



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
REGIONAL CATALÃO
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM



LÉA EVANGELISTA PERSICANO



*ERA UMA VEZ EM JAVÉ... O acontecimento discursivo na
(re)construção das memórias orais pela escrita*



Catalão - GO

2017

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

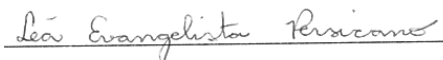
Nome completo do autor: Léa Evangelista Persicano

Título do trabalho: “ERA UMA VEZ EM JAVÉ... O acontecimento discursivo na (re) construção das memórias orais pela escrita”

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:



Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 17 / 09 / 2017.

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

² A assinatura deve ser escaneada.

LÉA EVANGELISTA PERSICANO

*ERA UMA VEZ EM JAVÉ... O acontecimento discursivo na
(re)construção das memórias orais pela escrita*

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos da Linguagem, área de concentração: Linguagem, Cultura e Identidade.

Linha de Pesquisa: 1 – Texto e Discurso.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior.

Catalão – GO

2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Persicano, Léa Evangelista
ERA UMA VEZ EM JAVÉ... O acontecimento discursivo na
(re)construção das memórias orais pela escrita [manuscrito] / Léa
Evangelista Persicano - 2017.

234 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Unidade
Acadêmica Especial de Letras e Linguística, Catalão, Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Linguagem, Catalão, 2017.

Bibliografia. Anexos.

Inclui fotografias, gráfico, lista de figuras.

1. Narradores de Javé. 2. Análise do Discurso. 3. Enunciado.
4. Saber-Poder. I. Fernandes Júnior, Antônio, orient. II. Título.

CDU 82



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – REGIONAL CATALÃO
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* – MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM DA UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – REGIONAL CATALÃO.

Defesa: nº 76/2017

Às quatorze horas do dia trinta de agosto de dois mil e dezessete, no Laboratório Multimeios, Bloco E, Sala 04, Campus I da UFG – Regional Catalão, reuniu-se a Banca Examinadora designada pela Coordenadoria do Mestrado em Estudos da Linguagem, composta pelos docentes: Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior [Orientador], da Universidade Federal de Goiás – UFG/RC; Profa. Dra. Grenissa Bonvino Stafuzza, da Universidade Federal de Goiás – UFG/RC; Profa. Dra. Marisa Martins Gama-khalil, da Universidade Federal do Uberlândia – UFU, para proceder à Defesa Pública de Dissertação intitulada “ ERA UMA VEZ EM JAVÉ...O ACONTECIMENTO DISCURSIVO NA (RE) CONSTRUÇÃO DAS MEMÓRIAS ORAIS PELA ESCRITA”, de autoria da mestranda **Léa Evangelista Persicano**, matrícula 2015.0646. Iniciando os trabalhos, o Presidente da sessão apresentou a Banca e a candidata ao título de Mestre. Em seguida, agradeceu a presença do público e passou a palavra à mestranda para a apresentação do trabalho. A seguir, o Presidente concedeu a palavra às examinadoras, que passaram a arguir a candidata. A duração da apresentação discente e a arguição das examinadoras aconteceram conforme regulamento do Programa. Ao término da arguição, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta para atribuir os conceitos finais da Dissertação. Em face do resultado obtido, a Banca Examinadora considerou a candidata: APROVADA, estando APTA a fazer jus ao Título de Mestre em Estudos da Linguagem. Nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente ata que, após lida e aprovada, será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela discente. Regional Catalão, UFG, aos trinta dias do mês de agosto de dois mil e dezessete. Esta defesa de Dissertação de Mestrado Acadêmico é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre. O diploma correspondente será emitido após cumprimento dos demais trâmites, conforme normas do Programa e legislação da Universidade Federal de Goiás, especialmente o Artigo 62 da Resolução CEPEC 1403/2016.

Banca Examinadora:

Antônio Fernandes Júnior

Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior (UFG/RC) – Orientador

Grenissa Bonvino Stafuzza

Profa. Dra. Grenissa Bonvino Stafuzza (UFG/RC)

Marisa Martins Gama-Khalil

Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)

Parecer:

Aprovada () Reprovada

Aprovada () Reprovada

Aprovada () Reprovada

Discente:

Léa Evangelista Persicano: Léa Evangelista Persicano

Observações (se for o caso):

A Banca recomenda para publicação.

Visto:

Coordenação do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* – Mestrado em Estudos da Linguagem
Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão

Luciana Borges.

Prof^ª Dr^ª Luciana Borges
Coord. Mestrado em Estudos da Linguagem
UFG/RC
Catalão D.O.U. 450/2015

LÉA EVANGELISTA PERSICANO

*ERA UMA VEZ EM JAVÉ... O acontecimento discursivo na
(re)construção das memórias orais pela escrita*

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos da Linguagem, área de concentração: Linguagem, Cultura e Identidade.

Aprovada em **30 de agosto de 2017**.

BANCA EXAMINADORA

Antônio Fernandes Júnior

Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior
Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão

Grenissa Bonvino Stafuzza

Profª. Dra. Grenissa Bonvino Stafuzza
Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão

Marisa Martins Gama-Khalil

Profª. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Dedico

às minhas várias versões, ao longo desses 40 anos: com sonhos, descrenças, persistências e resistências. Só agora compreendi que ‘nosso maior medo não é nos sentirmos inadequados, mas fortes além da medida’;

à Ana e ao Luke, que trazem possibilidades diárias de me reinventar e me propiciam um amor crescente;

ao Francisco, no enigma que é, pelo amor e apoio incondicional;

à minha mãe, Hilda, que me reprime pelos discursos, mas me apoia pelas práticas.

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG), que viabilizou a efetivação financeira dessa pesquisa sobre *Narradores de Javé*;

Ao Tony, meu professor-orientador e amigo, pela condução leve da pesquisa, de minhas dores e de nossas descobertas;

À Sirlene, que me orientou nos primeiros passos na Análise do Discurso;

À Lívia, esteio em momentos importantes de decisões, e a suas filhas e neta;

Aos professores da Graduação e das Pós-Graduações, tanto da Universidade Federal de Goiás quanto da Universidade Federal de Uberlândia: Ademilde (também professora no Ensino Médio), Braz, Maria Helena, Erislane, Ulisses, Maria Imaculada, Gisele, Silvana, Selma, Estevane, Grenissa, Vanessa, João Batista, Alex, Bruno, Cármen, Ernesto, Cleudemar, incluindo aqueles/as que me falham à memória;

À Marisa, à Regma e à Cármen, pelos ensinamentos e pelo afeto que nos une;

Aos meus colegas de ingresso no Mestrado (turmas 2015 e 2016) e vivências diferenciadas ao longo do mesmo: Camila Aparecida, Carlos Henrique, Cássio, Cléber, Clécio Luís, Fernanda Lázara, Guilherme, Luana, Lucas, Maiune, Marilda Lúcia, Mayara Aparecida, Nívea, Raul, Sabrina, Solange, Wellington, Zacarias Quiraque, Bianca, Leonardo, Maurício, Nilce;

A Ely, em nome das alunas e alunos de turmas da Graduação, onde realizei o estágio-docência, bem como tive o prazer de ministrar aulas e avaliar o Trabalho de Conclusão de Curso, a pedido do professor Tony;

Aos Lucas, professor de Libras, colega recém-ingresso no Mestrado e já grande amigo, que também trouxe o Wilian a meu convívio e com quem construo uma história;

À Sirlene Alferes, colega dos tempos de UFU, cuja amizade sobreviveu;

À Dona Eurípedes e Maria Luísa, minhas amigas desde Itumbiara-GO, que me acolheram em Uberlândia-MG das necessidades mais básicas às afetivas;

Às coordenadoras do Mestrado, Grenissa (anteriormente) e Luciana (na atualidade);

Às secretárias do Programa, Wannisy Aparecida e Patrícia, juntamente com Luisy;

Ao Carlos Augusto e Keila, colegas de trabalho da Caixa Econômica Federal, que me apoiaram e facilitaram a realização desse sonho e objetivo pessoal-profissional;

Aos meus avós, pais, irmãos (Yara, Victor e Hélio), esposo, filhos, tios, primos, sobrinhos, amigos, que propiciam à minha história ser o que ela;

Ao professor Omar, pela tradução do resumo para o Francês.

MEMÓRIA DAS ÁGUAS

*Amores são águas doces
Paixões são águas salgadas
Queria que a vida fosse
Essas águas misturadas*

*Eu que já fui afluente
Das águas da fantasia
Hoje molho mansamente
As margens da poesia*

*Cachoeira da Vitória
Timbó das pedras de seixo
Vocês são minha memória
Correm em mim desde o começo*

*Quando o Subaé subia
Beijando o Sergimirim
Um amor de águas limpas
Nascia dentro de mim*

*E foi assim pela vida
Navegando em tantas águas
Que mesmo as minhas feridas
Viraram ondas ou vagas*

*Hoje eu lembro dos meus rios
Em mim mesma mergulhada
Águas que movem moinhos
Nunca são águas passadas*

*Eu sou memória das águas
Eu sou memória das águas*

(Intérprete: Maria Bethânia &
Letra: Roberto Mendes e Jorge Portugal)

RESUMO

Nesta Dissertação de Mestrado, nos dedicamos a estudar o filme brasileiro *Narradores de Javé*, lançado em 2003 nos cenários nacional e internacional por meio de festivais. Compõem o *corpus* da pesquisa imagens do filme e falas do roteiro (de 2008), devido à relação harmoniosa entre ambas as materialidades, cujo tema são dois grandes acontecimentos: a tentativa de produção de um livro-dossiê e a construção da barragem de uma usina hidrelétrica num vilarejo de práticas culturais relacionadas à oralidade. Tivemos por objetivo geral compreender o modo como a comunidade javelina (nordestina) e o Vale de Javé (Nordeste) são re-apresentados discursivamente na e pela ficção, inclusive re-apresentando dramas vividos por regiões e comunidades ribeirinhas em algumas localidades do país, numa fronteira porosa de (des)identificações, sendo difícil não nos sensibilizar com o que vemos na e pela tela. Discursos de ampla circulação como ‘o Nordeste é atrasado e subdesenvolvido’ e ‘o nordestino é forte e guerreiro’ compõem e atravessam a materialidade em estudo, estando relacionados ao enunciado reitor ‘se Javé tem algo de bom, são as histórias dos heróis lá do começo’, pronunciado pelo representante da comunidade e aclamado por muitos, o que nos leva a supor que os próprios javelinos (nordestinos) desacreditam de muitas riquezas do Vale (Nordeste), com exceção das histórias que (re)contam sobre os heróis fundadores. O Nordeste, enquanto região, foi gestado discursivamente nos anos de 1920 por uma série de discursos e práticas sócio-políticas que o definem como o ‘filho da seca’, tradicional, anti-moderno e cuja produção discursiva não deixa de se (re)atualizar tanto pelos nordestinos quanto por sulistas e outros. Baseamo-nos na premissa de as regiões e os sujeitos serem construídos nos e pelos discursos, pelas memórias discursivas, nas relações entre passado, presente e futuro, trabalhados em vários planos enunciativos. Essas construções comprovam a positividade das relações de saber-poder, que produzem determinados construtos de verdade, demonstrando que os discursos não são apenas efeitos de linguagem, mas são produzidos em um campo enunciativo, em dada rede de sentidos e memórias. Mais especificamente, procuramos entender o contexto e as condições históricas de produção e circulação do filme; desmistificar algumas questões que saltam a nossos olhos de espectadora-pesquisadora, como a imparcialidade do pesquisador e a naturalização de conceitos como cultura, região, ciência, verdade, história, fato histórico, documento, os quais estão em jogo nessa trama e cujas falsas evidências carregam contradições; ficamos, igualmente, instigados a refletir acerca da autoria (função-autor) e da ordem do discurso, pontuando as vozes autorizadas e interditas no regime de verdades do Vale de Javé. Por meio de uma metodologia descritivo-interpretativa-analítica de enunciados verbais e não verbais (imagéticos), oferecemos de início uma panorâmica da história do filme e para o final uma investida nos enunciados-relatos acerca da chegada de Indalécio (e Mariadina) ao Vale que se tornaria Javé, relatada diferentemente pelos narradores, que ocupam a maior parte da trama, analisando-os com base na noção de discurso como acontecimento discursivo, função enunciativa, articulada com as noções de enunciados e discursos como ‘nós’ de coerência e elos na cadeia de comunicação. Concluimos que comunidades de tradição oral, como a javelina, diante de sociedades que privilegiam a escrita tendem a viver no anonimato, sem deixar rastros e ganham alguma visibilidade por meio de relações de saber-poder, em situações em que ocorre algum tipo de encontro com o poder.

Palavras-chaves: *Narradores de Javé*. Análise do Discurso. Enunciado. Saber-Poder.

RESUMÉ

Dans ce Mémoire de Maîtrise, nous voudrions étudier le film brésilien *Narrateurs de Javé*, lancé en 2003 sur la scène nationale et internationale à travers les festivals. Comprendent le *corpus* de la recherche d'images du filme et de paroles de scénario de (2008), en raison de la relation harmonieuse entre les deux réalités, dont les thèmes sont de deux grands évènements: la tentative de production d'un livre-dossier et la construction du barrage d'une usine hydroélectrique dans un village à pratiques culturelles liées à l'oralité. Nous avons comme objectif général de comprendre comment la communauté javelina (nordestine) et la Vallée de Javé (Nordeste) sont à nouveau présentées discursivement dans et par la fiction, y compris à nouveau des drames vécus par les régions et les communautés riveraines dans certains localités du pays, dans une frontière poreuse de (mal) identifications, étant difficile ne nous sensibilise pas avec ce que nous voyons dans et sur l'écran. Des discours de large diffusion comme 'le nordeste est en retard et sous-développé' et 'le nordestin est fort et guerrier' composent et traversent la réalité de l'étude, étant liés à la déclaration du doyen 'si Javé a quelque chose de bon, ce sont là les histoires des héros du début', prononcé par le représentant de la communauté et acclamé par plusieurs, ce qui amène à supposer que les propres javelinos (nordestins) discréditent de nombreuses richesses de la Vallée (Nordeste), avec exception des histoires racontés sur les héros fondateurs. Le Nordeste, cependant région, a été en gestation discursive dans les années 1920 par une série de discours et de pratiques socio-politiques qui le définissent comme le 'fils de la sécheresse', traditionnel, anti-moderne et dont la production discursive ne cesse de se (ré)actualiser à la fois pour les nordestins, pour les sudistes, et autres. Nous nous sommes basé sur la prémisse des régions et des sujets qui seront construits dans et par les discours, les souvenirs discursifs, les relations entre le passé, le présent et le futur, en travaillant sur divers plans énonciatifs. Ces constructions montrent la positivité des relations du savoir-pouvoir, que produisent certaines constructions véritables, démontrant que les discours ne sont pas seulement des effets de langue, mais sont produits dans un champ énonciatif, en particulier dans un sens du réseau et de mémoires. Plus précisément, nous cherchons à comprendre le contexte et les conditions historiques de la production et de la circulation du film; démystifier certaines questions qui sautent à nos yeux de spectateur-chercheur, comme l'impartialité du chercheur et la naturalisation des concepts tels que la culture, la région, la science, la vérité, l'histoire, fait historique, le document, lesquels sont en jeu dans ce complot et dont les faux témoignages portent les contradictions; restons, également, inciter à réfléchir sur le droit d'auteur (fonction-auteur) et de l'ordre du discours, ponctuant les voix autorisées et interdites dans le régime des vérités de la Vallée de Javé. À travers une méthodologie descriptive-interprétative-analytique des énoncés verbaux et non verbaux (imagétiques), offrons au début un aperçu de l'histoire du filme et pour la fin un investi dans les énoncés-relatés autour de la venue de Indalécio (et Mariadina) dans la Vallée qui deviendrait Javé, rapporté différemment par les narrateurs, qui occupent la majeure partie de l'intrigue, les analysant sur la base de la notion du discours et d'événement discursif, la fonction énonciative, associée avec les notions d'énoncés et de discours comme 'nous' de coherence et des liens dans la prison de la communication. Nous concluons que les communautés de tradition orale, comme la javelina, devant les sociétés qui mettent l'accent sur l'écriture tendent à vivre dans l'anonymat, sans laisser de traces et gagnent une certaine visibilité à travers les relations de savoir-pouvoir, dans des situations où il y a une sorte de rencontre avec le pouvoir.

Mots-clés: *Narrateurs de Javé*. Analyse du discours. Énoncé. Savoir-Pouvoir.

