir o mínimo possível, deixando um ar mais naturalista. O que não significa que eles não revelassem a dimensão psicológica das situações e personagens. A casa de Antônio Biá exemplifica isso: um lugar sujo, descuidado, em cujas paredes há uma série de escritos, como “Antônio Biá morto em 1950, nascido em 2025. Intelectuário e alcoólatra”, ou a frase “Conheci um sujeito que era tão doido que não tinha cabelo... tinha capim”, que Biá escreve num momento de desespero. São aspectos espaciais que ajudam a revelar a subjetividade dessa personagem em ocasiões específicas do filme.

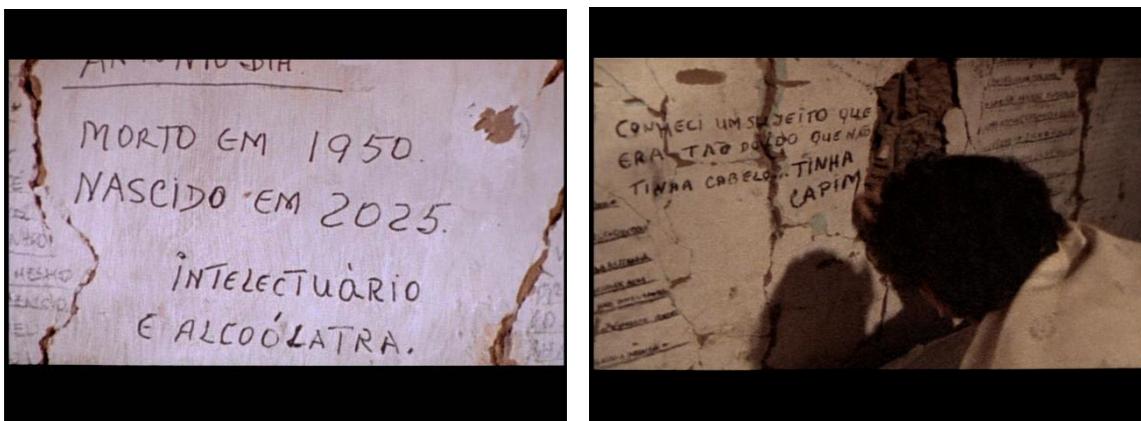


Figura 6 – As paredes da casa de Antônio Biá revelam aspectos subjetivos da personagem.

O trabalho de ambientação da direção de arte também aparece nos casos contados pelos narradores sobre a história da origem de Javé. Em cada versão, eles estão em locais diferentes: na de Vicentino, um épico que tem Indalécio como herói, os ascendentes do povo de Javé perambulam por uma mata de cerrado, com muitas árvores e pastos; na de Deodora, em que Maradina surge como uma brava e dura guerreira, as plantações são mais secas, assim como na versão cômica de Firmino, porém, há mais mulheres que homens quando a potra-voz da história é Deodora; e no caso contado por Pai Cariá, os negros, trajados em roupas artesanais que se assemelham às que vestem integrantes de tribos africanas, caminham por montanhas rochosas, até chegar a uma cachoeira, onde pulam e se banham. Importante observar que o sino, que aparece carregado pelos “andarilhos” nos três primeiros *flashbacks* (respectivamente narrados por Vicentino, Deodora e Firmino), também é caracterizado de maneira diferente: no primeiro *flashback*, o objeto está num carro de bois; no segundo e no terceiro, é carregado pelos moradores, mas na versão feminina, de Deodora, surge enfeitado por pedaços de pano.

Além disso, há um detalhe que se destaca na cena de apresentação de Antônio Biá, na primeira vez em que ele aparece no filme. Por ser um plano de curta duração, pode passar despercebido, porém, o espectador mais atento consegue observar que ele está sentado à porta de casa, literalmente enchendo lingüiça, o que é significativo para compreender a personagem e também a narrativa. Tudo isso, que é trabalho da direção de arte, marca descritiva e simbolicamente a história dos *Narradores de Javé*.



Figura 7 – Primeira aparição de Antônio Biá no filme, enchendo lingüiça.

3.2.4 – FOTOGRAFIA E CORES

Como afirma Martin (1990), a imagem é o elemento base da linguagem cinematográfica, ou seja, a matéria-prima do filme; e o movimento, para o autor, seria o aspecto mais específico e importante da imagem fílmica. O diretor de fotografia tem como função tratar essa imagem no momento da gravação, o que significa que ele deve cuidar dos enquadramentos, dos planos²⁴, da iluminação, das cores e dos movimentos de câmera, impressos na película no momento em que acontece o registro da imagem. Esses fatores são elementares para criar e condicionar a expressividade daquilo que se colocará diante do espectador.

Assim sendo, tais elementos são certamente fundamentais e determinantes na construção de *Narradores de Javé*. Os enquadramentos do filme assumem as mais variadas formas, dando ao espectador as informações de que ele precisa para compreender a obra em cada momento. Logo no início do filme, por exemplo, surge na tela um rapaz correndo sozinho por uma estrada. O quadro seguinte mostra o rapaz e um barco deixando o embarcadouro,

²⁴ A diferença entre enquadramento e plano é que o primeiro é determinado pelo contorno da imagem, ou seja, aquilo que está sendo filmado, que está dentro do quadro; o segundo, por sua vez, está submetido à distância entre a lente da câmera e o objeto filmado, o que acaba interferindo no tamanho do objeto em relação à tela.

esclarecendo para o telespectador que o rapaz corria para tentar chegar a tempo do embarque, o que não aconteceu.

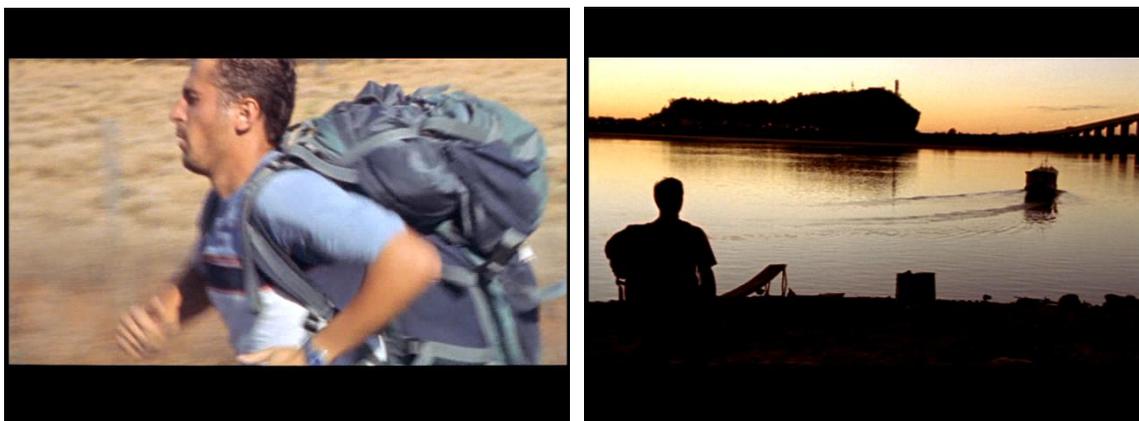


Figura 8 – Os enquadramentos revelam que o rapaz corria para alcançar a embarcação.

Ainda no começo, quando surge o primeiro *flashback*, vê-se a imagem de um sino tocando, e, logo depois de pessoas correndo em direção à igreja. Dessa maneira, revela-se ao público que a igreja é o ponto de encontro para reuniões quando o sino toca fora do horário das missas (tudo isso revela também a importância da montagem para a configuração da obra perante o espectador, assunto a ser aprofundado no próximo item). Durante todo o filme, os enquadramentos mostram aquilo que o público precisa ver para entender o que passa.

Já a maneira como os enquadramentos são compostos, ou seja, como a imagem surge na tela, são aspectos do plano, e possuem uma dimensão estética e simbólica. Um aspecto que chama a atenção em *Narradores de Javé* é o uso constante de primeiros planos, fechados nos rostos dos narradores, ou nos rostos das personagens que estão acompanhando o caso contado. Parece uma maneira de exibir para o espectador, no que concerne aos narradores, como a subjetividade deles está imbricada na versão que eles contam, tanto com relação a Zaqueu, que narra a história de Javé no bar, quanto com relação aos moradores do povoado, nos *flashbacks*; um recurso muito utilizado no filme é o de partir de um primeiro plano de Zaqueu no bar para um primeiro plano da mesma personagem no *flashback* contado por ela. Por outro lado, quando mostra as faces dos ouvintes em primeiro plano, a câmera revela a reação deles frente às palavras que escutam: podem ser expressões de atenção, de

envolvimento, de deboche, de pesar, de distração (como é mostrado várias vezes com Antônio Biá, comendo ou revirando o lápis enquanto alguém fala) etc.

Quanto aos movimentos de câmera, eles são muito explorados no decorrer de *Narradores de Javé* e contribuem, ao mesmo tempo, para as descrições, a dramaticidade e o ritmo da narrativa. A movimentação da lente exerce vários papéis diferentes, dentre os quais podemos exemplificar: acompanha o movimento de um objeto ou personagem (segue a flor que Biá segura para mostrar o deslocamento dele até sua namorada Teresa); descreve um espaço (mostra a cidade às margens do rio, como se o ponto de vista fosse o de alguém que navega num barco desse rio) ou uma ação (acompanha o rapaz que corre para alcançar o barco, na seqüência inicial do filme); define relações espaciais entre dois elementos da ação (no confronto entre os moradores de Javé e Antônio Biá, quando descobrem que Biá não escreveu o livro, a câmera segue os movimentos do grupo que está com Biá e do grupo que também quer enfrentá-lo, até que as duas turmas se encontram num certo lugar); exprime um ponto de vista subjetivo e a tensão mental de uma personagem (quando Biá se vê no meio do tumulto causado pelos moradores ao sair da casa dos gêmeos, o áudio é cortado e a câmera percorre as feições de cada um deles, como se fosse a visão de Biá) etc.

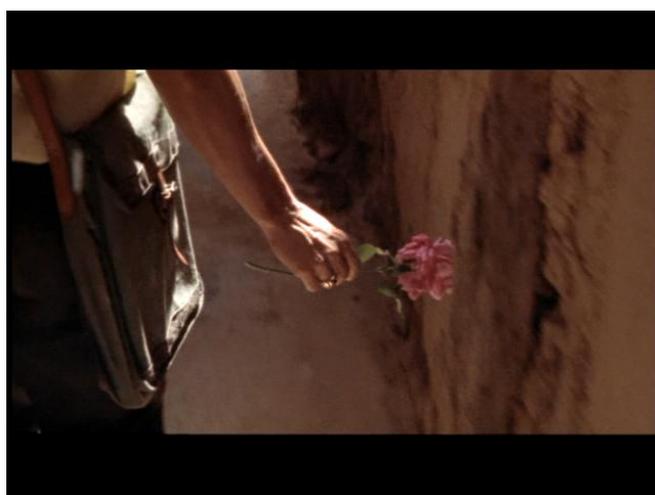


Figura 9 – A câmera acompanha o movimento da flor que Biá leva para Teresa.

Segundo o cineasta russo Eisenstein (2002), a cor deve contribuir para o significado de um sentimento interno, se adequando melhor à emoção que se quer transmitir, e a consistência da obra deve ser dada por uma estrutura de imagem em estrita harmonia com o tema e a idéia a serem explorados. A iluminação e as cores utilizadas em *Narradores de Javé* tendem mais para o natural, porém, são também decisivas na hora de diferenciar cada etapa do filme que a diretora denomina como caixa, como já foi explicado anteriormente: a luz e as cores ajudam a marcar uma diferenciação entre o momento de Zaqueu narrando no bar, o momento em que Biá colhe os casos de seus conterrâneos, no primeiro *flashback*, e as versões contadas pelos moradores em outros *flashbacks*. Na primeira caixa, como é noite, as imagens são escuras, mas ao mesmo tempo apresentam um clareamento artificial, pois o bar é iluminado por lâmpadas cuja luz é reproduzida pelas imagens do filme. Na segunda caixa, também é usada a luz natural, mas a distinção entre as cores é mais aparente.

Na terceira caixa, em que surgem vários *flashbacks*, a iluminação e as cores são determinantes para frisar que se trata de versões diferentes, variáveis de acordo com a subjetividade do narrador. No épico contado por Vicentino, as cores são diversas, em tons fortes. O *flashback* apresentado por Deodora, que tem Mariadina como protagonista, é dominado pelos tons pastéis e as imagens têm, algumas vezes, aspectos do que tecnicamente se chama de “luz estourada”, ou seja, quando a intensidade da luz branca ofusca a cor dos objetos. Já na versão de Firmino, que parece uma paródia das duas primeiras, as imagens e a iluminação são amareladas, num tom sépia (envelhecido). Na trajetória percorrida pelos negros, narrada em dialeto por Pai Cariá, os tons terra e os dourados são predominantes.



Figura 10 – Diferenciação de cores e tons entre as versões de Vicentino, Deodora, Firmino e Pai Cariá.

3.2.5 – PÓS-PRODUÇÃO: MONTAGEM, UM ENCONTRO ENTRE IMAGEM E SOM

O momento da montagem é aquele em que a história será amarrada, costurada, em que os planos e os efeitos gráficos e sonoros, entre outros, são incorporados rumo à lapidação do produto final, que é o filme. E durante esse percurso, as intenções e as estratégias discursivas formam o fio condutor da atividade do montador. Eisenstein (2002) defende que, na montagem, os fatos são manipulados em direção a uma unidade de pensamento, e assim o filme assume seu caráter de discurso. Leone e Mourão (1987:65) acrescentam que a imagem deixa de ter um significado isolado e a montagem “(...) realiza um trabalho de integração que contribui de maneira decisiva para a manifestação das ações da narrativa”. É dessa maneira que a montagem atua em *Narradores de Javé*, e, a partir de agora, serão enumerados alguns exemplos disso.

Para não sermos repetitivos, diremos apenas que a montagem também foi um fator utilizado para marcar a distinção entre as três caixas que compõem o filme. A forma como cada seqüência dos *flashbacks* foi editada revela diferenças entre elas. Um ponto a ser destacado é que em cada versão contada pelos narradores, há uma justaposição entre a imagem deles, na ocasião em que começam a falar, e a imagem do *flashback* a ser introduzido naquele momento. E esse procedimento é perceptível por meio de vários cortes secos que intercalam essas duas imagens, o que pode ser um mecanismo de reforço da presença da subjetividade de cada narrador, no conteúdo e na maneira como o caso é apresentado por ele.

A montagem, no decorrer do processo de criação, no conjunto da obra *Narradores de Javé*, faz vir à tona uma série de metáforas e símbolos. A metáfora, segundo Martin (1990), é a justaposição de dois planos para produzir um choque psicológico, que facilite a percepção e a assimilação de uma idéia que o diretor quer exprimir. Um exemplo claro no filme é quando surge na tela um lápis cujo riscar acompanha a trajetória de uma formiga sobre o papel. O próximo plano mostra que Biá é quem segura esse lápis, e que a página rabiscada faz parte do caderno onde ele deveria estar escrevendo a “grande história de Javé”. Essa metáfora pode ser interpretada de várias maneiras, entre elas, como a representação da insignificância e inoperância que Antônio Biá confere à tarefa que lhe foi delegada.



Figura 11 – O percurso da formiga e a metáfora da inutilidade da tarefa de Antônio Biá.