LISTA DE IMAGENS (I.)		
Número da Imagem	Título da Imagem	Número da Página
1	No embarcadouro	40
2	Zaqueu narrador	41
3	Firmino toca o sino	42
4	Zaqueu dá a notícia	42
5	O espanto de Biá	43
6	A partida de Zaqueu	43
7	Na casa de Vicentino	44
8	Na casa de Deodora	44
9	Firmino narrador	45
10	Na casa dos Gêmeos	45
11	O árduo trabalho	45
12	Na casa de Daniel	46
13	Pai Cariá e Samuel	46
14	Na casa de Antônio Biá	47
15	A placa da barragem	47
16	O vídeo pelos estrangeiros	48
17	O embate cultural	49
18	A emergência das águas	49
19	Cirilo toca o sino	50
20	Santo Cirilo	50
21	A voz do louco-santo	50
22	O retorno de Zaqueu	50
23	O povoado desaparece	51
24	A imersão de Biá	52
25	Biá em profunda reflexão	52
26	A produção do livro	53
27	O cartaz do filme	142
28	No Correio	164
29	A produção das cartas	165
30	A rosa	171
31	O lápis	171
32	Os fatos históricos	171
33	A arma de Indalécio	173
34	Indalécio por Vicentino	173
35	O sino na comitiva de Indalécio	174
36	O sino na comitiva de Deodora	174
37	A marca de descendência	174
38	Indalécio por Deodora	175
39	Mariadina por Deodora	175
40	O sino no bando de Indalécio cômico	176
41	Indalécio por Firmino	176
42	Mariadina por Firmino	177
43	Firmino imita Mariadina	178
44	Os Gêmeos e os objetos de recordação	179
45	A foto da mãe	179
46	O casamento	179
47	As dores de Daniel	180
48	Daniel menino	180
49	No Quilombo com Pai Cariá	181
50	Indalécio por Cariá	181
51	Zaqueu, um novo Indalécio?	185

LISTA DE GRÁFICOS (G.) E FIGURAS (F.)		
Número do G. ou F.	Título do G. ou F.	Número da Página
Figura 1	O projeto do livro-dossiê	44
Gráfico 1	Diagrama Esquemático de Hidrelétricas	57
Gráfico 2	Usos dos termos livro e dossiê em NJ	130
Figura 2	O esquema do livro-dossiê	154
Figura 3	Árvore de derivação enunciativa	157

SUMÁRIO

	REMEMORAÇÕES E RESIGNIFICAÇÕES: as histórias, as memórias, o movimento da vida e da pesquisa.....	15
	INTRODUÇÃO: Início da projeção.....	26
1	CAPÍTULO 1: <i>Narradores de Javé</i> e os domínios de memória.....	40
1.1	Que comece a narrativa.....	40
1.2	Os domínios de memória e(m) <i>Narradores de Javé</i>	55
2	CAPÍTULO 2: As muitas telas que constituem o filme.....	68
2.1	O contexto e as condições históricas de possibilidades do filme.....	68
2.2	As características e os bastidores do filme.....	75
3	CAPÍTULO 3: Cultura (popular), região e ciência: uma tessitura de saberes-poderes-verdades.....	92
3.1	Práticas culturais e relações de poderes-saberes.....	92
3.2	A ‘fabricação da cultura (popular) nordestina’ e a ‘invenção do Nordeste’.....	102
3.3	O conhecimento científico e a sua vontade (histórica) de verdade.....	114
4	CAPÍTULO 4: Entre a (des)continuidade, a unidade e a dispersão dos discursos.....	127
4.1	A (des)ordem dos livros.....	127
4.2	A história e os fatos históricos como invenção, produtos(res) de interpretações.....	139
5	CAPÍTULO 5: Os acontecimentos que modificaram a vida da comunidade javelina..	153
5.1	O acontecimento histórico-discursivo Indalécio (e Mariadina).....	153
5.2	A tentativa de produção do livro-dossiê.....	163
5.2.1	Antônio Biá, o intelectual letrado.....	163
5.2.2	O tecer dos relatos.....	170
5.3	Algumas inferências sobre os enunciados-relatos.....	182
6	CAPÍTULO 6: A autoria e a ordem do discurso em <i>Narradores de Javé</i>	186
6.1	A autoria (função-autor) no Vale de Javé.....	186
6.2	A ordem do discurso: as vozes autorizadas e as interditas.....	203
	CONSIDERAÇÕES FINAIS: Fim da projeção.....	212
	REFERÊNCIAS.....	218
	Referências do <i>corpus</i>	218
	Alguns trabalhos publicados sobre <i>Narradores de Javé</i>	218
	Trabalhos de própria autoria e em coautoria publicados sobre <i>Narradores de Javé</i>	220
	Referências teóricas e literárias.....	221
	Documentários, filmografia e discografia.....	229
	<i>Sites</i> pesquisados e matérias <i>online</i>	230
	ANEXO.....	232

REMEMORAÇÕES E RESIGNIFICAÇÕES: as histórias, as memórias, os movimentos da vida e da pesquisa

Toda pessoa deveria [...] falar de suas estradas, de suas encruzilhadas, de seus bancos. Toda pessoa deveria fazer o cadastro de seus campos perdidos (BACHELARD, 2005, p. 31).

Permita-nos, caro/a leitor/a, externalizar um pouco da nossa história e em decorrência as nossas memórias, pois elas estão intimamente relacionadas com a motivação desta pesquisa em nível de Mestrado. Reforçamos que as memórias individuais, apesar de parecerem próprias a um indivíduo/sujeito, são, por excelência, sociais, o que detalharemos mais à frente. Ficamos encantados com a forma como Moacyr Scliar (2007)³ se pronuncia, no seu livro *O texto, ou: a vida: uma trajetória literária*, com a/o qual nos identificamos e pudemos confirmar algumas questões com que compartilhamos e que ele suscita, na parte introdutória, tais como: as histórias nos acalmam, abrandam nossas ansiedades, criam vínculos emocionais e proporcionam explicações para diversas questões do dia-a-dia, ainda que muitas explicações sejam fantasiosas. Ouvir, contar, ler e assistir a histórias, sem dúvida, faz parte de nossa formação, consistindo em uma questão cultural.

Esse movimento de recordar, inclusive, realça o que Maurice Halbwachs (2006, p. 29) afirma: “O primeiro testemunho a que podemos recorrer será sempre o nosso. [...] Claro, se a nossa impressão pode se basear não apenas na nossa lembrança, mas também na de outros, nossa confiança na exatidão de nossa recordação será maior”. Aproveitamos o ensejo para indagar: O que seria de nós sem nossas memórias e as memórias culturais e históricas que atualizamos e resignificamos? Possivelmente, sujeitos sem ou com poucas experiências compartilháveis/comunicáveis (BENJAMIN, 1994), pobres, mornos em relação às emoções ou desconhecedores delas, com uma visão bem cerceada da vida⁴, pois o movimento das memórias produz conhecimentos.

As histórias, no meu caso⁵, criam imagens de uma pessoa querida, a singularidade de um pai, Milton, que não cheguei a conhecer por mim mesma, apenas pela narrativa dos

³ Adotamos, como sugestão da Banca de Qualificação, apresentar o nome completo de autor, quando for referenciado pela primeira vez, no texto dissertativo, nesse formato [nome completo (data)]. Nas demais vezes, usaremos apenas o sobrenome [sobrenome (data)].

⁴ Sugerimos assistir ao filme *O doador de memórias* (2010), que retrata uma sociedade em que os sujeitos são privados de terem contato com as memórias, com exceção de um jovem que as recebe e um ancião que as repassa.

⁵ Nessa parte inicial, que podemos denominar de Prólogo ou Memorial e, em algumas notas de rodapé ao longo de nossa discussão, redigimos o texto utilizando tanto da primeira pessoa do plural quanto do singular como recurso metodológico, estético e de produção de sentidos.

outros, porque faleceu quando ainda era um bebê. Lembro-me, como se fosse hoje, da nossa fase de criança e de nosso avô Jorge sentado em ‘sua’ cadeira no alpendre da casa onde morava com nossa avó Aida, primo(s) e tias contando-nos causos os mais variados possíveis. Essa era uma prática por excelência entre nossos avós maternos, seja sentados na cadeira e banco do alpendre, ou no sofá da sala, ou mesmo deitados na cama do quarto do casal (onde nossa avó mais ficava). Nessa casa, lar de muitos de nós, reuniam-se com frequência nossos outros tios e primos(as), amigos(as), (des)conhecidos; era uma constante a porta da casa deles estar sempre aberta, em vários sentidos do termo.

Também era comum nossa⁶ mãe, Hilda, sentada à porta de casa(s), em bate-papos com as/os vizinhas/os, amigas/os e outros/as, o que tem se rarefeito. Até hoje, ela carrega traços dessa tradição, sendo deveras interessante levá-la para passear, em algumas residências e/ou em diversos bairros de nossa cidade, Catalão-GO. São várias as histórias narradas e entrelaçadas. Quanto a nossos avós paternos, convivemos muito pouco com o avô Lourival (faleceu quando éramos criança) e a partir da mocidade mais amiúdo com nossa avó René, com quem aprendemos muito sobre a cultura rural. Ela tinha um caderno onde fazia diversas anotações, ainda que conhecesse pouco das Letras. Marcaram-nos os momentos vividos e as histórias compartilhadas, na chácara da Tia Célia, em São Miguel do Passa Quatro-GO.

A prática/tradição/arte de ouvir, ler, assistir a e compartilhar histórias, dar-lhes escuta de fato, assim como desenvolver empatia por si mesmo e pelo(s) outro(s), celebrar a vida e não furtar-se da realidade da morte são valores que temos semeado no caráter de nossos filhos, Ana e Luke, através de várias ações em nosso cotidiano. Conjuntamente com meu esposo, Francisco, trazemos essa bagagem cultural que contempla as narrativas e estamos imbuídos desse mesmo propósito. Vivemos em um momento histórico (século XXI) em que somos constantemente bombardeados por vários estímulos e múltiplas informações, rápidas e algumas vezes rasas, a ponto de encontrarmos dificuldades em construir experiências compartilháveis⁷. Sendo assim, na nossa contemporaneidade, em determinadas situações ainda temos um apagamento do dom de ouvir e de contar histórias, em outras uma transformação ou substituição dessas formas de relação, devido às práticas discursivas correntes e a recursos tecnológicos diferentes, que propiciam contato entre pessoas localizadas em diversos cantos do mundo em milésimos de segundos. Ao mesmo tempo em

⁶ Sou a caçula de quatro filhos.

⁷ Questão discutida durante o Café Filosófico intitulado *Modernidade líquida, mal-estar e sofrimento*, ocorrido em 24/05/2016, na Regional Catalão da Universidade Federal de Goiás, cujas reflexões foram conduzidas pelo professor Dr. João Paulo Ayub.

que se “desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade de ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p. 205), tradicionalmente pensando, proliferam-se as comunidades virtuais e as relações/amizades (des)feitas por um simples toque na tecla ‘confirmar’ ou ‘deletar’, no ritmo das mudanças sócio-econômico-tecnológicas. Vale lembrar, com Pedro Navarro (2008), que a temporalidade histórica assim como a chamada revolução digital não abarcam/atingem a todos da mesma maneira; se pensarmos em termos de Brasil (conforme⁸ o decorrer da Dissertação), cujas realidades sociais e culturais são diversas, isso fica evidente.

Mesmo que Walter Benjamin (1994), em *O narrador*, fale de um contexto sócio-histórico bastante distante de nós temporal e espacialmente, o pós Primeira Guerra Mundial (1914-1918), que foi marcado por diversas questões, tais como: “nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes” (BENJAMIN, 1994, p. 198), percebemos as discontinuidades históricas e as irrupções de questões com elementos comuns. Presenciamos ações políticas desmoralizantes no nosso país, como o caso recente de *impeachment* (ou golpe de estado) de uma presidente(a) eleita por voto popular e medidas tomadas por seu vice/detrator de paralização por vinte anos de verbas destinadas à saúde e à educação; desastres ecológicos; racismo; xenofobia; homofobia; formas declaradas ou sutis de poder. Para Michael Löwy (2005, p. 152), “Ora, se é evidente que a história não se repete e que nossa época não lembra muito os anos de 1930, parece difícil acreditar, à luz da experiência do final do século XX [e XXI], que as guerras, os conflitos étnicos, os massacres pertençam a um passado longínquo” (acréscimo nosso), o que se confirma pelo que diz Jeanne Marie Gagnebin (2007, p. 56), quando afirma que se a “problemática da narração preocupa Benjamin desde tanto tempo – e continuará a preocupá-lo até sua morte – é porque ela concentra em si, de maneira exemplar os paradoxos da nossa modernidade” e a visada teórica dele ultrapassa de longe acentos melancólicos e “se além aos processos sociais, culturais e artísticos de fragmentação crescente” (GAGNEBIN, 2007, p. 56).

Trazemos, agora, a seguinte afirmação de José D’Assunção Barros (2008), para retratar o movimento da pesquisa e refletir sobre ele, que não se desvincula dos movimentos proporcionados pela vida, mas, ao contrário, os acompanha:

Iniciar uma Pesquisa, em qualquer campo do conhecimento humano, é partir para uma viagem instigante e desafiadora. [...] a viagem do conhecimento

⁸ Em vários momentos do texto, utilizamos conforme ou sua abreviação (cf.).

depara-se adicionalmente com a inédita realidade de que a estrada e o percurso da Pesquisa devem ser construídos a cada momento pelo pesquisador. Até mesmo a escolha do lugar a ser alcançado ou visitado (BARROS, 2008, p. 67).

Essa assertiva norteou enormemente a apresentação de nossa pesquisa durante o *I Congresso de Pesquisa, Ensino e Extensão da Regional Catalão e III Seminário de Pós-Graduação, Pesquisa e Inovação*, em junho de 2015, ano em que efetivamente retomamos os estudos de Mestrado, com a felicidade de poder continuar a pesquisa sobre *Narradores de Javé*, iniciada em 2010, na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), curso de Mestrado em Estudos Linguísticos. A pesquisa esteve suspensa durante um tempo (2011-2014) por alguns motivos, escolhas e surpresas: uma depressão pós-1º parto tardia, pelo acúmulo de papéis sociais exercidos; a estrada BR-050 Catalão/GO-Uberlândia/MG em obras, impactando, dentre outros, no horário de saída e/ou entrada no banco onde trabalhava/o; a gestação de nosso segundo filho – concomitante aos cuidados com nossa primeira filha, que contava com apenas um ano e meio – seguida da sua chegada. Após essa dolorosa pausa acadêmica, reassumimos os estudos em ‘casa’, na Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística, da atual Regional Catalão (RC), Universidade Federal de Goiás (UFG), enquanto aluna do Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem (PMEL)⁹, área de concentração Linguagem, Cultura e Identidade, linha de pesquisa Texto e Discurso, agora sob orientação do professor Dr. Antônio Fernandes Júnior. E ainda com direito ao auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG).

O filme brasileiro *Narradores de Javé* apresentou-se como o “menino dos olhos”, possível materialidade fílmica de análises, desde a seleção de 2009 na UFU, sendo que nossos primeiros escritos na condição de mestranda ocorreram sob orientação da professora Dra. Cármen Lúcia Hernandes Agustini, profissional que nos acolheu na Academia¹⁰ e alertou-nos sobre a necessidade de nos fazermos presentes no texto da pesquisa, pois diversos autores falavam por meio da nossa escrita, num movimento quase “ventríloquo” (ALVES-MAZZOTTI, 2002, p. 38), e quase não aparecíamos enquanto pesquisadora. Temos nos dedicado desde então a buscar esse equilíbrio. O primeiro contato/encontro que tivemos com *Narradores de Javé* ocorreu durante a Especialização em Letras, *Leitura e Ensino* (2007-2009), oferecida pela Regional Catalão (na época ainda se usava a designação Campus

⁹ Hoje, denominado Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* Mestrado em Estudos da Linguagem (PPGEL).

¹⁰ Depois de quase seis anos que houve o desligamento da UFU, reencontrei a professora Cármen em junho/2017, durante o XVIII Encontro Regional de Estudantes de Letras, na RC-UFG. Reencontro esse que propiciou sermos tomadas por intensas emoções.

Catalão), por meio da disciplina *Leitura, letramento, oralidade e escrita*, ministrada pela professora Dra. Maria Helena de Paula. Na ocasião, fizemos um esboço de análise relacionando-o à temática dessa disciplina e, em sua avaliação final, a professora nos sugeriu aprofundar a discussão em torno desse filme. Seus estímulos à nossa pesquisa ainda são muito presentes, com quem estabelecemos diálogos muito profícuos nas aulas das disciplinas *Metodologia da Pesquisa em Estudos da Linguagem* e *Estudos de língua e cultura*, esta ministrada em conjunto com a professora Dra. Vanessa Regina Duarte Xavier, com quem aprendemos bastante sobre essa temática, reavivando aprendizados iniciados na Graduação em Letras.