O símbolo, por sua vez, aparece quando um plano ou cena é investido, além de sua significação direta, de um valor maior e mais profundo. No filme aqui analisado, isso poderia ser ilustrado pela cena em que Antônio Biá, imerso até os quadris nas águas da represa que já cobre quase toda a cidade, chora assistindo à chegada das águas e abraçando o caderno em que **não** registrou a história do Vale de Javé. É possível inferir que tal cena toma, simbolicamente, a dimensão da frustração e da tristeza de Biá e dos outros moradores do povoado.



Figura 12 – O pranto de Biá, símbolo da frustração ao ver Javé sob as águas.

A montagem de um filme diz respeito também a decisões que são tomadas com relação à junção das gravações na construção do produto final. Ao assistir ao filme simultaneamente a uma leitura do roteiro, percebe-se que algumas seqüências foram trocadas de ordem²⁵. É o caso das seqüências 42²⁶, em que Daniel conta como perdeu o medo, e 47, em que os gêmeos falam do casamento dos pais deles. Essas duas seqüências estão invertidas no produto final. Outra seqüência mudada de lugar e modificada com relação ao roteiro é a 46, na qual meninos correm atrás de Biá para tentar ver o caderno dele. De acordo com o roteiro, tais cenas entrariam entre a seqüência de Daniel e a dos gêmeos, mas na montagem

²⁵ Além disso, algumas cenas que aparecem no roteiro não se encontram no filme pronto, como por exemplo, a seqüência 44, na fachada da casa de Daniel, que está nas páginas 101 a 103 do roteiro, e a seqüência 54, na cozinha de dona Esturlana, que está nas páginas 122 a 125. Não sabemos se elas nem sequer foram filmadas, ou se foram gravadas e excluídas no momento da montagem.

²⁶ A numeração das seqüências está de acordo com a numeração encontrada no roteiro oficial.

essa seqüência foi reduzida e colocada antes da cena entre Biá e o barbeiro Dirceu. Não é possível adivinhar porque a equipe que trabalhou na pós-produção de *Narradores de Javé* optou por essa mudança, mas é permitido afirmar que houve algum motivo que envolvia as estratégias da elaboração dessa obra como um discurso fílmico. Pois, como afirmam vários teóricos do cinema, entre eles Leone e Mourão (1987:57),

Não existe o acaso na montagem; todos os elementos constitutivos de um plano, enquadrado a partir da intenção do diretor, são passíveis de uma leitura ideológica pelo espectador, e serão reforçados, ou não, pela relação criada pelo corte. Assim sendo, o corte poderá reforçar ou atenuar determinadas relações, dependendo das necessidades surgidas na narrativa.

3.2.5.1 – EFEITOS SONOROS E EDIÇÃO DE SOM

O som em *Narradores de Javé* é usado como contraponto em relação à imagem; surge, às vezes, de fontes visíveis na tela, e outras vezes, de fontes invisíveis (em *off*). Um recurso muito utilizado na obra é a narração em *off*: enquanto os narradores falam, as imagens chamadas por eles surgem na tela, ilustrando suas palavras. Os fenômenos sonoros se dividem, de acordo com Martin (1990), nas categorias de ruído e música. Em *Narradores de Javé*, as principais contribuições do som são: o realismo ou impressão de realidade e a continuidade sonora (durante todo o filme, os sons se aproximam do natural), a utilização normal da palavra, o silêncio como valor positivo (cena já mencionada, em que o áudio é cortado no meio da confusão de falas e Antônio Biá foge do tumulto causado por seus conterrâneos), o som em *off*, e, finalmente, a música enquanto material expressivo.

Um ruído bastante utilizado e cuja exploração tem um valor simbólico é o barulho das águas, constantemente empregado para indicar a ameaça de sua chegada e, ao fim do filme, anunciar a sua “invasão” efetiva. Tomamos como exemplo a cena em que Antônio Biá está bêbado, deitado na cama, e tem uma alucinação, que o faz ver sua própria casa sendo inundada por uma torrente de água. Ele chega sob um forte barulho de chuva e trovoadas, que conferem uma certa tensão ao momento. A invasão da água que ele tem a impressão de

ver dentro de casa começa com a imagem em primeiro plano e o barulho de uma goteira, que se transforma numa grande cascata, cujo ruído é intensamente reforçado. Interessante, ao observar essa cena, tomar conhecimento de que, segundo o *Dicionário dos símbolos* de Julien (1993:15), “*Nos sonhos, a água é o símbolo do inconsciente (...) as inundações denunciam o perigo apresentado por um sentimento que invade em demasia*”. Esse é um efeito de sentido que pode ser alcançado no momento em que Biá tem essa visão, nas paredes do seu quarto.



Figura 13 – Enquanto Biá tem a ilusão de ver a goteira ser transformar em torrente, o som reforça a intensidade da cena.

Além de diferenciar as versões de cada narrador (uma trilha épica para Vicentino, uma canção mais delicada para Deodora, um tipo de forró cômico para Firmino, uma canção de tambores para Pai Cariá), a música também desempenha outras funções na peça

cinematográfica dirigida por Eliane Caffé. Com a função rítmica, a música realça movimentos, como pode ser observado na sequência em que crianças tentam tomar o caderno de Biá para ver o que ele escreveu. A função dramática, em que a música enfatiza a dominante psicológica por meio de metáforas, pode ser ilustrada pelo momento em que Biá chora ao ver o povoado encoberto pelas águas, e ao fundo toca uma música que sugere o sentimento de tristeza.

3.3 – MITOS DE JAVÉ

A idéia central a respeito dos mitos que surgem em *Narradores de Javé* está fortemente ligada à questão do mito fundador, desenvolvida por Chauí (2000). Além da procura por uma solução imaginária a questões que não se resolverão no patamar da realidade, é visível a busca por uma imagem mítica fundadora de Javé, e, como afirma a filósofa, o mito fundador “(...) não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e idéias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo.” (CHAUI, 2000:9)

Assim, percebe-se que todo o processo enunciativo que envolve o filme, no nível da narrativa que conta a trajetória dos moradores de Javé, está ligado à construção de versões diferentes de uma mesma história, que pretende, de alguma maneira, enaltecer o povoado, encontrar seus mártires, seus grandes feitos, seus valores inestimáveis. Isso remete amiúde à proposta de Barthes sobre o mito como um sistema semiológico segundo, que toma a significação construída pelo signo de um primeiro sistema, e a transforma numa outra significação.

Dessa forma, nas versões dos narradores, repetem-se os mitos do povo guerreiro, do herói, da terra predestinada e do profeta, conforme veremos a seguir. No entanto, não é apenas essa imagem mítica fundadora que se destaca na obra. No percurso em que as personagens estão à caça de seu mito fundador, *Narradores de Javé* traz à tona alguns mitos que povoam nossa sociedade atual, que surgem nos diálogos e metáforas feitas pelos narradores. Como resultado, tem-se a inclusão de temas como os mitos do progresso e da

cientificidade, que perpassam o filme. Dessa maneira, a obra, como discurso fílmico, levanta questões que povoam o nível situacional desse contrato de comunicação proposto pelo Eu comunicante, e as coloca diante do Eu interpretante, participante do contrato.

3.3.1 – MITOS DO POVO GUERREIRO E DO HERÓI, DA TERRA PREDESTINADA E DO PROFETA

Na inscrição histórica e mítica da população de Javé como unidade nacional coletiva, percebe-se a tentativa dos narradores, cada um à sua maneira, de instaurar a figura de seus antepassados como um grupo de bravos guerreiros chefiados por um herói, à procura de um território a eles “predestinado”. A imagem do líder desse povo se reveza basicamente entre Indalécio e Mariadina, e, frequentemente, a busca pela terra adquire uma tonalidade que, além de mítica, se torna mística.

Vicentino caracteriza Indalécio como um “*nobre chefe de guerra*”, “*grande homem guerreiro*”, e o povo de Javé como “*um punhado de gente valente que era sobra de uma guerra perdida*”. O objetivo era reaver as terras ricas em ouro das quais o grupo tinha sido expulso pelo rei de Portugal, e Indalécio, que estava ferido, mantinha-se firme para encontrar um lugar onde todos fariam uma parada para descanso. Na versão de Vicentino, Indalécio foi aquele que, além de liderar bravamente o bando, foi capaz de matar a fome deles. E assim, o velho narrador contribui com sua história para a criação do mito que revela os fundadores de Javé através da imagem de guerra, de valentia, de persistência e da liderança viril de Indalécio.

Deodora, por sua vez, insere no contexto fornecido por Vicentino a imagem mítica da mulher como um valor de força, poder e coragem. Ela confere o papel de heroína à sua ancestral Mariadina, “*mulher que de fato teve importância*”, e que assumiu a liderança do grupo quando Indalécio morreu. Segundo Deodora, foi Mariadina quem cantou as divisas de Javé, ou seja, foi ela quem delimitou, na palavra dita, qual seria o território correspondente ao povoado. Foi sua voz, depois que ela tomou o comando e “*desapareceu por um dia e uma noite*”, que legitimou as terras de Javé. E, para isso, Mariadina contou com a ajuda dos pássaros da noite, que lhe mostraram o vale. O que significa que, ao

complementar o mito do povo guerreiro com a imagem de uma mulher mártir, ela também acrescentou uma dimensão sobrenatural ao momento do encontro entre o povo e as terras de Javé, indicadas misticamente por aves noturnas.

Firmino desconstrói as imagens criadas por Vicentino e Deodora, transformando Indalécio num caipira simplório, que morreu de disenteria, e Mariadina numa velha louca de ar medonho. A versão narrada por ele, como já foi dito, seria praticamente uma paródia das duas primeiras. No entanto, apesar do humor, ele reafirma que seus antepassados eram guerreiros, ao corrigir, em sua história, que eles não saíram de sua terra natal fugidos, mas em retirada²⁷. E aumenta o teor místico em sua versão, ao caracterizar Mariadina como a mulher que, embora demente, profetiza a maneira como Javé será encontrada: “*os pássaros vão piá e avoar, invertido, aos contrário, tomando a noite pelo dia e levar ocês até as terras que serão suas...*”. (ABREU e CAFFÉ, 2004:80)

Pai Cariá atualiza a imagem de Indalécio na feição do chefe de guerra negro Indaléu, “pinta” seus antecedentes como um bando de negros fortes, e afirma que Javé é a morada de Oxum, a deusa das águas. Mais uma vez percebe-se a imagem mítica fundadora de Javé como a história de nobres guerreiros em busca de uma terra predestinada. Como afirma o próprio Antônio Biá, “*até aqui a história vai batendo mais ou menos...*” (ABREU e CAFFÉ, 2004:133). E, embora os conteúdos das narrativas dessas quatro personagens sejam diferentes, eles acabam por reforçar uma unidade em torno das características marcantes do mito fundador, comum a todas as versões narradas.

²⁷ Quando Deodora conta sua versão, ela fala que o povo de Javé saiu fugido e é corrigida por Vado, que diz que eles saíram na verdade em retirada. Para ele, a diferença entre os dois termos é que “*Fugido é quando os homens dão as costas pro inimigo e saem correndo, acovardados. Retirada é diferente; aí os homens vão saindo de marcha-ré, devagarinho, mas com a cara voltada de frente pro inimigo!*” (ABREU e CAFFÉ, 2004:67). Firmino, em sua narrativa, endossa o termo de Vado para reforçar a coragem de seus ancestrais.



Figura 14 – Heróis de Javé: Indalécio, Mariadina, a descrição caricatural feita por Firmino e Indaléu.

3.3.2 – MITOS DO CIENTÍFICO E DO PROGRESSO

Afora os mitos criados pelos narradores, o filme de Eliane Caffé também sugere a visualização de outros mitos que fazem parte do imaginário contemporâneo à obra, como os mitos do científico e do progresso. Embora não estejam relacionados à história de Javé que estará escrita no livro dos narradores, poderíamos chamá-los de “catalisadores míticos” da atividade que os moradores do povoado se propõem a realizar para evitar a inundação. Pois, é possível dizer, o mito do progresso e o mito do científico são os responsáveis por influenciar a decisão de transformar os casos contados na palavra dita em dossiê científico, em patrimônio histórico intocável.

E já que mencionamos o dossiê, passemos agora a visualizar a questão do mito do científico. Como será mais bem esclarecido no próximo item, sobre memória e oralidade, os *Narradores de Javé* são pessoas humildes e, por isso, não conhecem o significado da palavra *científico*. Mas acreditam, *a priori*, que se trate de algo verdadeiro, que possui registro e comprovação, pois assim deve ser o livro que irão escrever. E o resultado dessa atividade deles será a transformação da “grande história” de Javé em um evento científico, conseqüentemente inabalável e digno de preservação. Portanto, o termo adquire, para esses moradores, uma aura de fator fundamental à tarefa deles. Nesse sentido, eles seguem à procura de provas, documentos, registros que possam validar suas narrativas.

Vicentino, por exemplo, apresenta a Antônio Biá a garrucha que teria pertencido a Indalécio, o que, para esse senhor, comprova que, afirma ele, “(...) *é quase certo que eu seja parente distante daquele nobre chefe de guerra*”. (ABREU e CAFFÉ, 2004:49) E a fim de endossar essa hipótese, o velho contador diz se chamar Vicentino **Indalécio** da Rocha. Deodora também tenta tornar seu relato científico, ao exibir como confirmação de seu parentesco com Mariadina uma marca de nascença que possui no peito. Segundo ela, “*Todo descendente de Mariadina tem esse sinal de nascença*”. (ABREU e CAFFÉ, 2004:69) Firmino não apresenta nada, mas garante a Antônio Biá que pode levá-lo “(...) *na casa de gente que tem as prova, aquelas ‘científica’ (...)*”. (ABREU e CAFFÉ, 2004:76) E os gêmeos, com suas respectivas caixas de lembranças, mostram fotos, papéis e um mapa do terreno que possuem, onde, segundo eles, teriam sido enterrados os restos de Indalécio.

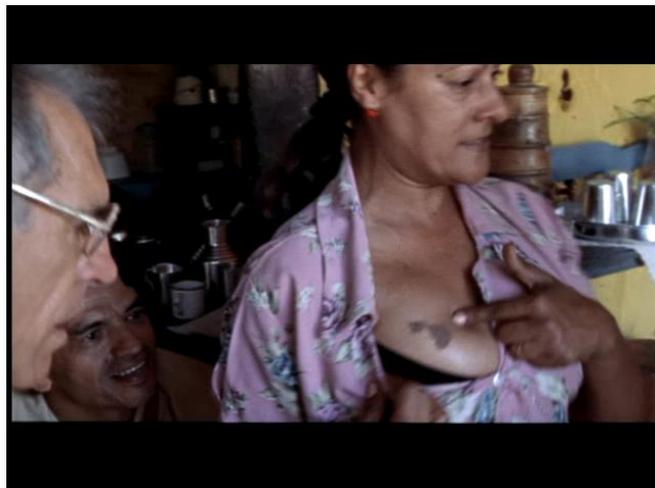


Figura 15 – Deodora, em busca de provas, exhibe a marca de nascença.