Ainda na Especialização, em algumas disciplinas, fomos apresentados a textos de teóricos e estudiosos da Análise do Discurso (AD) de linha francesa e das Ciências Sociais, destacando-se as aulas do professor Dr. Antônio Fernandes Júnior (Tony), com quem estabelecemos, no presente curso de Mestrado, uma relação orientador-orientanda baseada, sobretudo, no respeito, na cooperação e na fusão das propostas que vínhamos apresentando para o estudo de *Narradores de Javé*. Também destacamos as aulas da saudosa¹¹ professora Dra. Sirlene Duarte, conjuntamente com sua orientação: nos momentos em que passamos juntas (poucos nas dependências do Campus ou no ‘cafofo’ onde escrevia sua tese de doutoramento; mais em sua casa), nos ensinou muito, não só sobre Teorias Linguísticas (e não Linguísticas), nos esclarecendo muitas vezes enfoques convergentes ou divergentes dos autores pretendidos para a nossa monografia de conclusão de curso¹², mas igualmente valores de vida.

As relações que são estabelecidas no espaço acadêmico e em outros espaços, no nosso caso felizmente de encontros, em decorrência desses laços que se criam, ressoam com a ênfase que Lucídio Bianchetti e Ana Maria Netto Machado (2002) dão na importância da relação entre orientador e orientando nos cursos de pós-graduação, diferentemente da relação livro-orientador e aluno:

o orientador, diferentemente do ‘livro que orienta’, é um personagem que entretém uma relação singular e intersubjetiva com seu orientando, de peculiar riqueza e complexidade, por sinal. O orientador juntamente com o orientando e suas páginas escritas constituem um trio único e original, com

¹¹ Não tem como não mencionar as influências da professora Me. Livia Abrahão do Nascimento, que repercutem em situações cotidianas de nossa vida, mesmo após sua partida.

¹² PERSICANO, Léa Evangelista. *O acontecimento discursivo 145 anos da Caixa*. 2009. 75 f. Monografia (Especialização em Letras - Leitura e Ensino), Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão, Catalão-GO, 2009.

considerável espaço de liberdade, voltado para construir conhecimentos, bem como favorável ao desenvolvimento de um estilo pessoal na escrita (BIANCHETTI; MACHADO, 2002, p. 15; aspeamento dos autores).

Reforçamos que a singularidade dessa relação realmente acontece, permitindo-nos que nos tornemos outros/as (sujeitos, pesquisadores, professores, profissionais, pessoas), o que pudemos inclusive vivenciar nas e pelas aulas do *Estágio II* (nov./2015-fev./2016), espaço em que vivenciamos novamente a prática docente, depois de mais de dez anos. No segundo semestre de 2015, pela disciplina *Discurso, Memória e História*, ministrada por nosso orientador, muitos conceitos a serem trabalhados na pesquisa, nessa nova fase, foram apresentados, revisados, revisitados e/ou aprofundados. E eis que se reforçou, em uma perspectiva foucaultiana, os saberes/as verdades, os poderes, as práticas discursivas, a autoria, e possivelmente o devir (perspectiva deleuziana)¹³, como noções/conceitos direcionadores e aglutinadores para nosso texto dissertativo, permeado por influências teóricas variadas recebidas durante o percurso da pesquisa. Vale registrar que a possibilidade da autoria e do devir foi fortemente visualizada, no primeiro semestre de 2015, na banca de defesa de Mestrado da Ana Carla Carneiro, em nosso PMEL, o que confirma a importância de participação nesse tipo de evento/acontecimento acadêmico.

Registramos igualmente os conselhos recebidos da professora Dra. Grenissa Bonvino Stafuzza, em sua gestão enquanto coordenadora, que nos recebeu com muita ética e sinceridade quando fomos obter informações sobre o processo seletivo do PMEL, em 2014. Assim como seus importantes ensinamentos e dicas de/para a pesquisa enquanto professora, nas aulas da disciplina *Contribuições do Círculo de Bakhtin para os estudos da linguagem* e no Grupo de Trabalho sobre Bakhtin no IV Simpósio Nacional e Internacional de Letras e Linguística (SINALEL), pois nossos encontros foram e ainda são fundamentais para a verticalização e o afunilamento de nosso olhar para o filme em estudo. Quanto à professora Dra. Marisa Martins Gama-Khalil, conhecedora profunda das narrativas e de *Narradores de Javé*, vieram e ainda vêm importantes contribuições, tanto indiretas quanto diretas: seja por meio do trabalho realizado em disciplinas ministradas na UFU, compartilhado conosco por alunos/as (Francisco, Cida), seja por meio de nosso orientador (com ideias, anotações, livros), de participação em bancas de defesa, de proferimento de palestras/minicursos e aulas, ou para mim mesma, olhos nos olhos.

Em se tratando da professora Dra. Regma Maria dos Santos, certo dia, recebeu a mim

¹³ À medida que a pesquisa se encaminhou para o estágio final, entendemos que não fomos capturados por este conceito e o substituímos pelos de história e memória como o alinhavo para a versão final da defesa.

e a meu esposo em sua sala para uma conversa sobre vagas no Mestrado em História; na ocasião, nos disse para acalmar¹⁴, pois estávamos com duas crianças bem, bem pequenas, e retornar em outro momento. Agora no Mestrado das ‘Letras’, Regma me presenteia com livros, encontros casuais agradáveis não só nos corredores da faculdade, seus estudos sobre cinema, participações em bancas de nosso PMEL. Quanto ao professor Dr. Bruno Franceschini, recém-ingresso na ‘casa’, temos algumas vivências significativas, como nos Colóquios semestrais do Laboratório de Estudos Foucaultianos (LEDIF) na UFU, na banca do Trabalho de Conclusão de Curso da Graduação da aluna Ely Sama, no Grupo de Estudos Foucaultianos na RC-UFG. Desse modo, aproveitamos para enfatizar que as composições das bancas, seja de qualificação ou de defesa, não são aleatórias, mas significam muito, tendo muitas vezes ligação com a história das pesquisas, da vida acadêmica, da projeção de continuidade dos estudos, o que se dá no nosso caso.

A dissertação, há anos, consistia apenas em uma possibilidade, um dever, semelhante à proposta do livro (i)memorial sobre Javé, considerado por alguns como dossiê (científico), que carrega em si a pretensão de se tornar um documento firmado, escrito. Quando, em junho/2015, nosso projeto de Dissertação finalmente se concretizou como a versão oficial¹⁵, a partir de algumas versões de pré-projetos de pesquisa para o estudo de *Narradores de Javé*, sentimos emoções nunca experimentadas e fomos tomados por sonhos e esperanças. A história de nossa pesquisa, associada a alguns anos de nossa história de vida, começou a viver um processo de tombamento e nossas expectativas não mais naufragaram, permitindo-nos uma licença poética em relação aos enunciados que construímos (e os já construídos) sobre e a partir de *Narradores de Javé*. Olhar para a personagem Antônio Biá, no final do filme, abraçado àquele projeto de livro foi, em certos aspectos, como olhar para nós mesmos abraçados ao nosso projeto de Dissertação e sentimo-nos motivados por um dos intentos que impulsionam a comunidade de Javé, eternizar as próprias histórias e memórias, que incluem familiares e amigos, por meio das narrativas (orais, escritas), resignificando-as.

Nessa acepção, trazemos uma assertiva de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013a, p. 12):

¹⁴ Este conselho ressoou com conselhos das professoras e amigas Lívia e Sirlene, antes da gravidez das crianças, já que as tentativas de entrada em Programas de Mestrado eram seguidas e frustrantes. Infelizmente, ambas partiram muito cedo: Sirlene em 2010, pouquíssimo tempo depois que a Ana nasceu e Lívia em 2012, também pouquíssimos dias após o nascimento do Luke.

¹⁵ PERSICANO, Léa Evangelista. *VERDADES-PODERES-PRÁTICAS DISCURSIVAS: a tessitura do livro (i) memorial da história do Vale de Javé*. 2015. 19 f. Projeto de Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão, Catalão-GO, 2015.

A relação dos pesquisadores com os documentos, com o arquivo [, com os objetos de estudo] não é apenas da ordem do racional, os documentos emocionam, mexem com a sensibilidade do pesquisador, os documentos se tornam mais ou menos relevantes, se tornam dignos de eleição, de escolha, de seleção, de recolha, de registro e de citação pela emoção que causam no pesquisador, pelo impacto sensível que exercem sobre quem os lê. *A ideia de que a relação com o documento é apenas da ordem do racional é uma mitificação* (acréscimo e grifo nossos).

Sendo assim, o pesquisador não elege sozinho e racionalmente o documento/objeto, mas este influencia o pesquisador através e a partir do fascínio que exerce sobre ele e das emoções que nele suscitam. O que poderíamos simplificarmente entender como: os objetos muitas vezes nos escolhem enquanto pesquisadores.

Considerando que a “interação se processa e modifica não apenas o objeto de estudo, mas o próprio estudioso” (BARROS, 2008, p. 68), ressaltamos que estivemos e continuamos imbuídos não somente em cumprir as exigências acadêmicas, em cursando as disciplinas, participando de eventos, elaborando e preenchendo relatórios semestrais, mas em transformar cada uma dessas atividades em momento de crescimento acadêmico, profissional e pessoal. Como “A produção do conhecimento não é um empreendimento isolado. É uma construção coletiva da comunidade científica, um processo continuado de busca” (ALVES-MAZZOTTI, 2002, p. 27), viemos compartilhando algumas leituras e impressões sobre as teorias norteadoras e o filme em si, nas disciplinas do próprio Mestrado, assim como por meio da apresentação de trabalhos em eventos acadêmico-científicos. Destacamos que esses valiosos momentos de troca têm-nos propiciado deslocamentos expressivos na condução de nossa investigação, os quais também refletem mudanças em nós enquanto pesquisadora, sobretudo porque o processo de pesquisar e interagir com os conhecimentos e os diversos outros é dinâmico.

Temos consciência de que nosso olhar deve ser e é flexível, assim com nosso caminhar se concretiza, pois passamos pela fase de Qualificação do Relatório e caminhamos para a Defesa da Dissertação. Os modos de ler *Narradores de Javé*, desde 2007, confluíram-se para o momento de Qualificação: em todas as disciplinas cursadas, fomos olhando para esse filme de ângulos teóricos diferentes, com teorias afins ou às vezes não, e o desafio que enfrentamos para aquela fase (ago./2016) foi reunir os escritos esparsos (trabalhos produzidos para as disciplinas, apresentados em eventos e depois publicados, com exceção de um), atribuir-lhes uma unidade, aparar-lhes os excessos, reescrevendo-os e aprofundando-os (na medida do possível para a ocasião).

Barros (2008) nos alerta ainda acerca da provisoriedade do Projeto de Pesquisa, sua sujeição a mutações/mudanças: este “deve ser, naturalmente, um instrumento flexível, pronto a ser ele mesmo reconstruído ao longo do próprio percurso empreendido pelo pesquisador” (p. 68). Com a maturidade que temos adquirido a partir dos diálogos com os pares (ou não), do aprofundamento das leituras, da escrita e reescrita de textos, da interação com a própria pesquisa e outras, com o escutar atento de apreciações e sugestões em bancas de defesa, e recentemente na banca de qualificação de nosso próprio texto, temos nos tornado mais aptos a (com)partilhar conhecimento(s), sugestões e experiências. Além de nós, a pesquisa e o texto continuam a amadurecer e a aprofundar (afunilar) em uma direção adequada: foram solicitados poucos ajustes, alguns acréscimos e determinados cortes, não sendo necessária a mudança de direção (Ufa!). Agora, está bem mais ‘fácil’ a tessitura e o arremate do texto dissertativo, por terem sido esclarecidos vários pontos, além de confirmar a noção que tínhamos de certos elementos/procedimentos externos e internos que controlam os discursos, mais especificamente os vinculados às disciplinas, áreas do conhecimento (FOUCAULT, 2006). Não podemos deixar de mencionar que os itens foram muito bem pontuados, aliás, com extremo respeito e clareza, pelas professoras examinadoras e por nosso professor-orientador. O que foi dito naquele dia e o que consta das anotações feitas ainda ficou mais evidente pela leitura que terminamos há pouco de um trabalho já defendido, muito bem articulado, a tese desse doutor dos entre-lugares, Antônio Fernandes Júnior (2007)¹⁶.

Costumamos brincar que nosso título de Mestre será híbrido, decorrente de disciplinas cursadas na UFU e na UFG, de trabalhos debatidos nessas universidades e em outras, de sugestões recebidas em espaços oficiais e não oficiais (lanchonetes, barzinhos, residências, ruas). Do mesmo modo, é possível visualizar em nosso texto da pesquisa a contribuição de muitos/as, são muitos os narradores que falam através dele, uma característica de pesquisas nas áreas das Ciências Humanas. A esse respeito fazemos coro com Marília Amorim (2004):

Num primeiro momento, poderíamos dizer que o pesquisador é aquele que é recebido e acolhido pelo outro. [...] o pesquisador pretende ser aquele que acolhe o estranho. Abandona seu território, desloca-se em direção ao país do outro, para construir uma determinada escuta da alteridade, e poder traduzi-la e transmiti-la (p. 26).

[...] o outro é ao mesmo tempo aquele que quero encontrar e aquele cuja impossibilidade de encontro integra o próprio princípio da pesquisa. Sem reconhecimento da alteridade não há objeto de pesquisa e isto faz com que

¹⁶ FERNANDES JÚNIOR, Antônio. *Os entre-lugares do sujeito e da escritura em Arnaldo Antunes*. 2007. 158 f. Tese (Doutorado em Literatura), Universidade Estadual Paulista, Araraquara-SP, 2007.

toda tentativa de compreensão e de diálogo se construa sempre na referência aos limites dessa tentativa (p. 28).

Ser acolhido, promover acolhimento, deslocar-se para outros territórios ao mesmo tempo em que promove encontros e desencontros singulares, descobertas ímpares, é trabalhoso, e por que não dizer doloroso. O estranhamento, inclusive, parece ser uma característica desses movimentos. O outro é nosso lado desconhecido, o objeto de pesquisa, os/as teóricos/as que estudamos, o orientador, professores/as, colegas de curso, amigos/as, o próprio caminhar da pesquisa.

Por isso, analisar *Narradores de Javé*, uma materialidade fílmica produzida em 2002 e lançada em 2003, nos inquieta e também nos amedronta, pois à medida que a pesquisa acontece percebemos como as lentes de nossos olhos carregam estereótipos, modos de ver desenhados socialmente, sutilmente. Como bem pontua Paul Veyne (2009, p. 18), “Pensamos vulgarmente através de estereótipos, generalidades, e é por isso que os discursos permanecem <<inconscientes>> para nós, escapam aos nossos olhares” (grifo do autor). Somos uma espectadora-pesquisadora nascida na década de 1970 e criada no interior de Goiás, Região Centro-Oeste do Brasil, que cresceu ouvindo falar, por exemplo, que o Nordeste do país é uma região atrasada, que o nordestino é um povo sofrido, que o brasileiro é preguiçoso, apesar de criativo. Esse modo estereotipado de ver o Nordeste/nordestino/brasileiro até pouco tempo era predominante em nós em relação a *Narradores de Javé* (cujo mundo ficcional confunde-se muitas vezes com o mundo em que vivemos), e ainda se manifesta, mas estamos empenhados em modificá-lo. Para Albuquerque Júnior (2011), o Nordeste e o nordestino são invenções de certas relações de saber e poder. “Tentar superar este discurso, estes estereótipos imagéticos e discursivos acerca [deles], passa pela procura das relações de poder e de saber que produziram estas imagens e estes enunciados clichês” (p. 31). Torna-se, assim, primordial desnaturalizar a vontade de verdade que os coloca como uma região/um povo atrasado, verdade essa ainda tão atual e necessária para outras regiões e povos exercerem poderes sobre eles, como é o caso principalmente das regiões Sul/Sudeste e de suas populações.

Observar um filme, um objeto cultural como esse, e ‘penetrar’ em suas representações, compreendendo como algumas delas são tecidas, é também inquirir a nós mesmos – enquanto sujeitos no mundo e também como produtos discursivos, sócio-histórico-culturais-ideológicos – relativizando conceitos, problematizando questões, numa tentativa de desnaturalizar o que está posto, construído. Para Cássio Eduardo Viana Hissa (2013, p. 31), “o sujeito que pergunta para construir a sua pesquisa interroga a si próprio”. E mais,

Ele faz perguntas que poderão ser compreendidas como perguntas de pesquisa. Entretanto, as perguntas que faz sempre estarão muito próximas da sua *condição de sujeito no mundo*. Poder-se-ia inclusive afirmar que as perguntas que direciona para a pesquisa são as que ele próprio põe para si próprio. Ele interroga recortes de mundo, que ele mesmo seleciona e constrói, e é interrogado pelas suas próprias questões (HISSA, 2013, p. 33; grifo do autor).