Com esses atos, eles acreditam conferir legitimidade às suas versões e, conseqüentemente, pensam ser possível sua auto-afirmação perante a sociedade, o que impediria a inundação de Javé. O filme traz à tona a importância que se dá atualmente àquilo que é científico, comprovado, tido como verdade, demonstrado como fato. Isso pode ser percebido tanto pelos exemplos citados acima, quanto pelo número de repetições do termo *científico* durante toda a obra, sempre que o objetivo de alguém é legitimar um caso ou uma opinião sobre algo.

Outro fato que *Narradores de Javé* aponta é o mito do progresso. Sutilmente, o desenvolvimento chega e devasta a cidade, a vida e os costumes de Javé. A imagem mítica do progresso construída pelo discurso do filme se relaciona à imagem do grande vilão que aterroriza e ameaça a rotina daquele lugar e daquelas pessoas. Os engenheiros representam a iminência da derrocada do vilarejo, e, quando chegam ao povoado, são guiados por Gaudério, habitante de Javé, conhecido e temido matador de aluguel. O mito do progresso, no filme, está carregado de ambigüidade: ao mesmo tempo em que instaura o crescimento do país, promove o retrocesso de um local já dominado pelo atraso; modernas máquinas são usadas num projeto de construção, que, para ser implementado, deve antes aplicar essas mesmas máquinas num plano de destruição total.



Figura 16 – A barragem anuncia a chegada do progresso.

3.4 – A QUESTÃO DA MEMÓRIA E DA ORALIDADE

Num vilarejo como Javé, que representa municípios que de fato existem no sertão brasileiro, a oralidade não é simplesmente uma tradição, é também um traço conjuntural, devido à precária situação sócio-econômica dos moradores, maioria deles analfabetos ou semi. No filme, ao receber a notícia da inundação, os moradores se viram desesperados, por não possuírem nenhum registro histórico que comprovasse o valor cultural do povoado. Por mais que eles conhecessem e soubessem revelar o tesouro de Javé à sua maneira, acabaram reféns da ausência de uma versão oficial documentada.

Para ilustrar como o filme de Eliane Caffé aborda essa questão, foram selecionadas duas cenas, uma no início e a outra no final da obra. Na primeira, Zaqueu sugere aos seus conterrâneos que eles devem transformar Javé em patrimônio tombado, e esclarece:

(...) porque se Javé tem algo de bom são as histórias de origem, dos guerreiros lá do começo, dos casos que ocês vivem contando e recontando. E isso, gente, é história de patrimônio, história grande, acontecimento de fazer arregalar os olhos de morador de muita cidade e capital! (ABREU e CAFFÉ, 2004:21)

Mas logo completa dizendo que os homens do progresso só aceitam essas histórias se elas estiverem num documento escrito, em trabalho científico. O termo *científico* é definido por Zaqueu como coisa “*com sustança da ciência... versada, assim, nas artes e práticas...*” (ABREU e CAFFÉ, 2004:26), e não as “*patranha duvidosa*” que os habitantes da cidade costumam contar. A partir dessas falas, percebe-se a dificuldade que o grupo terá em provar cientificamente algo que não reside em objetos concretos como documentos de memória, que na cultura ocidental globalizada podem ser considerados fatores essenciais para apoiar a manutenção do passado e garantir a permanência da existência humana no presente e no futuro. Não há registro histórico ou de posse de terreno, pois as divisas de Javé foram cantadas e passadas de pai para filho, tudo no dizer. Como então tornar essa história reconhecível, oficial e instituída?

Na segunda cena escolhida, José Dumont, no papel de Antônio Biá, revela aos moradores o que pensa: para ele, o livro não salvará o povoado da inundação. Biá diz:

O que nós somos é um povinho desmilingüido que quase não escreve o próprio nome, mas inventa histórias de grandeza pra esquecer a vidinha rala, sem futuro nenhum! E ocês crê mesmo que os homens vão parar a represa e o progresso por um bando de analfabeto? Não vão, não. Isso é fato. É científico!... (ABREU e CAFFÉ, 2004:161)

O desabafo de Biá pode dar margem a várias interpretações, entre elas: 1) ele próprio duvida das histórias que ouviu para registrar no livro, e como não há prova cabal do que foi dito, põe em cheque a credibilidade dos casos passados de geração em geração; 2) ao fazer isso, Biá acredita que todo esforço de registro será em vão, pois os ‘castelos de areia’ construídos pelos narradores se desmancharão rapidamente nas águas da hidrelétrica; 3) ao crer que o povo da cidadezinha não terá voz diante dos “homens” que vão construir a represa, ele revela como gente humilde e casos contados oralmente podem ser desvalorizados pela História, pela Ciência e pelo desenvolvimento, e podem até deixar de existir socialmente; 4) dessa maneira, a personagem coloca em questão a situação de abandono e descrédito em relação à identidade de povos inseridos em culturas marcadamente orais etc.

Com essas seqüências, *Narradores de Javé* provavelmente leva a refletir sobre o seguinte aspecto: identificar espaços em que os traços caracterizadores da sociedade como informacional – o registro, a documentação, os arquivos, os acervos, a tecnologia etc. – não são evidentes não significa dizer que não haja informação e conhecimento, mas sim que eles estão fixados em uma outra instância, volátil, que é a da oralidade, do boca a boca, e que deve ser especialmente analisada. O povo de Javé, que simboliza os integrantes das comunidades ribeirinhas inundadas para a criação de represas, faz parte desse grupo, enquanto detentor de informação, de conhecimento e de uma memória. Surge, assim, uma necessidade instigante de busca pela qualificação daquilo que pode ganhar o estatuto de memorável, informativo e, logo, constitutivo de identidades sociais nesses grupos específicos.

3.5 – COSTURA DE TEMPORALIDADES

O filme *Narradores de Javé* é um exemplo rico para se discutir as relações entre tempo e narrativa. A estrutura da obra é uma *mise en abîme*, ou seja, como já foi mencionado, uma construção em abismo com narrativas que surgem dentro de narrativas, de maneira contínua. Começa com um morador de Javé (Zaqueu), em um bar à beira-rio, contando da história de como ele e seus conterrâneos tentaram salvar o vale da inundação. Nesse momento, um *flashback* materializa aquilo que ele conta e, à medida que os moradores revelam a Antônio Biá suas múltiplas versões sobre a História do povoado que devem ser transcritas para o livro, outros *flashbacks* aparecem na tela para ilustrar as memórias desses habitantes. Essas seqüências do passado se intercalam com o presente dos moradores no momento da feitura do livro e com o presente de Zaqueu relembando os acontecimentos, no bar. Ou seja, constrói-se uma “colcha de retalhos” de narrativas e temporalidades encaixadas uma dentro da outra, e que se revezam no decorrer do filme.

Nesse vaivém de tempos e narrações, é possível visualizar a trilogia de Genette relativa à ordem, à duração e à frequência. Com relação à ordem, embora o filme como um todo siga uma cronologia (Zaqueu conta a trajetória do povo de Javé e como tudo terminou), as montagens das versões sobre o passado de Javé que os moradores apresentam podem ser

classificadas como anacronias do tipo *analepse/flashback*. Também podem ser vistas as *prolepses*, que chamam um evento antes dele acontecer, como na seqüência em que Biá chega em casa bêbado e, deitado na cama, tem a visão de uma torrente de água invadindo sua casa e cobrindo as paredes do quarto. Essas cenas, já mencionadas antes, possuem um teor psicológico, e mostram a subjetividade de Biá perante a ameaça da chegada da usina hidrelétrica.

No que concerne à duração, elipses e sumários são freqüentes, acelerando determinados momentos (saltos de dias, horas etc. e passagens rápidas de eventos que seriam mais longos se equivalessem ao tempo real: por exemplo, uma seqüência curta de planos de Biá e Samuel a cavalo dura muito menos do que eles levariam em tempo real para chegar até o quilombo onde encontrariam Pai Cariá). Além disso, não é possível saber concretamente quanto tempo Biá passou na casa de cada morador; contudo, a desaceleração da história no momento em que surgem os *flashbacks* permite ter pelo menos uma idéia, que pode tanto dizer respeito ao tempo físico ou cronológico, quanto ao tempo psicológico. Pois, se ao espectador do filme o *flashback* parecer longo, isso pode ser ou um indício de que a personagem demorou a contar, ou de que deixou os ouvintes entediados. Já com relação à freqüência, destaca-se o uso intenso da repetição, uma vez que a mesma história é contada uma série de vezes, embora em versões diferentes.

Os recursos do cinema são grandes auxiliares nessa configuração, ou nas palavras de Tarkovski, nesse “registro do tempo”. A velocidade da fala das personagens, a duração dos planos, o tipo de efeito de passagem de um plano a outro (em fusão, em corte seco, em *fade to black*), a trilha sonora e mesmo a iluminação contribuem para a visualização do tempo em cada momento do filme. A título de ilustração, será mencionado o *flashback* em que Pai Cariá conta como seus antepassados fundaram Javé. Uma seqüência de planos em corte seco, dos andarilhos em vários lugares diferentes, ilustra que eles passaram muito tempo percorrendo a região, até chegar ao vale onde se instalariam. Trechos longos sem diálogos com imagens deles dançando; a narração lenta de Samuel, que traduz o dialeto usado por Pai Cariá; a melodia que o velho líder negro canta e a aflição de Biá, que toda hora olha o

relógio; esses são alguns indícios de como o filme mostra o tempo que passa e como as personagens apreendem essa passagem.



Figura 17 – Pai Cariá conta sua versão em dialeto.

Quanto ao tempo lingüístico, conforme as definições de Benveniste que determinam o presente como forma axial do tempo da enunciação, percebem-se algumas peculiaridades no cinema. O presente se manifesta constantemente, dado que cada acontecimento colocado para o espectador, enquanto ele assiste ao filme, permite que ele tenha a sensação de estar diante do desenrolar dos fatos, naquele momento em que os vê. Cada narrativa em *Narradores de Javé* funda um momento presente quando a personagem a desenvolve perante o público. Assim, como explica Xavier (1977), o filme transforma o tempo num eterno presente para o qual o espectador é transportado. O que não impede que ele consiga perceber passado e futuro no mundo da obra, pois o presente da fala das personagens o ajuda nessa tarefa. Tudo isso possibilita a visualização do tempo ficcional, que no caso de *Narradores de Javé* é múltiplo, com retrospectões, prospecções e simultaneidades, ordenadas de acordo com os eventos narrados.

Há também as representações do tempo, a começar pela usina hidrelétrica, símbolo do progresso e do futuro reservado para a população ribeirinha de Javé. O tempo psicológico do filme de Eliane Caffé encontra-se frequentemente ligado à memória das personagens. A

temporalidade passa pelo filtro das experiências subjetivas e das lembranças dos narradores, cujas versões da História, marcadas pelas impressões, intenções e fluxos de consciência, rompem com a sucessão cronológica dos eventos. *Narradores de Javé* mostra o tempo como protagonista de um jogo de fragmentações e superposições num processo de busca pela cristalização da identidade e da história de um povo. Ironicamente, “*quando a gente mais precisa do tempo, ele voa*”²⁸ (ABREU e CAFFÉ, 2004:126), e a luta dos habitantes de Javé é exatamente contra esse protagonista, capaz de apagar as lembranças e os acontecimentos afogados nas águas da represa.

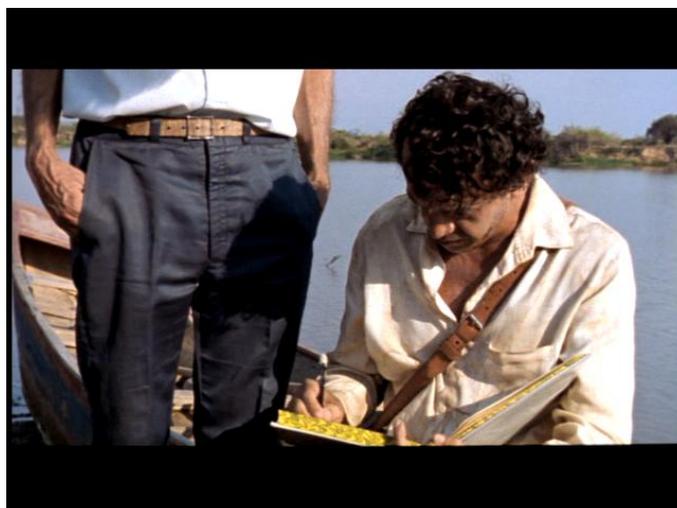


Figura 18 – Após a inundação de Javé, Biá finalmente começa a escrever, na tentativa de salvar a memória do vilarejo.

No percurso de seu estudo, Ricoeur (1995) tenta provar que a temporalidade demanda necessariamente a mediação da narrativa. Sua hipótese considera a narrativa como a guardiã do tempo, uma vez que só existe tempo pensado se narrado. Complementares a essa proposta são as afirmações de Bres (1994), para quem a narrativa permite ao homem superar certas restrições espaço-temporais e colocá-las em função do agir. Ao assegurar a conservação e a transmissão do passado, ela permite contornar a limitação temporal da

²⁸ Essa frase faz parte de uma fala da personagem Zaqueu, interpretada por Nelson Xavier, quando ele se refere ao trabalho de Antônio Biá, que tem que colocar no livro as versões de todos os moradores sobre a história de Javé.

morte. Porém, o lingüista acrescenta que a narrativa não apenas assegura a transmissão e a conservação do passado – ela o faz de maneira funcional, pois o tempo do narrar pode manipular a duração do tempo narrado, de acordo com as necessidades da situação. Durante o ato de narração, o sujeito submete a fluência contínua e regular do tempo à ordem de sua fala e, assim, a narrativa contribui fundamentalmente para a produção de identidade: por meio dela, o sujeito joga com a temporalidade e, em certa medida, brinca de enganar o tempo.

Contando histórias, os homens articulam sua experiência no tempo, orientam-se no caos das modalidades de desenvolvimento, demarcando com intrigas e desenlaces o curso muito complicado das ações reais dos homens. Desse modo, o homem narrador torna inteligível para si mesmo a inconstância das coisas humanas, que tantos sábios pertencendo a diversas culturas, opuseram à ordem imutável dos astros. (RICOEUR apud NUNES, 1988:78)

Transposta para o cinema, a imbricação de tempo e narrativa se mostra em toda sua densidade, uma vez que o tempo é um dos principais elementos constitutivos da sétima arte. Quando o cinema apresenta uma narrativa, esta carrega consigo a temporalidade que lhe é particular, e entra num contato complexo com a temporalidade específica do cinema. Sob essa perspectiva, o breve exercício de análise de *Narradores de Javé* realizado nas linhas acima permite ter uma idéia do quanto essa íntima relação pode ser levada às últimas conseqüências, a serviço do discurso fílmico.