O que confirma que o *corpus* do pesquisador, do historiador, do analista é construído, em uma relação nem um pouco neutra, ainda que essa seja a vontade de verdade da ciência tradicional. Brincando, fazendo trocadilho com um enunciado-chavão, a primeira impressão não é mais a que fica, não podemos/devemos/queremos mais nos contentar com essa. Nosso olhar de pesquisadora, analista de discursos em formação, incita-nos à dor, ao prazer, à vida, à morte, ao caminhar, ao despojar de certos tipos de valores para conviver com outros, na metamorfose sadia da larva virando borboleta. O movimento que singulariza nossa pesquisa tem propiciado o amadurecimento em vários aspectos antes citados, reforçando também algumas de nossas convicções: de que enquanto profissionais do/no campo dos Estudos da Língua(gem), ou mesmo de/em outros campos profissionais, nossas esferas de atuação são (ou podem tornar-se) interdisciplinares, além do que nossas áreas de pesquisa muitas vezes agradecem pelos trabalhos desenvolvidos nas demais.

Chegar, enfim, ao final de uma pesquisa de tantos anos, que passou por tantas paradas, é de uma emoção intraduzível (que nos perdoem aqueles/as que consideram que o/a pesquisador/a consegue se distanciar de sua pesquisa e não pode manifestar o que sente). Depois e com esse tempo todo, sentimo-nos como naquele dia quando, com quatorze anos, colocamos os óculos pela primeira vez e as paisagens e os rostos das pessoas saíram do nevoeiro e nos foram apresentados com limpidez, considerando que fazemos parte de um grupo que se utiliza largamente do recurso da visão nas relações sociais. Dentro de nós, o desejo era quase insano de presenciar a versão do texto dissertativo para a defesa, pois as amarras que nos prendiam a ela eram muitas e sufocantes. Foram dezesseis anos, desde a primeira vez em que nos inscrevemos num processo seletivo para Mestrado até a data em que nos tornamos Mestre, por conquista, por direito e de fato. Não se assuste, pois, leitor/a, com a pessoalidade dessas declarações, elas fazem parte desse momento de fechamento de ciclo(s)!

INTRODUÇÃO

Início da projeção

Sem sonhos não tem histórias... Contar histórias é o mais importante de tudo, faz as pessoas nos pertencerem (Do filme Austrália).

As histórias e os discursos nos constituem enquanto sujeitos histórico-culturais que somos. Refletir sobre eles é de certo modo refletir acerca de nós mesmos, dos acontecimentos de nossa e de outras vidas, da nossa e de outras culturas, de identidades e singularidades; é rever valores, pontos de vista, relativizar e problematizar conceitos; é promover abalos e, quem sabe, mudanças. Olhar para as histórias e os discursos com os olhos de pesquisadora, de analista de discursos, é perscrutar vários campos do saber, porque as questões que os atravessam são históricas, sociais, políticas, econômicas, ideológicas.

Como vínhamos enunciando e tornando-nos sujeitos no discurso, visto que “Dizer, falar, enunciar, escrever, comunicar, mais do que afirmar, é afirmar-se, é constituir-se sujeito na afirmação” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2014, p. 5), retomamos o posicionamento acerca da importância (simbólica, prática) das histórias em nossas vidas. Segundo Graeme Turner (1997, p. 73),

[...] o mundo ‘vem até nós’ na forma de histórias. Desde os primeiros dias da nossa infância, nosso mundo nos é representado por meio de histórias contadas por nossos pais, lidas nos livros, relatadas pelos amigos, ouvidas nas conversas, compartilhadas entre grupos na escola, disseminadas no pátio do recreio. Isso não significa dizer que todas as nossas histórias *explicam* o mundo. Em vez disso, a história na qualidade narrativa nos fornece um meio agradável, inconsciente e envolvente de construir nosso mundo (grifos da autora).

Elas também adiam e afastam nosso encontro com a morte ou tornam-se um meio de libertação, como acontece na coletânea de contos intitulada *Mil e uma noites*, mundialmente conhecida. Xerazade, a última virgem casadoira do reino, durante inumeráveis noites, narra histórias maravilhosas para o rei Xariar, tentando reavivar nele a fé no amor/mulheres e, conseqüentemente, procurando dissuadi-lo de matá-la, feito(s) que consegue alcançar. Para Michel Foucault (2000a, p. 36), quando se refere a essa mesma narrativa árabe, “contava-se histórias até de madrugada para afastar a morte, para evitar o momento em que o narrador se calaria [...] é o denodado reverter do assassinio, é o esforço de todas as noites para manter a morte fora do círculo da existência”.

As histórias igualmente podem representar possibilidades de salvação para comunidades inteiras, conforme ‘retratado’ no filme brasileiro *Narradores de Javé* (2003),

doravante NJ, a materialidade fílmica sobre a qual nos deteremos para que nossa pesquisa de Mestrado se concretize. Em linhas gerais, NJ possui como mote a temática de expatriação de um povo ribeirinho de seu território pela construção da barragem de uma usina hidrelétrica, o drama de uma comunidade de cultura predominantemente oral em vias de perder muitas de suas referências, dentre elas a casa, o lar, a(s) terra(s), a convivência com seus pares, os mortos, as memórias de familiares/antepassados. Durante toda a trama fílmico-discursiva, esse povo empenha-se, por meio de alguns representantes, para que as histórias sobre a origem do Vale de Javé permaneçam como cultura viva e o povoado não seja inundado. Os representantes imbuem-se do compromisso de produzir um documento escrito/científico com o intuito de o local sofrer tombamento e virar patrimônio histórico.

Em NJ, destacam-se algumas personagens: os narradores orais (Zaqueu, Vicentino, Deodora, Firmino, Daniel, Gêmeo e o Outro, Pai Cariá e o intérprete Samuel) e o ‘escritor’ Antônio Biá, o pretense autor na escrita do livro-dossiê (i)memorial com a(s) história(s) do Vale de Javé. Tomamos conhecimento, por meio dessas personagens que se constituem narradoras nos e pelos discursos, de várias versões da e para a história de Javé. Conforme nos expõe a roteirista-diretora Eliane Caffé (2003), os pontos de vista desses narradores são uma importante chave de leitura para o filme. Os posicionamentos discursivos em muito se divergem, se digladiam, mas também são convergentes e até mesmo complementares. De um lado, cada narrador, ao contar sua versão dos e para os fatos, estabelece algum vínculo pessoal e/ou familiar com o passado e com as figuras representativas desse passado, os guerreiros/heróis Indalécio (Indalécio, Indaleu) e Mariadina (Oxum, Mariadéu, Marioxum) e muitas vezes interferem nos relatos uns dos outros, que são carregados de e atravessados pela subjetividade. É inevitável que a subjetividade do narrador se entrelace com a história que narra, manifestando-se no discurso e penetrando nas histórias dos outros, o que se confirma pelo (ou mesmo atesta o) dito popular ‘quem conta um conto aumenta um ponto’, que compõe o cartaz de divulgação do filme e a capa do DVD. Tais elementos relacionam-se, como veremos, com as verdades das narrativas e com a construção da ficção, a exemplo do acontece no romance *Dom Quixote* (Quixote, Quijada, Quesada, Quijana), de Miguel de Cervantes Saavedra e no conto *Desenredo* (Livíria, Rivília, Irlívia, Vilíria), de João Guimarães Rosa.

Por seu lado, a personagem Antônio Biá, com muito humor e criatividade, simula exercer o papel de intelectual da escrita a ele imposto e tenta costurar/amalgamar, de início na oralidade, as várias versões/verdades narradas em uma única história, ‘a dos nobres e grandes feitos de Javé’, igualmente demonstrando suas habilidades narrativas. Para situar o que esmiuçaremos adiante, ele havia sido expulso de Javé pelo episódio de produção das cartas

difamatórias acerca de alguns moradores do local e região, na tentativa de manter seu emprego e depois é buscado de volta pelo episódio de produção do livro-dossiê, passando a sofrer coerções pelo jogo culpa *versus* redenção, que lhe é explicado pelo representante da comunidade javelina, Zaqueu. Unificar pela escrita e de modo pacífico em uma versão/verdade as várias versões/verdades apresentadas pelos narradores de Javé é uma questão complexa. Primeiro, porque tem alterada sua razão inicial de ser, ‘história grande’, uma vez que, ao longo da coleta dos relatos, a concepção de história tradicional vai sendo deixada para trás, pois se percebe que a retirada de uma versão pode prejudicar a outra. Segundo, porque Antônio Biá (junto com a comunidade javelina) é capturado e amordaçado pelo suposto saber-fazer dele. Parece que ninguém sabia, nem ele mesmo, até que ponto conhecia do gênero escrito que foi solicitado, talvez um livro, talvez um dossiê, talvez um livro-dossiê, mas em todo caso científico.

NJ é um longa-metragem de aproximadamente 102 minutos, uma grande narrativa composta por tantas outras entrelaçadas e faz-nos caminhar a seu encontro, intrigados e expondo-nos a riscos, a fim de querer estudá-lo por meio das histórias que conta (TURNER, 1997) e das personagens representativas, já que a singularidade de cada uma muitas vezes se manifesta na relação umas com as outras. Fazemos coro com Marisa Martins Gama-Khalil (2009, p. 273), por “entendemos a pesquisa como espaço de curiosidade, de enfrentamento de complexidades – espaço de aventura”. Manipulamos e analisamos o filme no formato DVD – colorido, censura livre, idioma e legendas em Português. Conjuntamente, utilizamos o Roteiro Final – 17ª versão, impresso, 2ª edição, publicado em 2008 –, apesar de ser uma materialidade linguístico-histórica diferente, porque esse já corresponde a aspectos/elementos verbais para a análise. Conforme afirmam Jean-Claude Carrière e Pascal Bonitzer (1996), “o roteiro significa a primeira forma de um filme. E quanto mais o próprio filme estiver presente no texto escrito [...] mais a aliança secreta [...] entre o escrito e o filme terá chances de se mostrar forte e viva”, como é o caso de NJ.

Ao longo do texto dissertativo e não em capítulo específico, apesar de em alguns a concentração ser maior, utilizamo-nos: a) de imagens do filme, por nós¹⁷ selecionadas, nomeadas e descritas, b) de sequências fílmicas, por nós delimitadas, c) assim como de falas do roteiro, por nós selecionadas e transcritas. É importante frisar que há diferenças entre ambos, filme e roteiro, por isso o uso de um e/ou de outro, e que não houve transcrição de

¹⁷ Em todo esse trabalho de manipulação do filme, que é bastante minucioso, conto com o apoio e os conhecimentos do Francisco, companheiro de todas as horas.

áudio do filme para seleção de falas, pois temos o roteiro que cumpre muito bem este papel; há, entretanto, alguns complementos de falas do filme em falas do roteiro, quando achamos necessário¹⁸. Neste texto, as imagens são os enunciados visuais (linguagem não verbal) e as falas os enunciados verbais a serem analisados, constituindo ambas materialidades discursivas em funcionamento na história.

Realizamos este trabalho de constituição do *corpus*, a fim de que nossa descrição- interpretação-análise possa se concretizar, visto que “para a análise de discurso, não existem dados enquanto tal, uma vez que eles resultam já de uma construção, de um gesto teórico” (ORLANDI, 2007, p. 38). Numa perspectiva próxima, Amorim (2004, p. 29-30) ressalta que “O próprio fato de que todo objeto de pesquisa é um objeto construído e não imediatamente dado, já implica um trabalho de negociação com os graus de alteridade que podem suportar a pesquisa e o pesquisador”. A forma, por exemplo, como descrevemos e acompanhamos a trajetória das águas simultaneamente à produção (ou não) do livro-dossiê com as histórias do Vale de Javé, como se vê no Capítulo 1, faz parte de um ato interpretativo-analítico. Igualmente, a maneira como descrevemos as imagens onde o presente e o passado alternam-se, quando dos enunciados-relatos sobre Indalécio e Mariadina, tendo como mediador os objetos de recordação, conforme se observa no Capítulo 5, é também um modo de interpretar-analisar, direcionando, em certos aspectos, a maneira de ler dos nossos leitores.

Confessamos que, a todo o momento, sentimos dificuldades em lidar com os dados de análise e as teorias vislumbres/propostas, o que parece não ser uma exclusividade nossa. Como frisa Eni Puccinelli Orlandi (2007, p. 63-64),

A dificuldade está em que não há um contato inaugural com o discurso (ou discursos), com o material que é nosso objeto de análise. Isto porque ele não se dá como discernido e posto. Em grande medida o *corpus* resulta de uma construção do próprio analista.

A análise é um processo que começa pelo próprio estabelecimento do *corpus* e que se organiza face à natureza do material e à pergunta (ponto de vista) que o organiza. Daí a necessidade de que a teoria intervenha a todo momento para ‘reger’ a relação do analista com o seu objeto, com os sentidos, com ele mesmo, com a interpretação (aspeamento da autora).

Enquanto analista de discursos, nossos dados de análise não são objetos empíricos em si, prontos a serem desvendados, mas enunciados efetivamente produzidos por homens/

¹⁸ Como afirma Jacques Aumont e outros teóricos-pesquisadores de cinema, “Não basta ter visto o filme, é preciso revê-lo; e também poder manipulá-lo, para selecionar seus fragmentos, operar comparações entre seqüências de imagens não imediatamente consecutivas, confrontar o último plano com o primeiro etc.” (1995, p. 214). E esse é um trabalho que realizamos inúmeras vezes, o qual modifica nosso modo de olhar para a materialidade fílmica.

mulheres, por sujeitos discursivos, em dada conjuntura sócio-histórica. Conforme Décio Rocha (2012, p. 52), esse é o sentido de discurso “privilegiado em Foucault: conjunto de sequência de signos enquanto são enunciados, isto é, enquanto podemos lhes atribuir modalidades particulares de existência”.

Consideramos o filme como um enunciado maior, composto e atravessado por uma gama de outros enunciados, e intentamos compreendê-lo, como adverte Foucault (2005, p. 31), “na estreiteza e singularidade de sua situação; de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites da forma mais justa, de estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado, de mostrar que outras formas de enunciação exclui”. Ressaltamos que as obras de arte em geral e em particular os filmes são verdadeiras máquinas históricas de saber-poder (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011), produtos e produtoras de realidade(s); são objetos simbólicos, culturais e sociais. Propiciam várias interpretações e construções de sentidos, as quais são produzidas, dentre outros fatores, a partir de e em sua materialidade, que permite certas leituras e outras não.

Nesse sentido, Graeme Turner (1997, p. 122) ressalta que

Por um lado, as leituras do público ocupam um campo teórico de possibilidades quase infinitas; por outro lado, na prática verificamos que embora as leituras do público possam diferir [e diferem], ainda assim estarão contidas numa amplitude relativamente discreta de possibilidades (acréscimo nosso).

Em consequência, as condições de aparição dos enunciados e discursos são controladas e não livres, mesmo que em determinados momentos tenhamos essa impressão de liberdade quanto às interpretações, às escolhas, aos modos de nos expressar. Segundo a interpretação que Gama-Khalil (2007, p. 137) faz de *A ordem do discurso*, de Foucault,

Pode-se ler o argumento foucaultiano pela ótica do escritor [no caso de NJ, do cineasta] e pela do leitor [espectador], ou seja, da mesma forma que o escritor, sendo atravessado por controles discursivos, não pode dizer ‘tudo’, o leitor também não pode depreender qualquer leitura do texto [filme]. Assim, há uma ‘vontade de verdade’ que, atravessando escritor, leitor, texto e contexto, sempre destrona a possibilidade de infinitas leituras. Podemos até ter a ilusão de que somos donos de nossos discursos e leituras, mas é apenas uma ilusão (aspeamentos da autora; acréscimos nossos).

Isso se deve a vários fatores, sejam languageiros ou não. A Análise de Discursos (AD) enquanto princípio teórico-metodológico, como afirma Sérgio Possenti (2001, p. 24),

tenta fornecer um conjunto de fatores pelos quais o número de leituras possíveis se restringe: o pertencimento de um enunciado (ou palavra) a uma

Formação Discursiva limita as interpretações possíveis do enunciado (e da palavra); o pertencimento de um enunciado (ou de uma palavra) a um gênero e não a outro configura-se, por sua vez, como um limite para sua interpretação; a relação entre um texto e um autor (e outros do mesmo autor e outros textos de um certo tipo) são fatores de restrição a uma suposta liberdade de interpretar ou a eventuais interpretações que o enunciado poderia receber, se considerados apenas sua forma estritamente linguística e/ou seu contexto imediato.