Considerações finais

*“E desde então esta é a história de Javé que se conta,
mas que também pode ser lida e relida
por essas serras e por essas grotas sem fim.
Tá assentada em livro, correndo o mundo
pra nunca que ser esquecida.
É isso e não tem mais que isso!”.*
(ABREU e CAFFÉ, 2004: 163)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória dos *Narradores de Javé* não é meramente uma narrativa criada para entreter espectadores que se deparam diante da tela. É também isso, mas além de um material usado para passatempo e diversão, trata-se principalmente de um discurso. O trabalho a que nos dedicamos nesta dissertação nos possibilitou confirmar que o filme é, essencialmente, um gênero discursivo, com todas as características inerentes ao discurso enumeradas por Charaudeau e Maingueneau (2004:170-172) no *Dicionário de Análise do Discurso*, a saber:

- “*O discurso supõe uma organização transfrástica*”. Assim como o discurso pode mobilizar estruturas de ordem distinta das estruturas da frase, o filme *Narradores de Javé*, tem, a seu dispor, uma série de códigos semiológicos que ultrapassam a frase; o discurso enunciado por ele está carregado de palavras, imagens, sons, atuações, cenários, figurinos, cores, músicas, efeitos especiais. Tudo isso é parte desse discurso, e o exame aprofundado desses elementos só tem a enriquecer a análise do discurso fílmico.
- “*O discurso é orientado*”. Enquanto discurso, *Narradores de Javé* existe e se constrói em função de propósitos e expectativas, desenvolve-se no tempo, e segue diversas direções, tomando rumos distintos. A trajetória percorrida pelo filme, nesse sentido, merece atenção, a fim de melhor compreendê-lo.
- “*O discurso é uma forma de ação*”. Se a enunciação pode ser vislumbrada como um ato disposto a modificar uma dada situação, é preciso verificar na obra *Narradores de Javé* o que e como suas atividades languageiras pretendem alterar algo. Esse discurso fílmico não foi gerado ao acaso – para desvendá-lo, importa saber as intenções por trás dele, qual a sua proposta, de que maneira pretendeu-se que ele agisse sobre os espectadores.
- “*O discurso é interativo*”. A encenação do ato de linguagem que envolve um filme como *Narradores de Javé* supõe um processo de co-enunciação entre: a obra, como

resultado do projeto de fala de alguém e do trabalho de uma equipe; e o espectador, que não recebe o discurso fílmico passivamente nem tem o poder de modificá-lo, mas sim de “co-construí-lo” e atuar a partir dele. Se o filme dá margem a essa troca enunciativa, trata-se de mais um aspecto do discurso que ele incorpora.

- “*O discurso é contextualizado*”. Sob essa perspectiva, não há discurso que não esteja inserido em um contexto. E o discurso pode, ainda, definir e modificar um contexto. O mesmo ocorre com o filme e, conseqüentemente, com *Narradores de Javé*: ele não pode existir sem que faça parte de um contexto, mas pode, ao mesmo tempo, alterá-lo e compô-lo.
- “*O discurso é assumido*”. O discurso/filme tem uma fonte propagadora que se posiciona de alguma forma diante dele, ao emití-lo. Essa fonte pode ser integrada por um ou mais sujeitos. No caso do filme, como foi visto aqui, o discurso é assumido por um sujeito plural: os autores do roteiro e a equipe de produção de *Narradores de Javé*.
- “*O discurso é regido por normas*”. O discurso obedece a certas regras gerais e específicas de apresentação. Isso acontece com o filme: embora exista uma ampla margem de manobra, já que é um tipo de discurso resultante de um processo criativo com grande interferência de uma ou várias subjetividades, há normas que são seguidas e que permitem identificá-lo como um gênero de discurso. Exemplos disso são as imagens geralmente capturadas por uma câmera, o roteiro, a atividade de montagem, a exibição em uma tela, entre outros.
- “*O discurso é assumido em um interdiscurso*”. Conforme a definição do *Dicionário de Análise do Discurso* (2004), “*O discurso não adquire sentido a não ser no interior de um universo de outros discursos, através do qual ele deve abrir um caminho*”. (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2004:172) *Narradores de Javé* está inserido no universo de vários discursos, como: o dos moradores de cidades ribeirinhas que são inundadas para se transformarem em usinas hidrelétricas; o dos contadores de histórias

transmitidas oralmente de geração em geração; o dos defensores do progresso e da cientificidade etc.

Identificar esses traços em um filme como *Narradores de Javé* auxilia a apreender sua dimensão discursiva. Do ponto de vista da Análise do Discurso e, mais especificamente, da Teoria Semiolinguística, o filme preenche os quesitos necessários à sua classificação como discurso. Dessa maneira, justifica-se a utilização desse aparato teórico para a realização de uma análise fílmica, como a que acaba de ser desenvolvida por nós. Ademais, verifica-se a grande utilidade e relevância da Teoria Semiolinguística para este e outros trabalhos interessados em desenvolver reflexões acerca do cinema e do discurso fílmico.

O REFORÇO DAS TEORIAS DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E DA NARRATIVA

O recurso aos estudos sobre a Linguagem Cinematográfica foram determinantes para nossa imersão no universo da enunciação no cinema:

Tendo começado como espetáculo filmado ou simples reprodução do real, o cinema tornou-se pouco a pouco uma linguagem, ou seja, um meio de conduzir um relato e de veicular idéias (...) Convertido em linguagem graças a uma escrita própria que se encarna em cada realizador sob a forma de um estilo, o cinema tornou-se por isso mesmo um meio de comunicação, informação e propaganda, o que não contradiz, absolutamente, sua qualidade de arte. (MARTIN, 1990:16)

A citação acima endossa nossa opção metodológica. Uma vez que o cinema é considerado linguagem por uma série de estudiosos da área, não haveria motivo para não beber na fonte desses pesquisadores, já que nosso objetivo foi pensar sobre o filme como discurso, como encenação do ato de linguagem. As reflexões sobre a Linguagem Cinematográfica desenvolvidas por Martin, Metz, Eisenstein, Lotman e outros autores foram determinantes para a nossa compreensão do discurso fílmico.

Estudar a Linguagem Cinematográfica possibilitou nosso gesto de separar o filme em suas etapas de produção, a fim de conhecer de que maneira cada uma delas pôde influenciar a construção do discurso fílmico proposto por Eliane Caffé e sua equipe. Estar a par das possibilidades semânticas abertas pela técnica cinematográfica foi de grande auxílio, uma vez que, se não nos déssemos a oportunidade de conhecê-las, nossa análise seria, certamente, mais ingênua. Não queremos aqui passar a impressão pretensiosa de obter perfeição com relação aos conhecimentos e à análise do ponto de vista da linguagem do cinema, mas sim valorizar e reafirmar o quão importante para nós foi a interdisciplinaridade. O diálogo com os estudos em cinema possibilitou a visão de aspectos que, provavelmente, teriam passado despercebido.

O mesmo pode ser dito a respeito dos estudos que desenvolvemos sobre a Narrativa. Tentamos estabelecer paralelos entre a narrativa literária, a narrativa e o mito, a narrativa, a memória e a oralidade, a narrativa e o tempo. A seguinte citação de Odin (2000:36) ajuda a entender por que vale a pena unir estudos do discurso a estudos da narrativa: “*Tout récit finit de la sorte en discours, et toute intervention d’un narrateur se double de la construction d’un responsable du discours*”.²⁹ Ou seja, narrativa e discurso estão constantemente imbricadas. Sendo *Narradores de Javé* uma obra essencialmente marcada pela narrativa, desde o título até sua estrutura, as leituras relacionadas à questão da narrativa foram essenciais para nosso entendimento do modo de organização narrativo desenvolvido por Charaudeau (1992). Conseqüentemente, a cooperação trazida para a análise também foi grandiosa. No decorrer de toda nossa análise semiolinguística de *Narradores de Javé*, são visíveis as contribuições fornecidas por Genette, Reuter, Barthes, Chauí, Dealtry etc.

²⁹ Tradução nossa: Toda narrativa resulta em discurso e toda intervenção de um narrador se duplica a partir da construção de um responsável pelo discurso.

CINEMA E SEMIOLINGÜÍSTICA – UM CAMINHO POSSÍVEL?

Os caminhos percorridos para que este trabalho fosse concluído nos levam a inferir o quanto a Teoria Semiolinguística pode ser frutífera na análise do discurso, e, especialmente, do discurso fílmico, conforme revelam as páginas anteriores. Isso reafirma uma tendência recentemente³⁰ observada por pesquisadores da Análise do Discurso (da qual a Semiolinguística faz parte) de que “(...) *pela primeira vez na história, a **totalidade** dos enunciados de uma sociedade, apreendida na multiplicidade de seus gêneros, é convocada a se tornar objeto de estudo*”.³¹ (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2004:46) Daí nosso interesse em inserir o cinema nessa perspectiva, uma vez que se trata de um meio revestido de uma série de códigos semiológicos, cujo alcance social merece ser considerado.