Fatores restritivos esses que tencionamos comentar e detalhar, na medida do possível, ao longo do texto dissertativo. Nós, enquanto sujeitos-leitores e também pesquisadores, indubitavelmente, estamos submetidos às restrições do discurso, tanto as internas quanto as externas. Segundo Possenti (2001), o enunciado não pode ser lido de modo isolado, supostamente carregando em si todas as possibilidades de leitura, que se julgaria estarem apenas na sua materialidade verbal/não verbal.

A AD certamente não poderia aceitar as leituras individuais (as que cada um faria como quer), pelo simples fato de que ela não acredita que haja sujeitos individuais que leiam ‘como querem’, mas sim que há grupos de sujeitos (situados em determinada posição) que lêem como lêem porque tem a história que têm (POSSENTI, 2001, p. 28; aspeamento do autor).

Todas as leituras produzidas se dão a partir de um aquário, metáfora essa usada por Veyne (2009). Para esse historiador,

Em cada época, os contemporâneos encontram-se assim fechados em discursos como em aquários falsamente transparentes, ignoram quais são e até que existe um aquário. As falsas generalidades e os discursos variam através do tempo; mas, em cada época, passam por verdadeiros. De modo tal que a verdade é reduzida a *dizer a verdade*, a falar conforme o que se admite ser verdade e que fará sorrir um século mais tarde (VEYNE, 2009, p. 19; grifo do autor).

As interpretações são influenciadas pelo local onde nascemos, moramos, nos situamos cotidiana e/ou teoricamente, pelo que é considerado verdadeiro naquele momento histórico, pelas práticas discursivas correntes. Nosso olhar não é individual (ainda que singular), é coletivo, cultural, fazemos parte de grupos. Não podemos esquecer, inclusive, que individual e singular estão em planos distintos: a singularidade de um enunciado/discurso está para a ordem do acontecimento, da irrupção; ela é marcada por um domínio associado, por sua materialidade repetível (com substância, suporte, data e lugar), os já ditos etc. Sendo assim, um enunciado/discurso é singular, mas não individual/isolado.

Vivemos em um determinado *a priori* histórico, que, conforme Foucault (2005, p. 144), é “condição de realidade para enunciados”: trata-se de “isolar as condições de

emergência dos enunciados, a lei de sua coexistência com outros, a forma específica do seu modo de ser, os princípios segundo os quais subsistem, se transformam e desaparecem”. Ele “tem de dar conta do fato de que o discurso não tem apenas um sentido ou uma verdade, mas uma história, e uma história específica que não o reconduz às leis de um devir estranho”, mas localizada no tempo e no espaço, por consistir em uma história “das coisas efetivamente ditas”. Ainda que muitos vivam em outro(s) tempo(s) histórico(s), dentre outros fatores, pelo modo como se relacionam com os saberes e poderes a que estão submetidos, os quais se presentificam na forma de submeterem os outros e/ou deixarem-se submeter a sutis ou escancaradas redes de forças, não há uma temporalidade histórica homogênea para todos.

Precisamos estar atentos à linguagem, aos discursos, às práticas culturais, percebê-los em seus movimentos, em suas produções, em seus vazios, em seus destaques ou silenciamentos e apagamentos. O que implica que não é possível termos olhos inocentes nem para o mundo nem para os discursos nem para os objetos produzidos social e culturalmente, mas sim olhos inquiridores e problematizadores, tentando compreender as relações de saberes e poderes que os constituem e os perpassam. Desse modo, os filmes são riquíssimos para diversas abordagens, além de poderem ser utilizados em estratégias de ensino-aprendizagem como, por exemplo, sobre questões concernentes às várias formas de linguagens, discursos e suas relações com questões sócio-econômico-culturais. “Os filmes são, portanto, produzidos e vistos dentro de um contexto social e cultural que incluiu mais do que os textos de outros filmes. O cinema desempenha uma função cultural, por meio de suas narrativas, que vai além do prazer da história” (TURNER, 1997, p. 69).

O refletir sobre e a partir deles pode propiciar mudanças na própria prática (de) intelectual que exercemos, enquanto professores de língua(gem), analistas de discursos, sujeitos discursivos sócio-histórico-culturais e ideologicamente construídos, no exercício de uma postura política diante de nós mesmos, do mundo, dos outros e para com ele(s). Essa pesquisa sobre NJ pode confirmar, inclusive, a importância das histórias em geral nas/para nossas vidas e na nossa (de)formação¹⁹ enquanto sujeitos, assim como serem nosso meio de conforto e/ou sobrevivência, em vários aspectos, pois cada um de nós, em certa medida, temos/somos um pouco de Xerazade (BENJAMIN, 1994).

NJ possibilita-nos dar a conhecer/reconstituir as condições (históricas, políticas, financeiras, tecnológicas) da época de sua produção cinematográfica, 2002 (CAETANO et al.,

¹⁹ Sugerimos a leitura do texto *Por um ensino que deforme: o docente na pós-modernidade*, de Albuquerque Júnior (2014), disponível em: <<http://www.cnsllpb.com.br/arquivosdoc/MATPROF.pdf>>. Acesso em: 07 dez. 2015.

2005), assim como a aparição de determinados enunciados e discursos em detrimento de outros nesse período, conforme discutido no Capítulo 2. Turner (1997) ratifica essas informações afirmando que a compreensão da produção cinematográfica, “seu consumo, seus prazeres e significados, está inserida no estudo do funcionamento da própria cultura” (p. 12), no caso, do entrelaçamento de culturas nacionais com estrangeiras (predominantemente a norte americana), ou melhor, de uma tentativa de superposição das primeiras pelas segundas.

Nesse sentido, Nilton Milanez (2014, p. 131) ressalta que

tratar o filme como documento é dizer que ele tem uma memória que conta sobre o passado, enquanto problematizá-lo como monumento significa dar-lhe o reconhecimento de suas condições de possibilidade e de fio discursivo dentro de uma rede com outros filmes e outros sujeitos. Esse nível de associações se estabelece para compreender os mecanismos de um funcionamento histórico fílmico, a fim de refletir sobre os tipos de relações possíveis do sujeito no seu tempo em referência aos acontecimentos, instituições e práticas que administram os tipos de posições sócio-históricas que ocupam/ocupamos na vida.

NJ vem suscitando várias discussões, pois permite ser compreendido diferentemente pelo público, dentro de uma gama de possibilidades de leitura não totalmente livres, conforme realçado anteriormente. Em mais de dez anos do seu lançamento, 2003, muitas leituras (acadêmicas ou não) já foram feitas sobre ele, além de trabalhos realizados em sala de aula ou pensados nesse sentido, em diferentes campos do conhecimento. A saber²⁰: Letras e Linguística (ALMEIDA, 2012; ALVES, 2006, 2008; LIMA, 2009; THEODORO, 2008), História (CARDOSO, 2008; CÔRTEZ, 2010; LIRA e PEREIRA, 2012; ROMERO e RAMKRAPES, 2013; SILVA, 2009), Teatro (MARTINS, 2011), Cinema (RENATO, 2011), Educação (MOLINA, 2014; OLIVEIRA JÚNIOR, 2011), dentre outros, com abordagens diversas e, em vários casos, interligadas e remetendo-se umas às outras.

Destacamos que muitos dos textos produzidos pelos autores citados encaixam-se em mais de uma área do conhecimento, estando assim organizados pela área de pertencimento ou de maior proximidade. Tais leituras, estudos e/ou pesquisas, contemplam aspectos como: contadores de histórias; (des)acesso à terra, migração, exclusão; memória, oralidade, escrita; disputa entre história oficial e outras histórias; intercâmbio entre passado, presente e futuro; ditos populares; herói popular; cultura popular; história, memória, verdade; fantástico;

²⁰ Segundo o que percebemos durante as buscas, desde 2009, pelos estudos e leituras acerca de NJ, são muitos os trabalhos produzidos. No final dessa dissertação, encontram-se as referências completas dos enumerados neste parágrafo, não de todos.

cultura(s) brasileira(s), cultura(s) estrangeira(s); tradição cultural; relações de poder; modernidade, progresso.

Os estudos e/ou pesquisas que se detêm sobre essa materialidade fílmica não têm esgotado a multiplicidade de olhares que ela permite, ainda que um ou outro estudioso diga o contrário. Os pontos de partida e de chegada (hipóteses, objetivos) deles são diferentes; os enfoques teóricos utilizados para as análises, ainda que possuam bases comuns, variam, pois os pontos de vista também mudam; os nós de coerência que cada estudioso/a dá a seu texto é que o torna singular, que o promove à condição de autor/a, uma vez que ninguém tece os fios do texto de uma mesma maneira. As formas de compreender o filme, de engendrar os fios do discurso, de se constituir nesses e por esses discursos enquanto sujeito autor, de certo modo, são únicos.

É possível apreender, então, vários objetos de pesquisa e várias construções de sentidos em relação à materialidade fílmica. Recorremos a uma preciosa afirmação atribuída a Ferdinand de Saussure (1995, p. 15), dada a se conhecer por dois de seus pupilos: “é o ponto de vista que cria o objeto; aliás, nada nos diz de antemão que uma dessas maneiras de considerar o fato em questão seja anterior ou superior às outras”, ao que completamos reafirmando: são apenas maneiras diferentes, algumas vezes complementares, outras díspares, de construir o objeto, no nosso caso, os discursos.

Nós, enquanto pesquisadora-espectadora e vice-versa, que olhamos intrigados para esse filme desde 2007, cujo percurso de pesquisa está detalhado no Prólogo deste texto dissertativo, com frequência percebemos nuances que antes não foram notadas. Por um processo dinâmico, nosso modo de olhar para o enredo, para as personagens (sujeitos discursivos) e para o drama que elas vivem veio se modificando com os anos. Como ressalta Gama-Khalil (2009, p. 274), “O mesmo texto torna-se outro texto, abarca outros sentidos devido a novos contextos, novas leituras, novos posicionamentos interpretativos”.

Nossa investigação acerca de NJ abre possibilidades de reflexão sobre aspectos contemplados em outros trabalhos, estando localizada na esfera dos Estudos da Linguagem e com o intento de ser uma leitura acadêmica, entre outras possíveis, um gesto também interpretativo-analítico. Com relação às duas dissertações de Mestrado na área de Letras e Linguística (ALVES, 2006 e LIMA, 2009), nossa pesquisa se assemelha ao também focar elementos do oral e do escrito, história e memória, mas se distancia pela abordagem analítica do discurso com base em Patrick Charaudeau (cf. ALVES, 2006) e pela atenção dada à questão da identidade (cf. LIMA, 2009). E acabará se tornando uma das construções de sentido sobre e a partir de NJ. Por isso, procuramos não só “determinar que gestos de

interpretação trabalham aquela discursividade que [igualmente] é objeto de [nossa] compreensão” (ORLANDI, 2007, p. 88; acréscimos nossos), mas sobretudo compreender os saberes e os poderes que permitem e determinam a aparição e a apreensão (ou não) de determinados discursos.

Como adverte Foucault (2005, p. 136-137), o discurso

aparece como um bem – finito, limitado, desejável, útil – que tem suas regras de aparecimento e também suas condições de apropriação e de utilização; um bem que coloca, por conseguinte, desde sua existência (e não simplesmente em suas ‘aplicações práticas’), a questão do poder; um bem que é, por natureza, o objeto de uma luta, e de uma luta política (aspeamento do autor).

Nossa pesquisa recorre “à Análise do Discurso [AD] como dispositivo de interpretação” (GAMA-KHALIL, 2009, p. 272) e mais especificamente pode ser entendida como análise enunciativa, pois adotamos o conceito de enunciado em Foucault como princípio teórico-metodológico basilar: estrutura e acontecimento (FOUCAULT, 2005)²¹, função enunciativa, cujas regras de formação compõem-se de quem fala (*status* dos indivíduos), de que lugar institucional se fala e de situações perceptivas frente a domínios ou objetos (FOUCAULT, 2005, 2006). As camadas da enunciação, que “falam das regras e formações do modo de enunciar” podem seguir, segundo Milanez (2015, p. 98), “uma linha de questionamentos que auxiliam os inquietos com o tempo presente a estabelecer, fixar e organizar um campo de emergência do discurso, assim como identificar e problematizar os discursos que circulam, proliferando ideias, noções e condutas sobre nós sujeitos”.

Temos ‘pensando com Foucault’, conforme propõe Jean-Jacques Courtine (2013), na medida do possível com Mikhail Bakhtin (2006, 2008, 2014) e também com analistas de discursos brasileiros, historiadores da Nova História (em que se destaca Albuquerque Júnior 2011, 2013a/b/c, 2007 a/b), autores das Ciências Sociais e de teorias cinematográficas, dentre outros, à medida que esse diálogo se faz necessário, pois nossa pesquisa, além de pretender-se interdisciplinar, reivindica por esse diálogo. Tal articulação conceitual-metodológica visa, sobretudo, nos fornecer elementos e ferramentas para refletir sobre os saberes/as verdades, os poderes, as práticas discursivas, a memória, a história, a autoria e a ordem do discurso, elementos que compõem nosso eixo temático.

Basta lembrar que a própria AD constitui-se no “entrecruzamento de teorias de diferentes campos do saber” (FERNANDES, 2005, p. 65), quais sejam a Linguística, o

²¹ Indicamos também a leitura do livro *O discurso: estrutura ou acontecimento*, de Michel Pêcheux (2006).

Materialismo Histórico/Marxismo e a Psicanálise. Entretanto,

se a Análise do Discurso é herdeira [dessas] três regiões do conhecimento [...] não o é de modo servil e trabalha uma noção – a de discurso – que não se reduz ao objeto da Lingüística, nem se deixa absorver pela Teoria Marxista e tampouco corresponde ao que teoriza a Psicanálise. Interroga a Lingüística pela historicidade que ela deixa de lado, questiona o Materialismo perguntando pelo simbólico e se desmarca da Psicanálise pelo modo como, considerando a historicidade, trabalha a ideologia como materialmente relacionada ao inconsciente sem ser absorvida por ele (ORLANDI, 2007, p. 20).

Recordamos que Michel Pêcheux é fundador do campo da AD francesa, assim como Michel Foucault e Mikhail Bakhtin enormemente têm contribuído para os estudos da linguagem, em especial os do discurso. Como bem realça Kátia Meneses de Sousa (2011, p. 110),

[...] é possível propor que uma Análise do Discurso, que recorra aos estudos de Pêcheux²², Foucault e Bakhtin, possa fugir das armadilhas encontradas pelo logicismo e pelo sociologismo, pois, segundo as propostas dos três estudiosos dos discursos, a análise, na busca dos sentidos, deve se dar sobre o efetivamente produzido por meio da linguagem, levando-se em conta a história da existência dos enunciados.

As contribuições desses teóricos e estudiosos do discurso oferecem uma luz para a análise de questões “intrínsecas aos problemas da sociedade contemporânea” (SOUSA, 2011, p.105), por isso a articulação conceitual-metodológica anteriormente justificada. A fim de se contribuir para uma história do presente, cabe cartografá-lo, contextualizá-lo, olhando criticamente para ele, os enunciados efetivamente produzidos, o mundo, os sujeitos²³.

Na e pela materialidade fílmica de NJ, em linhas gerais, vislumbramos: a porosa e instigante relação realidade ficcional/realidade social, em que se destaca a geração de energia a partir das águas, com base na expatriação de comunidades de seus territórios, de modificações territoriais, de conflitos culturais severos, apagamentos e extinção de certas culturas; sistemas de saberes, verdades e poderes em que NJ emergiu, que compreende uma rede formada por leis de mercado, papéis desempenhados pelo Estado, sujeição do cinema brasileiro a empresas investidoras e a filmes estrangeiros, a relação economia/arte; a conexão

²² Recorremos a Pêcheux (2006, 2007, 2009), em um ou outro momento do texto dissertativo, ocorrências essas insuficientes para caracterizar um pensamento ‘com o autor’.

²³ Kléber Prado Filho falou sobre isso no III Ciclo de Estudos Foucaultianos, ocorrido em Goiânia-GO, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nos dias 24 e 25 de novembro de 2016. Quando interrogado sobre “se os estudos que abarcam o(s) posicionamento(s) de Foucault estão para um modismo”, Kléber responde que não, pois “a filosofia de M. Foucault responde muito bem às nossas inquietações” da atualidade. Embora os estudos de Foucault finalizaram em 1984, ano de sua morte, seus textos continuam contribuindo para pensar o presente, acerca de quem somos e de quem poderemos nos tornar.

harmoniosa das materialidades filme e roteiro; a necessidade de problematizar e desnaturalizar conceitos como cultura (popular), região e ciência, entendendo-os como construções histórico-discursivas, permeados por relações de saberes-poderes-verdades; a história e os fatos históricos como produtos de linguagem; a (des)continuidade, a unidade e a dispersão dos discursos, no que se refere à (des)ordem do livro manuscrito/impreso e do texto eletrônico, ao acontecimento discursivo em torno de Indalécio (e Mariadina) e às narrativas orais/aos objetos de memória; enunciados-relatos funcionando como ‘nós’ de coerência e como elos em uma cadeia comunicativa; embates e imbricamentos entre discursos, saberes, verdades, poderes; busca por lugares de autoria e de destaque por parte das personagens, no pretense livro-dossiê com a(s) história(s) do lugarejo, assim como a regulação exercida pela ordem dos discursos.

Alguns questionamentos norteiam, então, o caminhar desta pesquisa: Como pensar as fronteiras entre ficção e realidade do ponto de vista da discursividade? Em que sistemas de saberes, verdades e poderes NJ emerge? Como visualizar os conceitos de cultura, região, ciência, verdade, história, fatos históricos como invenções, fabricações histórico-discursivas? De que modo saberes, verdades, poderes e práticas discursivas estão entrelaçados e produzem perfis identitários (de culturas, regiões, sujeitos; no caso, a cultura popular, a região Nordeste e os nordestinos)? Como desmistificar, conforme dita o senso comum, a relação aparentemente óbvia e direta entre ciência-verdade? De que maneira se dá a unidade e a dispersão dos enunciados e dos discursos relativas às práticas discursivas e sociais no Vale de Javé, considerando-se a interferência seletiva da memória nessas práticas? De que formas os acontecimentos histórico e discursivo da construção da barragem e da produção do livro-dossiê interferem no cotidiano da comunidade javelina? Qual a relação entre objetos de memória e os relatos discursivos dos narradores de Javé? Como problematizar a autoria e a ordem do discurso, levando em consideração os enunciados orais, escritos e imagéticos?

Esses questionamentos correlacionam-se, imbricam-se e interferem uns nos outros, sendo por meio e a partir deles que nosso texto dissertativo tem-se movido e é tecido, inclusive considerando a distribuição e o encadeamento dos capítulos. Milanez (2015, p. 98) ressalta que “o como conduzir nossos questionamentos diante de um objeto faz dele um lugar singular de investigação”. De certo modo, eles caminham ‘juntos e misturados’, tornando-se o percurso dessa pesquisa uma tarefa-desafio dolorida, saborosa e, acima de tudo, libertadora.

A estrutura desta Dissertação é, pois, a seguinte:

No Capítulo 1, recontamos a história de NJ, seguindo o movimento das águas e a tentativa de produção do livro-dossiê; apresentamos a trama para espectadores que não a

conhecem ou que há algum tempo a assistiram e aproveitamos o ensejo para brincar com uma assertiva de Gilles Deleuze (s/d): ‘precisamos de um pouco de possível, para não sufocarmos’. Na sequência, apresentamos alguns domínios de memória e relações associadas, propiciados pela narrativa cinematográfica, relacionando-a com casos reais que envolveram a construção de hidrelétricas e comunidades ribeirinhas.

No Capítulo 2, levantamos algumas condições históricas de possibilidades do período no qual NJ foi produzido e lançado, enumerando tanto elementos da história do Brasil quanto do cinema brasileiro na época. Em seguida, descrevemos as características e os bastidores do filme, em que há um vínculo singular entre o filme e seu roteiro, assim como uma forte dinâmica entre o trágico e o cômico.

No Capítulo 3, problematizamos os conceitos de cultura, cultura popular, região e ciência, demonstrando que são construtos histórico-discursivos e que têm em sua base e funcionamento relações de saberes-poderes-verdades. Tentamos compreender a rede dos discursos que teceram um modo de ver e dizer, estereotipados, a cultura nordestina, o Norte/Nordeste, o nordestino (como atrasada/o, inferior, pobre, sofrido, avessa/o à modernidade), em comparação às regiões Sul e Sudeste do país; bem como entender a vontade de verdade do conhecimento científico.

No Capítulo 4, pensamos a respeito da continuidade e descontinuidade dos discursos, sua unidade e dispersão, no que concerne à ordem discursiva dos textos do livro manuscrito/impresso e da textualidade eletrônica. Igualmente, refletimos acerca da história e dos fatos históricos como produtos e produtores de interpretações, tendo o historiador e o narrador uma relação direta com a manipulação dos documentos transformando-os em monumentos, evidenciando o que é interessante para dada sociedade em certo momento.

No Capítulo 5, analisamos o acontecimento histórico-discursivo Indalécio (e Mariadina) e o empreendimento de produção do documento escrito. Os enunciados e os discursos pelas personagens do filme giram, na maioria, em torno dessas figuras, que funcionam como um centro organizador (nós de coerências) das e para as versões sobre a história de Javé, que chegam até nós, expectadores-pesquisadores, por meio de narrativas orais na trama da narrativa cinematográfica. Analisamos enunciados verbais e não verbais, tendo como fundamentação teórica os enunciados e os discursos estarem relacionados ao efetivamente produzido, serem ‘nós’ de coerência e elos na cadeia de comunicação, palco de disputas e interesses, assim como bens pelos quais se luta, além de pensarmos os objetos de recordação como espacialidades de memória.

No Capítulo 6, refletimos sobre a autoria e a ordem do discurso em relação à trama

fílmico-discursiva em estudo, questões essas embasadas nos estudos de Foucault (2000a, 2005, 2006, 2007b), que procura analisar como o discurso autoral se constrói na e pela história, assim como não se pode falar de qualquer coisa de qualquer lugar e nem todos estão autorizados a adentrar na ordem dos discursos. Promovemos, sobretudo, uma discussão sobre os sujeitos discursivos que, por meio do exercício da oralidade, da escrita e da função-autor, tentam recompor as histórias de e sobre Javé como estratégia para salvar o povo(ado) das águas. Nesse cenário, destacamos as vozes autorizadas e as interditas a falar em nome dos javelinos, dentro do regime de verdades que regula o aparecimento e a circulação dos enunciados e discursos.

CAPÍTULO 1

Narradores de Javé e os domínios de memória

Não posso sentar perto de um riacho sem cair em devaneio profundo, sem rever a minha [des] ventura... Não é preciso que seja o riacho da nossa casa, a água da nossa casa. A água anônima sabe todos os segredos. A mesma lembrança sai de todas as fontes (BACHELARD, 2002, p. 9).

Neste capítulo, recontamos a história do filme pela relação entre o movimento das águas e o livro-dossiê por vir, utilizando-nos tanto de elementos do filme quanto do roteiro. Nosso intuito é apresentar e contextualizar a trama fílmico-discursiva em estudo, possibilitando maior fluidez à leitura-análise proposta e às considerações vislumbradas e tecidas. Seguimos os movimentos da câmera, sendo que do início da narrativa até certo ponto olhamos da terra/povoado para as águas e desse ponto até o final nosso olhar parte das águas para a terra/povoado.

A trama de NJ, conforme explicitado na Introdução, é conduzida pela tentativa de produção de um documento escrito, um livro-dossiê, uma espécie de gênero misto. Inclusive, o estopim de contação da história a que assistimos, vendo o filme, relaciona-se ao contexto em que uma senhora, já idosa, lê entretidamente um livro, em um armazém, à beira de um embarcadouro (lugar de embarque). Vejamos...

1.1 Que comece a narrativa

Um rapaz perde o transporte, após correr para alcançá-lo e fica por ali às margens do rio, sem alternativas, esperando pelo próximo barco. É desse cenário que então ficamos a par dos fatos... Na imagem 1, o moço está de costas para a câmera (plateia, espectadores) e as águas ocupam grande parte da cena:

Imagem 1 – No embarcadouro



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:04:05).

Há um movimento visível delas proporcionado pelo barco. A luminosidade da cena recai sobre as águas e sobre o céu, o horizonte. A tonalidade é de um lilás/meio roxo alaranjado. Todo o restante está escuro, naquele fim de tarde. Logo escurece e o viajante pede algo (coco ou misto-quente)²⁴, mas a senhora não o atende, pois está entretida com a leitura do tal livro.

Nesse momento há a interferência do filho Sousa, que comenta que depois de velha a mãe aprendeu a ler. Zaqueu, um homem mais velho, interfere na conversa e diz: “Às vezes é bom!”, completando: “A gente nunca sabe... Eu mesmo, que *também não sei ler e escrever*, posso até contar o rebuliço que uma escritura foi capaz de fazer! Ó, é o caso mais incrível que eu...” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 20-21; seq. 4²⁵; grifo nosso).

Na imagem 2, a luminosidade da cena não está sobre as águas, que escuras refletem a cor do céu por ser noite, mas sim sobre Zaqueu, ao centro, descascando uma laranja e com a atenção dos ouvintes se voltando para ele. Articula todo um preâmbulo, um suspense, para começar a história:

Imagem 2 – Zaqueu narrador



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:06:21).

Zaqueu segue com sua narrativa e as câmeras mostram imagens do povoado de Javé, em outro tempo e espaço (passado). Os planos narrativos (planos-sequência) se alternam, se misturam, se sobrepõem e as imagens vão e vem de um plano para outro: na primeira parte de sua fala, as imagens o focalizam no ancoradouro, onde exerce papel de narrador no filme; na segunda, o veremos na igreja, enquanto personagem do filme.

Na imagem 3, é dia. As águas ocupam o mesmo espaço do céu e suas cores praticamente não se separam, são de um azul vibrante. O limite que há entre eles/elas é proporcionado pelo solo e pela vegetação. As cores das pilastras também são as mesmas do chão firme, um tom areia:

²⁴ O objeto do pedido varia entre o filme e seu roteiro, como muitos outros elementos variam. O que é uma relação harmônica entre ambas as materialidades, pois cumprem funções diferentes.

²⁵ Seq.: abreviação para sequência.

Imagem 3 – Firmino toca o sino

Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:07:13).

Nesse momento, vemos Firmino puxando uma corda e fazendo certo esforço para tocar o sino, pela forma como seu dorso encolhe e seu semblante se contrai. Essa cena antecede a reunião que ocorre na igreja, conforme imagem 4, onde o povo é comunicado por Zaqueu da iminente tragédia, a construção da barragem da usina hidrelétrica:

Imagem 4 – Zaqueu dá a notícia

Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:07:50).

Zaqueu ocupa o centro da cena, no altar da igreja, sua expressão facial e seus gestos corporais exprimem tensão. No correr da reunião, Firmino é a personagem que sugere o nome/autor do livro com a(s) história(s) do Vale de Javé. Grita da janela, onde está meio sentado meio deitado: “Chama Antônio Biá!” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 31; seq. 8)²⁶. Ao escutar esse nome, a plateia toda se agita, protesta e então Zaqueu se pronuncia: “Antônio Biá, não! Deve de ter outro vivente melhor do que o desgranhento!” (idem). Depois de parar e pensar, com o povo todo na expectativa, mesmo chateado, Zaqueu exclama: “Diabo de lugar que ninguém sabe das letras! Diacho, que aquele mal prestante é o único que sabe escrever corrido e com arte. É. Não tem jeito. Tem de ser o infeliz mesmo!” (idem).

Antônio Biá é buscado, em seu exílio, por um grupo e levado até a presença de Zaqueu. Esse encontro não acontece na igreja, mas sim em um armazém, de propriedade de

²⁶ Em relação às referências ao roteiro, adotamos o uso completo para a primeira vez em que aparece na página deste texto dissertativo e ‘idem’ (seguido ou não do número da página do roteiro e da sequência) para as demais na mesma página de nosso texto, devido às várias vezes em que é referendado.

Antero. Na imagem 5, vemos Biá assustado, olhando meio sem entender para o volume à sua frente:

Imagem 5 – O espanto de Biá



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:18:28).

Seus trajes são camiseta cavada, calção preto e chinelos. Estava em seu lar preparando linguíça, quando foi surpreendido por moradores do povoado. Um maço de cartas lhe é apresentado (ou melhor, jogado à sua frente), juntamente com um volume em branco, sobre uma mesa. O ambiente está muito tenso. Uma das cartas começa a ser lida com muita dificuldade por Antero, os presentes riem e Vado se identifica com o conteúdo da carta, avançando sobre Antônio Biá.

Zaqueu intervém: “Tá justo, seu Vado! Mas o senhor há de concordar se Antônio Biá só escreveu mentira, ele escreveu muito bem. Agente precisa da arte que esse sujeito tem pras coisas da escrita” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 38; seq. 15). E então o ex-funcionário dos Correios é informado: “[...] A gente quer que o senhor escreva a história do Vale de Javé” (idem, p. 39; seq. 15). Perplexo, Antônio Biá indaga: “Quer que eu escreva... Como é que é?” (idem). O diálogo segue por um breve tempo e é realizado o ‘acordo’ da escrita do documento, possivelmente um livro (a princípio de Zaqueu, da comunidade).

Na imagem 6, Zaqueu está se ausentando do povoado e passando a tarefa para Antônio Biá, ambos parecem tensos. Em seguida, segundo o que o próprio Zaqueu relata, vai informar para as autoridades que o documento sobre Javé está sendo produzido.

Imagem 6 – A partida de Zaqueu

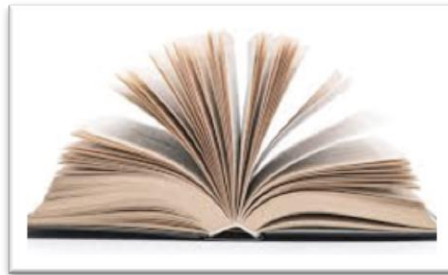


Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:20:21).

É interessante notar que, nesse momento, a proporção de água (de um azul bem apagado) ainda é muito pequena em relação ao chão firme (batido, sem asfalto), conforme fundo da cena. Nesse momento da trama, Zaqueu acabara de entregar uma encomenda, uma dentadura²⁷, para Sr. Dito. Encara Antônio Biá²⁸ com seriedade e lhe diz: “Foi um custo convencer esse povo a lhe aceitar de volta. Não me traia a confiança! Volto o mais rápido que puder!” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 44; seq. 16).

Desse ângulo é que então vemos Zaqueu partir e Antônio Biá fica a cargo da sua incumbência, a tarefa de produzir o livro sobre Javé. Neste momento da narrativa, nossa imaginação corre solta, juntamente com a dos narradores e vislumbramos o volume que Antônio Biá carrega ganhando movimento²⁹:

Figura 1 – O projeto do livro-dossiê



Fonte: <<http://canstockphoto.com.br/>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

A narrativa do filme segue pelo trabalho das câmeras, pela atuação de Biá, bem como de outras personagens. Nas sequências seguintes (imagens 7 a 10), sucedem-se as narrativas de Vicentino, Deodora, Firmino e os Gêmeos, Armando Peneré e o Outro:

Imagem 7 – Na casa de Vicentino



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:24:10).

Imagem 8 – Na casa de Deodora



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:39:34).

²⁷ O objeto ficou muito grande, a ponto de Biá e Zaqueu fazer uma troça com Dito e ele não notar. Utilizaram termos como perereca, espiga de milho, relacionando-os com a palavra dentadura.

²⁸ Pela quantidade de vezes que utilizamos o nome dessa personagem, adotamos três modos: o uso completo (Antônio Biá), o abreviado (A. Biá) e também o reduzido (Biá), cf. os contextos de maior ou menor formalidade.

²⁹ As imagens trazidas neste tópico, com exceção da figura 1, são do filme. Trouxemos essa figura para este momento da narrativa, a fim de realçar que a história do filme entra na produção do livro em si a partir de então.

Imagem 9 – Firmino narrador

Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:39:58).

Imagem 10 – Na casa dos Gêmeos

Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:53:43).

Os narradores-personagens assumem a cena, retornam ao passado, por meio de *flashback*, e suas vozes, associadas às imagens, narram o que vemos. A coleta dos relatos orais desses narradores de Javé ocupa a metade da narrativa cinematográfica³⁰.

Na imagem 8 (página anterior), Antônio Biá dá indícios de seu esgotamento, vemo-lo cochilando no fundo da cena. E então, na imagem 11 (a seguir), encontramos esse sujeito já bastante cansado, tentando se esquivar da comitiva que o segue e não lhe dá sossego. Haviam acabado de sair da propriedade dos Gêmeos.

Imagem 11 – O árduo trabalho

Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:59:31).

Nessa cena, ainda podemos ver as águas por cima, isto é, olhamos da terra/do povoado para as águas. Essas são de um azul mais apagado, fechado e refletem o céu cheio de nuvens. É a última imagem que o filme apresenta-nos desse ângulo. Momentos antes desse recorte, Antônio Biá afirma que não é o Divino. Mas questiona se eles o consideram o Divino Espírito Santo ou o *Pokémon* de Jesus. Dá-lhes as costas e segue em frente.