Com esta dissertação, não pretendemos, de maneira alguma, esgotar a questão da análise semiolinguística de uma peça fílmica específica. A intenção foi exatamente oposta e mais modesta: nosso objetivo foi **começar** a pensar como as instâncias enunciativas e a encenação do ato de linguagem podem ser vislumbradas num contrato de comunicação perpassado pelo suporte do cinema. E, além disso, tentar perceber que implicações afetam esse contrato, dadas as particularidades do discurso fílmico. Sendo o cinema um gênero que atinge multidões, mobiliza subjetividades e carrega representações de mundo e ideologias, a necessidade de entendê-lo enquanto um discurso e de estudar as suas especificidades discursivas torna-se algo complexo, mas cuja urgência é, ao nosso ver, inquestionável e de extrema importância. Com nosso estudo sobre *Narradores de Javé*, esperamos ter contribuído para isso.

³⁰ De acordo com o *Dicionário de Análise do Discurso*, tal tendência constitui um fenômeno que começou a ser percebido a partir dos anos 60, quando do surgimento da disciplina Análise do Discurso.

³¹ Grifo dos autores.

Referências Bibliográficas

ABREU, L. A.; CAFFÉ, E. *Narradores de Javé: roteiro – 17ª versão*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

ADAM, J-M. *Les textes: types et prototypes: récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Paris: Nathan, 1997.

ANDREW, J. D. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, R. O mito, hoje. In: *Mitologias*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972. p. 131-178.

BARTHES, R. (org). *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973.

BAZIN, A. *O cinema – Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, W. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.

BENVENISTE, É. A linguagem e a experiência humana. In: *Problemas de Lingüística Geral II*. Campinas: Pontes, 1989. p. 68-80.

BENVENISTE, É. O aparelho formal da enunciação. In: *Problemas de Lingüística Geral II*. Campinas: Pontes, 1989. p. 81-90.

BENVENISTE, É. As relações do tempo no verbo francês. In: *Problemas de Lingüística Geral I*. Campinas: Pontes, 1995. p. 260-276.

BENVENISTE, É. Da subjetividade na linguagem. In: *Problemas de Lingüística Geral I*. Campinas: Pontes, 1995. p. 284-293.

BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

BORDWELL, D. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, F. P. (org.) *Teoria contemporânea do cinema*. Volume II – Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 277-301.

BRES, J. *La narrativité*. Louvain-la-neuve: Éditions Duculot, 1994.

CÂNDIDO, A. (et al.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CHARAUDEAU, P. *Langage et Discours*. Paris: Hachette, 1983.

CHARAUDEAU, P. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette Éducation, 1992.

CHARAUDEAU, P. Análise do discurso: controvérsias e perspectivas. In: MARI, H.; PIRES, S.; CRUZ, A. R.; MACHADO, I. L. *Fundamentos e Dimensões da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Carol Borges/NAD-FALE-UFMG, 1999. p. 27-43.

CHARAUDEAU, P. Uma teoria dos sujeitos da linguagem. In: MARI, H.; MACHADO, I. L.; MELLO, R. *Análise do Discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2001. p. 23-38.

CHARAUDEAU, P.; MANGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

CHATMAN, S. *Coming to terms – the rhetoric of narrative in fiction and film*. New York: Cornell University Press, 1990.

CHAUÍ, M. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

COSTA, C. B. da. Memórias compartilhadas: os contadores de história. In.: CISTA, C. B. da; MAGALHÃES, N. A. (orgs) *Contar história, fazer história: história, cultura e memória*. Brasília: Paralelo 15, 2001. p. 73-84.

DEALTRY, G. F. Memória e esquecimento na construção do imaginário de uma nação. In: LOPES, L. P. da M.; BASTOS, L. C. (orgs). *Identidades: recortes multi e interdisciplinares*. Campinas: Mercado das Letras, 2002.

EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FLEISHMAN, A. *Narrated films: storytelling situations in cinema history*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.

FOUCAULT, M. O que é o autor? In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-297.

GENETTE, G. Discours du récit; essais de méthode. In: *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

GENETTE, G. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983. Collection Poétique.

GREIMAS, A. J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.

GUIMARÃES, C. Algumas aproximações entre cinema e literatura. In: *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1989.

JAPIASSU, H.; MARCONDES, D. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

JULIEN, N. *Dicionário dos símbolos*. São Paulo: Rideel, 1993.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Editora Ática, 2004. Série Princípios.

LEONE, E. e MOURÃO, M. D. *Cinema e Montagem*. Série Princípios. São Paulo: Editora Ática, 1987.

LOPES, A. C. M.; REIS, C. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almadina, 1990.

LOTHE, J. *Narrative in fiction and film*. New York: Oxford University Press, 2000.

LOTMAN, Y. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Estampa, 1978.

MACHADO, I. L. Uma teoria da análise do discurso: a Semiolinguística. In: MARI, H.; MACHADO, I. L.; MELLO, R. *Análise do Discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2001. p. 39-62.

MAINGUENEAU, D. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2002.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MELLO, R. Inter-subjetividade e enunciação. In: MARI, H.; MACHADO, I. L.; MELLO, R. *Análise do Discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2001. p. 227-238.

MELLO, R. O quadro do contrato comunicacional de Patrick Charaudeau e o texto literário. In: *Caligrama* – revista de estudos românicos, v.8, 2003, p.41-54.

MELLO, R. Os múltiplos sujeitos do discurso no texto literário. In: MARI, H.; MACHADO, I. L.; MELLO, R. *Análise do Discurso em perspectivas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004. p. 33-50.

MELLO, R. Teatro, gênero e Análise do Discurso. In: MACHADO, I. L.; MELLO, R. *Gêneros: reflexões em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004. p. 87-106.

MELLO, R. (org.) *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005.

METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MIELIENTINSKI, E. M. As modernas teorias do mito e o enfoque mitológico ritualístico da Literatura. In: *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987. p. 7-186.

MUZZI, E. S. Do enunciado à enunciação: Benveniste. In: MARI, H.; PIRES, S.; CRUZ, A. R.; MACHADO, I. L. *Fundamentos e Dimensões da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Carol Borges/NAD-FALE-UFMG, 1999. p. 201-210.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. Editora Ática: São Paulo, 1988.

NUNES, B. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce Côrtes. *Narrativa, ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p 9-35.

ODIN, R. *De la fiction*. Bruxelas: De Boeck Université, 2000.

PLATÃO. *A república*. São Paulo: Atena, 1955.

RAMOS, F. P. (org.) *Teoria contemporânea do cinema*. Volume I – Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora Senac, 2005.

REUTER, Y. *A análise da narrativa – o texto, a ficção e a narração*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

RICOEUR, P. O círculo entre narrativa e temporalidade. In: *Tempo e narrativa* (Tomo 1). Campinas: Papyrus, 1994. p 15-17.

RICOEUR, P. *Tiempo y narración II* – Configuración del tiempo en el relato de ficción. Madrid: Siglo XXI Editores, 1995.

RICOEUR, P. *Tiempo y narración III* – El tiempo narrado. Madrid: Siglo XXI Editores, 1995.

SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p 38-49.

TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

XAVIER, I. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac – Instituto Itaú Cultural, 2003.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

DVD *Narradores de Javé*. 102 min. NTSC Cor. Produzido e distribuído por Videolar S.A., de Manaus, sob licença de Videofilmes Produções Artísticas LTDA, 2005.