No intento mesmo de se despistar daquela ‘escolta’, é que Antônio Biá, por acaso, adentra na casa do jovem Daniel procurando pelas portas do fundo:

³⁰ No Capítulo 5, entraremos nos relatos propriamente ditos, descrevendo as imagens, os narradores e os heróis/objetos narrados. Neste, o intuito é proporcionar uma leitura/apresentação mais ampla do filme.

Imagem 12 – Na casa de Daniel

Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 01:00:44).

Conforme imagem 12, o proprietário volta-se surpreso para o grupo³¹ e aos poucos tece seu relato, baseado em suas dores familiares.

A sequência seguinte das cenas é na casa do próprio Antônio Biá, à noite. Além de cansado, parece também confuso: sua mão direita, segurando um lápis, persegue uma formiga na folha em branco do pretense livro; escreve também na parede.

No outro dia, pela manhã, a voz de Zaqueu (ao fundo, em *off*) mistura-se às imagens de um céu azul e vemos Biá junto com Samuel indo em direção ao Quilombo (‘África’), onde mora pai Cariá, a última personagem-narradora a ser entrevistada. A voz e as imagens realçam que esse sujeito (Biá) não tinha mais controle de si e de seu tempo: “Quando a gente mais precisa do tempo, ele voa... Antônio Biá já nem era mais dono de si; dia e noite, vinha gente de todo canto oferecendo as histórias” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 116; seq. 57).

Imagem 13 – Pai Cariá e Samuel

Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 01:00:44).

Como é sugerido pela imagem 13, o relato do narrador Pai Cariá (um africano), o qual é mediado pelo intérprete Samuel (um jovem também negro), é registrado na memória por

³¹ Ocorre uma inversão de sequências entre o filme e o roteiro. Neste, o relato de Daniel vem antes do relato dos gêmeos. Após o relato de Daniel, no roteiro, a personagem Vado exclama e questiona: “Baita história, hein, Biá? Mas, cá prá nós, o senhor acha que ela tem algum proveito pro livro, quer dizer, pra grande história de Javé?” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 94; seq. 44), sobre o quê ficamos pensando ao assistir ao filme, independentemente se conhecemos ou não o texto do roteiro.

Antônio Biá, que está meio que de lado e meio que de frente para os dois. E assim se encerram os relatos e o laborioso exercício de (re)construção das narrativas orais.

A imagem a seguir mostra um ambiente restrito, a casa de Antônio Biá. Nesta, desde a entrada, existem inscrições alfabéticas as mais diversas. Exausto, chega a seu lar embriagado. É noite, parece ser bem tarde e uma luz vinda do alto sugere a lua iluminando essa personagem e o quintal da sua casa. Num misto entre embriaguez e sonho, vê(mos) a parede sendo tomada pelas águas, em efeito de cascata:

Imagem 14 – Na casa de Antônio Biá



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 01:14:29).

Nessa parede, Antônio Biá escrevia com frequência. A mesa, que serve de escrivaninha, fica na cabeceira da sua cama. Sobre a mesa, pingos de goteira vindos do telhado vão ganhando mais força e logo o barulho forte das águas inundam o ambiente. A moldura da cena, imagem 14, é bastante escura e os focos de luminosidade são a chama da lamparina e a brancura sobre/das águas.

Toda a luminosidade desaparece. E logo em seguida, na imagem 15, visualizamos a placa de demarcação da construção da barragem de uma usina hidrelétrica, em perímetro urbano de Javé, instalada/colocada às margens do rio. Cortando-a ao meio, as cores verde e amarela, símbolos da nacionalidade brasileira, funcionando como uma marca das obras do governo federal:

Imagem 15 – A placa da barragem



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 01:14:54).

É dia, mas o céu está coberto por nuvens. O nível das águas está alto. A comunidade olha surpresa para aquela placa, mas não sabemos o que os presentes leem e como interpretam as informações ali dispostas, em forma de enunciados verbais e não verbais, que efeitos de compreensão e sentido ela propicia no imaginário de cada um daqueles moradores do povoado. O que percebemos é que o povo novamente fica em polvorosa, a exemplo de quando recebeu a notícia de construção da barragem, só que mais aflito.

Cirilo, uma personagem até então por nós desconhecida, passa pela praça. O tempo de construção do livro se esvai e em todo canto encontramos estrangeiros trazidos pelo gaúcho Gaudério, conhecido como um sujeito matador. São engenheiros e suas equipes demarcando território, filmando, medindo, a fim de que o empreendimento do governo aconteça.

Imagem 16 – O vídeo pelos estrangeiros



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 01:19:23).

Há concentração deles tanto de dia quanto de noite na praça central. À noite, um vídeo é filmado por um engenheiro com os depoimentos de alguns membros da população, conforme imagem 16. Javelinas/os manifestam-se em forma de protesto e resistência, defendendo-se, apresentando os próprios motivos para não irem embora de Javé, para a cidade não ser inundada. Inclusive, um morador enfatiza o preparo de um dossiê.

Escutamos um estalido. Provém de um tiro dado por Daniel e um provável tiroteio se anuncia entre ele e Gaudério. Ocorre então uma espécie de enfrentamento da cultura local com a cultura estrangeira, com uma crescente superposição daquela por esta. A princípio, entendemos por cultura estrangeira os interesses daqueles que chegaram ao povoado para explorar seus recursos naturais, no caso a água, e transformá-los em energia elétrica para abastecer outras regiões do país. Na imagem 17 (a seguir), ao lado/um pouco atrás de Daniel, segurando-o, Deodora e um senhor, partes de carros de boi (um montado, outro desmontado) e do lado de Gaudério dois engenheiros segurando-o pelos braços, mesas de acampamento, barracas, computador (*notebook*), garrafa de café. Na forma como essa é focada/montada, a cultura local está na escuridão e a estrangeira na claridade; aquela está abaixo e a outra acima:

Imagem 17 – O embate cultural

Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 01:22:22).

Apesar de não trazer as águas diretamente, essa imagem sintetiza o ápice do confronto propiciado pelo deslocamento da função delas (as águas), não mais para vivência e subsistência da comunidade de Javé, mas enquanto extinção do povoado pela construção da barragem. Quando o processo de construção da represa adquire visibilidade – com a instalação da placa no vilarejo, a chegada dos engenheiros e seus apetrechos, os embates culturais (cultura local x estrangeira) em ebulição – é que o povo toma consciência que o trabalho a que alguns representantes seu se empenharam está para se perder. Uma verdadeira transformação da dinâmica cultural está em curso.

A imagem 18 faz parte de um movimento de câmera que sugere a emergência das águas. Olhamos delas para a terra:

Imagem 18 – A emergência das águas

Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 01:22:34).

Ao centro, vemos a fachada da igreja com janelas e parte da porta, o sino na torre e a cruz por inteiro, tendo acima um céu azul com algumas nuvens e à frente/abaixo a encosta do rio e as águas, refletindo a tonalidade dessa encosta, um marrom forte. Carros de boi começam a transitar pelas ruas do vilarejo e a transportar os moradores e um pouco de seus pertences para fora de lá.

Conforme imagem 19, nova reunião acontece na igreja, só que agora motivada por Cirilo, conhecido como louco, que toca o sino:

Imagem 19 – Cirilo toca o sino

Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 01:23:15).

Essa personagem puxa a corda com força, o povo vai atrás dele e logo adentra a igreja.

Cirilo é o Santo de Javé, no dizer de Antônio Bia. A princípio, Cirilo se sente acuado, seu corpo está encolhido, conforme imagem 20, abraçado a um cajado. Biá ajoelha-se à sua frente, fazendo-lhe reverência e cede-lhe a voz:

Imagem 20 – Santo Cirilo

Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 01:23:48).

Imagem 21 – A voz do louco-santo

Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 01:25:16).

Já no altar da igreja, conforme imagem 21, Cirilo está mais solto e estende o cajado, pouco fala e mais balbucia. Expressa-se como se estivesse tendo uma visão, olhando ao longe: as árvores, os animais, as casas, os pertences, todos serão submersos pelas águas. O tempo todo é interrompido pelos presentes, que estão em número reduzido, pois a migração e o êxodo de Javé já se iniciaram.

E nisso chega Zaqueu, retornando da viagem, com ares de surpresa e de interrogatório. Na imagem 22, Antônio Biá tenta proteger Cirilo de Zaqueu, após o pronunciamento:

Imagem 22 – O retorno de Zaqueu

Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 01:25:57).

Na sequência, Antônio Biá é inquirido por Zaqueu a respeito do feitio do livro, mas se esquiva, acertando para a noite a entrega do mesmo.

No horário e local combinado, Biá não aparece. Manda um embrulho com o volume que seria o livro da comunidade de Javé, acompanhado de um bilhete, que é lido por um rapazinho. Notamos que na comunidade javelina a leitura entre os mais jovens começa a se implantar enquanto prática cultural, resultado dos processos de alfabetização que se expandem no país, atingindo regiões mais remotas. O material remetido por Antônio Biá está praticamente em branco, pouquíssimas páginas possuem os nomes próprios dos narradores de Javé em destaque no alto de algumas folhas, outras trazem rabiscos e desenhos, como se tivesse a forma de um ‘diário’.

Irado, Zaqueu manda buscar Antônio Biá e ele é trazido em cortejo pelas ruas, até o confronto/embate acontecer. Esse é bastante acalorado e o ex-projeto de livro lhe é devolvido. Seguindo Zaqueu, a população dá as costas para Antônio Biá, que sozinho vai-se embora. O tempo de produção do material escrito praticamente se finda. Parece não haver mais nada a fazer. A contenção da represa não é mais possível.

Na imagem 23, as águas e o céu praticamente se encontram. Esse é de um azul firme e aquelas de um azul meio misturado com a cor do solo. O limite entre eles é tênue, apenas uma faixa de chão totalmente coberto por vegetação os separa:

Imagem 23 – O povoado desaparece



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 01:33:22).

As águas transmitem-nos uma impressão de movimento. Já cobriram todo o cenário anterior, restando somente o finzinho da parede frontal da igreja e, ao lado, a parte mais alta da torre onde ficava o sino, que não está mais lá. A cruz foi totalmente encoberta.

Na imagem 24, Antônio Biá adentra o rio, de costas para a câmera e de frente para a cidade submersa. Ele suspende a bolsa com o ex-projeto de livro da comunidade, abraça-a e chora. A cena é tomada pelas águas, de tonalidade menos azul e mais barrenta, pelo movimento criado pela inundação do povoado e realçado pela entrada de Biá nas águas:

Imagem 24 – A imersão de Biá

Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 01:34:17).

O espaço dedicado ao céu, de um azul pouco mais claro, é menor que na imagem anterior. A faixa de solo coberta pela vegetação e o mínimo que restava da cidade ainda podem ser vistos, só que de um ângulo mais distante.

Instantes depois, as águas fazem o fundo da imagem 25. O destaque nessa cena é dado a Antônio Biá, com expressão facial de muito abatimento:

Imagem 25 – Biá em profunda reflexão

Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 01:34:50).

Está sentado numa canoa, seu corpo parece retesado (tenso), seu tronco está levemente arqueado, as pernas juntas e as mãos contidas. Nessa região parte da subsistência provavelmente advém da pesca, como sugere a presença da canoa. A bolsa continua dependurada no ombro. Agora, Antônio Biá não está mais de costas para a câmera, está de lado. O azul das águas é de um brilho diferente e elas refletem um pouco da vegetação que a margeia. Parece estar em profunda reflexão.

Na imagem 26, a última descrita e interpretada nesse tópico, Antônio Biá ainda encontra-se sentado na canoa. Seu corpo não está mais inerte, apresenta movimentos mais soltos, todos voltados para o volume em seu colo. Não se encontra mais sozinho. Alguns membros da extinta Javé que por ali ficaram – Deodora (mais distante), Maria, Firmino e Vado – rodeiam-no:

Imagem 27 – A produção do livro



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 01:35:57).

Vado alega: “Isso não presta mais, Biá!” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 153; seq. 80), ou seja, o que ele está fazendo, que é escrever nas páginas em branco do livro, não tem mais valor. Mas mesmo assim, ainda tentam encontrar um lugar de destaque nessa obra. Antônio Biá demora dar atenção aos presentes, pois está muito absorto na escrita do que pode vir a ser o (seu) livro.

O filme se encerra com a voz de Zaqueu, em *off*: “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 para nunca mais ser esquecida*” (idem, p. 155; seq. 80; grifos nossos). E assim Zaqueu se despede da plateia do ancoradouro e dos espectadores/as do filme e nós nos despedimos dele(s). Deixamos a sala de cinema, a TV ou o computador, de certo modo, extasiados, embebedos, perdidos ou em meio a algumas dúvidas, que nos fazem pensar sobre diversos assuntos e querer problematizá-los, tarefa-desafio que já se iniciou, segue neste capítulo e nos próximos.

Ressaltamos que a forma de compreender enunciados e discursos acerca de um povo(ado) atrasado que pode ser extinto do mapa brasileiro para a construção de uma barragem de usina hidrelétrica, que compõem e perpassam a materialidade linguístico-histórica em estudo, NJ, nos “parece ser dada pelo próprio objeto e sua maneira de se deixar ver” (MILANEZ, 2015, p. 102). O modo metafórico como selecionamos as imagens, estabelecendo a relação entre a (não) inundação do povoado de Javé e a (não) construção do livro-dossiê, se deve ao fato de ouvirmos o som das águas do rio subir quando as páginas do pretense documento são passadas. Esses recursos sonoro e imagético são recursos cinematográficos adotados pela produção do filme, que por um lado não nos parecem tão audíveis e visíveis, precisando de ouvidos e olhos um pouco mais atentos para percebê-los, mas por outro lado também podem conduzir (e conduzem) a percepção e a leitura, ou mais especificamente, a descrição-interpretação e análise como é o nosso caso.

Nessa perspectiva, segundo esse analista de discursos brasileiro, “São os recursos

cinematográficos que tornam visível aquilo que devemos saber” (MILANEZ, 2015, p. 103), devendo ser entendidos como estratégias discursivas, dentre elas o encadeamento das imagens, a organização dos planos, a definição dos espaços, os movimentos da câmera, a seleção das cores (vibrantes, apagadas ou escuras), o uso de objetos em cena.

Para o momento, nosso foco é a atuação das câmeras e as cores enquanto estratégias discursivas³². Pelas lentes da câmera, olhando do povoado para as águas inicialmente e das águas para o povoado posteriormente, vemos de forma paulatina o vilarejo de Javé ser inundado. De acordo ainda com Milanez (2011, p. 61), precisamos avaliar o “papel da câmera como produtora de materialidades”, pois, conforme o foco dela sobre os espaços e os cenários, as personagens, os objetos de recordação, vamos entendendo a dinâmica que é empregada à trama cinematográfica, a valorização e o destaque de uns e o apagamento de outros, propiciando efeitos de sentidos os mais diversos, como o drama da comunidade javelina lutando por viver em meio a um processo de dissolução.

Quanto à coloração das imagens, em linhas gerais, há um jogo entre as cores do céu, das águas e da terra/areia. Na primeira parte da história de NJ, há um equilíbrio entre o azul do céu e o das águas, em que essas refletem bastante a cor daquele (imagens 3, 6, 11, 15), havendo ou não nuvens. À medida que a trama cinematográfica se desenvolve, vemos misturar a cor creme da areia e/ou o marrom da terra ao azul das águas (imagens 18, 23, 24), sendo que de certo modo essa mistura permanece até quase o final, deixando-nos entrever que ali, submerso, jaz um povoado e muitas de suas memórias. Entretanto, depois de um tempo, o azul das águas meio que mistura novamente ao azul do céu (imagens 25, 26), promovendo quase que um esquecimento total do lugar, a não ser pela memória de ex-moradores de lá (a extinta Javé) e pelas mãos do escrevente-historiador Antônio Biá.

Há igualmente um jogo proporcionado pelo escuro e pelo claro: tanto por estar escurecendo (imagem 1) ou ser noite (imagem 2); para propiciar alguns efeitos como a situação é difícil/‘a coisa está preta’ (imagem 5), a coexistência e uma crescente superposição de valores/práticas culturais (imagens 16, 17); por haver corte de sequências e demarcar uma nova situação (imagens 14 e 15); para especificar o horário, de durante o dia, predominante das reuniões na igreja e da labuta em torno do livro-dossiê (imagens 3, 4, 19, 20, 21, 22; 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13). Não é tão fácil, entretanto, justificar a complexidade que é para se organizar

³² Ao longo do texto, cf. a discussão for acontecendo, retomaremos estas e acionaremos outras estratégias discursivas mobilizadas no filme.

as cores empregadas na coloração de um filme. Assim, segundo Aumont e Marie (2003, p. 63-64),

A ausência de leis gerais e verificáveis explica a ausência quase total de reflexões teóricas sobre a cor na imagem em movimento. As únicas considerações, às vezes propostas no tocante ao valor simbólico ou expressivo da cor (o vermelho como símbolo de guerra ou paixão, o azul bem como o azul-celeste, para a paz, o violeta associado à lamentação funerária etc.). Como tais valores são bem variáveis conforme as culturas e as épocas, é difícil fazer uma teoria deles, e a estética da cor no cinema confunde-se, praticamente, com a constatação de estilos pessoais ou de efeitos de gênero.

É de alguma maneira o que percebemos em NJ. A opção pelas cores que vemos ao longo do filme consegue mostrar uma espécie de rito de passagem exaltado pelas cores azuis vistas no céu e nas águas, bem como pelo jogo do claro e do escuro. O azul mais claro é de início representante da paz, da tranquilidade dos moradores de Javé, mas esse processo segue com mudanças e o azul passa, então, a ter tonalidades de desagregação e medo, adquirindo uma forte cor barrenta, salpicada com um pouco de cinza. Ocorre, pois, uma fusão da faixa de terra marrom arenosa com as águas, com a seguinte tomada das terras pelas águas. Essa é a estética definida pela diretora e equipe, capitada pelas lentes da câmera e posta em destaque por nós, espectadores-pesquisadores.

1.2 Os domínios de memória³³ e(m) *Narradores de Javé*

NJ é tão instigante de se ver e de se ouvir que, quando estamos diante da tela (da TV, do computador), nem percebemos o tempo passar. Em vários momentos, nos surpreendemos tristes e pesarosos diante do sofrimento das personagens com o desenrolar da história e, ao mesmo tempo, nos ‘pegamos’ em altos risos diante da atuação de algumas delas. Segundo o roteirista Luís Alberto de Abreu (2008, p. 13), “A interface entre ficção e realidade acompanhou o processo de feitura do roteiro desde os primeiros momentos” e acabamo-nos (des)identificando com o povoado de Javé e os javelinos, relacionando estes a pessoas conhecidas e àquelas/àqueles cujo afeto nos é caro³⁴, sendo difícil delimitar o grau de ligação entre realidade e ficção, assim como estabelecer as fronteiras, se as há, entre essas instâncias, caracterizando-se como instigante e também perigosa a relação entre realidade ficcional e

³³ Em linhas gerais, entendemos por domínio de memória as condições de possibilidade dos saberes. Tal noção será especificada melhor no capítulo 5, momento em que trataremos para a discussão o domínio de atualidade e o de antecipação.

³⁴ Muitos dos nossos familiares e amigos/as, entes queridos, já faleceram.

realidade social.

Pelos efeitos de sentido e de evidência que essa narrativa cinematográfica propicia, pelo modo como articula a realidade ficcional com a realidade social, captura-nos como em uma armadilha e torna-se difícil (não tão óbvio como nos parece à primeira/segunda/terceira vista e assim por diante) ‘conjurar seu poderes e seus perigos’. Funcionando em uma rede muitas vezes sutil, possibilita-nos refletir sobre algumas contradições como, por exemplo, acerca do que se cunhou de ‘modernidade’ e ‘progresso’, pois, como destaca Lindomar Wessler Boneti (2003): se, por um lado, a modernização é o caminho para a sociedade conquistar o progresso e o bem-estar; por outro, fomenta o desemprego, a marginalização de grupos do processo produtivo, a degradação e a destruição do meio ambiente.

No caso re-apresentado por NJ, gera-se energia a partir das águas, dentro de um modelo que se instala às custas de expatriação de comunidades de seus territórios, de modificações territoriais, de conflitos culturais severos, apagamentos e até mesmo extinção de certas culturas. O povoado de Javé está prestes a ser inundado, devido à construção da barragem de uma usina hidrelétrica, e ‘uns tantos’ (segundo a personagem Vado) serão sacrificados em detrimento de uma maioria; conjuntamente, a comunidade de Javé enquanto (não apenas) unidade territorial será extinta e isso envolve inúmeras questões (econômicas, sociais, políticas, culturais, históricas, relacionais) estando a língua(gem) a serviço de poderes e verdades/saberes diversos.

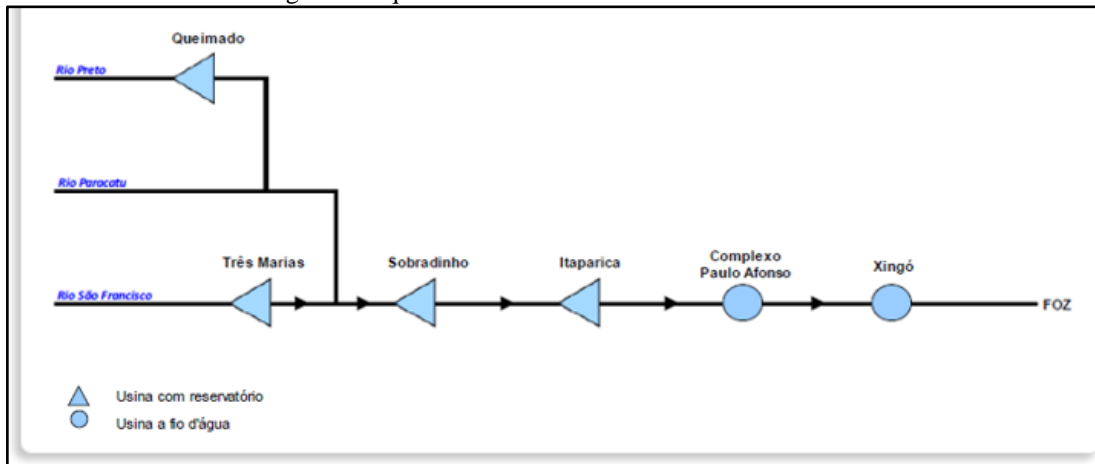
Ao longo da trama fílmico-discursiva, vamos entendendo a forma como a comunidade javelina lida com a notícia da construção da represa e a conseqüente extinção do povoado, bem como as dores e perdas que isso representa e percebemo-nos profundamente sensibilizados. Em várias regiões do país, seja no Norte, Nordeste, Centro-Oeste, a exemplo da cidadela de Vitória do Xingu-PA (Hidrelétrica de Belo Monte), de Piranhas-AL e Canindé de São Francisco-SE (Hidrelétrica de Xingó), Catalão-GO e outros municípios goianos interligados, além de um município mineiro (Hidrelétrica Serra do Facão), que tiveram/terão paisagens modificadas ou alagadas, percebemos correspondências com a cinematográfica Vale de Javé, região ribeirinha do Rio São Francisco na ficção, e seus moradores, os javelinos.

Para a construção da primeira barragem do Complexo Hidrelétrico de Belo Monte, na Volta Grande do Rio Xingu-PA, que se caracteriza como o maior e o mais caro de infraestrutura desenvolvido no Brasil, diversos foram os impactos sócio-ambientais. A área foi atingida com alagamento e seca do rio, centenas de pessoas foram obrigadas a deixar o lugar, houve geração de nova configuração urbana em municípios vizinhos (no caso, a cidade

de Altamira) com crescimento desordenado, indenizações ausentes ou insuficientes para a aquisição de moradias dignas, bem como visões e discursos diferentes acerca do ‘progresso’, pois algumas pessoas o defendiam enquanto outras não³⁵.

Em relação às usinas hidrelétricas instaladas ao longo do São Francisco, num total de nove³⁶, segue um gráfico³⁷ a fim de termos uma ideia acerca de como esse rio é explorado:

Gráfico 1 – Diagrama Esquemático de Hidrelétricas – Bacia do Rio São Francisco



Fonte: Agência Nacional das Águas – ANA (<http://www.ana.gov.br>). Acesso em: 13 dez. 2016.

Em toda a sua extensão, o Rio São Francisco abrange os estados da Bahia, Minas Gerais, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Goiás e o Distrito Federal. Segundo a Agência Nacional das Águas – ANA (2016), a “Região do São Francisco tem importante papel na geração de energia elétrica, com potencial instalado, em 2013, de [...] 12% do total do país [...] O aproveitamento hidrelétrico do Rio São Francisco representa a base de suprimento de energia do Nordeste”³⁸. Têm destaque nessa produção as usinas de Xingó (inaugurada em 1997), Paulo Afonso IV (entrou em operação em 1979, parte do Complexo), Sobradinho (inaugurada em 1979). As usinas³⁹ de Três Marias, Sobradinho e Itaparica possuem o sistema de reservatório, que estocam água, formam o “desnível necessário para a configuração da

³⁵ Fonte: *Belo Monte Memórias de trabalho e de vida frente à construção de Belo Monte*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5f1Hkv6Riss>> e *Belo Monte, uma usina polêmica, Parte 6, Os ribeirinhos*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MzJbVZiA6q8>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

³⁶ O Complexo Hidrelétrico Paulo Afonso é composto pelas unidades I, II, III, IV e Apolônio Sales.

³⁷ Disponível em: <<https://encrypted-tbn1.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQXOH3P7mQ-iStVj2BNVy P5It40YbVpFwanR3opp-x9pdeEn6-wbA>>. Acesso em: 13 dez. 2016.

³⁸ Cf. <<http://www.ana.gov.br>>. Acesso em: 13 dez. 2016.

³⁹ Segundo o *Atlas de Energia Elétrica do Brasil* (s/d, p. 50), “a estrutura da usina é composta, basicamente, por barragem, sistema de captação e adução de água, casa de força e vertedouro, que funcionam em conjunto e de maneira integrada. A barragem tem por objetivo interromper o curso normal do rio e permitir a formação do reservatório”. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/AlessandraChacon/fontes-renovveis-parte-ii>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

energia hidráulica, a captação da água em volume adequado e a regularização da vazão dos rios em períodos de chuva e estiagem”⁴⁰; já as usinas do Complexo de Paulo Afonso e Xingó são ‘a fio d’água’, ou seja, “próximas à superfície e utilizam turbinas que aproveitam a velocidade do rio para gerar energia [...] reduzem as áreas de alagamento e não formam reservatórios”⁴¹.

Há poucos meses, em viagem de estudos pelo Mestrado para a capital do Sergipe, Aracaju, encontramos ribeirinhos/as que, na prática (não na ficção), tiveram suas terras desapropriadas também pela criação de hidrelétricas com águas do Rio São Francisco. Indagamos alguns deles⁴²: a uma senhora, feirante, sobre o que esse evento ainda acarreta na vida dela, emocional e socialmente falando (ela nos respondeu que mora numa vila próxima à terra natal e que se lembra, como se fosse hoje, da dor que sentiu 20 e poucos anos atrás, quando da desapropriação das terras); a um senhor, sobre questões econômicas e políticas, pois ele é pescador (ele nos posicionou que a pesca escasseou bastante e que utiliza peixes basicamente para subsistência e uns muito pequenos para vender na feira em forma de espetinho); a uma jovem, guia do passeio turístico pela Foz do Rio São Francisco, sobre a história do lugar e a construção de hidrelétricas (ela enfatizou sobre a morte do São Francisco, Velho Chico, ainda pelo empreendimento de transposição das águas para o Sertão). Além de perguntar a essa moça e ao senhor sobre quem são os governantes a quem eles fazem menção, uma vez que esse referente (os governantes, eles) aparece em vários momentos de suas falas e das personagens do filme.

Na nossa região, mais especificamente no Rio São Marcos, divisa dos Estados de Goiás e Minas Gerais, várias famílias também foram deslocadas de seus lares e propriedades rurais, a partir de 2006, pela construção da Usina Hidrelétrica Serra do Facão, que passou a operar em julho de 2010. Recentemente, veio-nos a notícia pela TV Anhanguera local da desapropriação de terras de 26 famílias para a ampliação de uma barragem da mineradora Anglo American, na divisa de Catalão (GO)-Ouro Preto (GO). A exemplo de Javé, os moradores se reuniram em uma igreja, só que conduzidos pela Pastoral Familiar ou da Terra. Sentimos fortes e diversas emoções em saber desse fato e, infelizmente, acompanhá-lo de tão perto e

⁴⁰Cf. *Atlas de Energia Elétrica do Brasil* (s/d, p. 50). Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/AlessandraChacon/fontes-renovveis-parte-ii>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

⁴¹Idem.

⁴²É importante relatar que o passeio à Foz do São Francisco não estava previsto na viagem a Aracaju e que os diálogos com ex-ribeirinhos também não. Esses encontros aconteceram de forma inusitada, portanto, faltaram equipamentos (como gravador, câmera, lápis/caneta e papel) para um registro mais detalhado, incluindo o nome dessas pessoas.

ver que a discussão propiciada pelo filme em estudo ainda continua tão atual. O que nos possibilita, enquanto sujeitos históricos, (re)pensar o presente e suscitar discussões acerca de questões político-econômico-sociais como essas.

Como ressalta Turner (1997, p. 13), os filmes

têm uma vida que vai além da exibição nas salas de projeção ou de suas reexibições na televisão. Astros e estrelas, gêneros e os principais filmes tornam-se parte de nossa cultura pessoal, de nossa identidade. O cinema é uma prática social para aqueles que o fazem e para o público.

Sendo assim, NJ relaciona-se a um contexto sócio-histórico e econômico em que o país gerou muita energia elétrica utilizando como fonte as águas, tendo essa produção se intensificado a partir dos anos 1970⁴³. De 1974 a 2004, a produção hidrelétrica teve um crescimento aproximado de 400% e ocasionou diversos desequilíbrios sócio-ambientais. De acordo com Alexandre do Nascimento Souza e Pedro Roberto Jacobi (2010, p. 13),

As alterações promovidas na legislação do setor elétrico pelos governos de Fernando Henrique Cardoso (1995) e Luiz Inácio Lula da Silva (2004) promoveram mudanças significativas em relação a construção de novas hidrelétricas. O novo marco do setor elétrico nacional proposto pelo governo do presidente Lula avançou na direção de uma maior qualidade dos empreendimentos uma vez que estabeleceu a avaliação ambiental integrada como instrumento da gestão do setor e designou um organismo da estrutura de planejamento do setor elétrico.

Infelizmente, muitos dos problemas sócio-ambientais ainda persistem, mas parece que as resistências em se produzir energia elétrica a partir de outras fontes (ventos, sol), tanto de modo macro (em grande escala) como micro (em pequena escala), têm diminuído. E como precisamos dessa energia para a urbanização, industrialização, diversas atividades cotidianas, é imprescindível que se reavalie suas formas de produção. Segundo uma notícia ‘fresquinha’, de 07 de julho de 2017,

O Brasil tem 457 parques eólicos, 80% deles estão no Nordeste. Juntos, eles têm capacidade de produzir 11,4 gigawatts de energia eólica. É o equivalente a uma usina de Belo Monte. Esses recordes seguidos de produção de energia a partir dos ventos têm duas explicações. Primeiro, porque novos parques eólicos estão sendo colocados em operação. Além, disso, nós estamos apenas entrando no período de safra [...]. Até 2020, outros 287 parques vão entrar em operação e vão gerar mais 7 gigawatts de eletricidade. O potencial de crescimento da produção desse tipo de energia é imenso⁴⁴.

⁴³ A primeira hidrelétrica do Brasil data de 1913.

⁴⁴ Cf. <<http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2017/07/nordeste-puxa-producao-de-energia-eolica-no-brasil-que-bate-records.html>>. Acesso em: 11 jul. 2017.

Isto é, há fontes renováveis que permitem produzir energia sem prejudicar o meio-ambiente e/ou comunidades. Por que também não se incentiva, por exemplo, a micro-geração de energia elétrica? Com a energia solar, que aquece a água e gera eletricidade por meio de painéis fotovoltaicos instalados em telhados; a energia eólica, que gera energia por meio de aerogeradores. Nesses casos, a rede pública seria, então, apenas uma opção de segurança para períodos sem luz solar ou abundância de ventos⁴⁵. Essa micro-geração pouco acontece, porque possivelmente o(s) governo(s) federal/estaduais ou as empresas que gerenciam essa produção deixariam de arrecadar quantias vultosas, tendo expressiva queda em seus lucros, aspecto esse que não é nosso interesse aprofundar no momento.

A possibilidade de estabelecer associações com regiões e comunidades que o filme re-apresenta ou pode re-apresentar reforça a afirmação de Turner (1997) acerca da forma como o cinema significa: por meio dele, “podemos identificar evidências do modo como nossa cultura dá sentido a si própria” (p. 13). Ressaltamos, entretanto, que o cinema “não reflete nem registra a realidade; como qualquer outro meio de representação, ele constrói e ‘re-apresenta’ seus quadros da realidade por meio dos códigos, convenções, mitos e ideologias de sua cultura” (TURNER, 1997, p. 128-129; aspeamento da autora). O que coincide com o posicionamento de Albuquerque Júnior (2011), para quem a linguagem do cinema não apenas re-apresenta o real, mas institui realidades. Como bem pontua esse historiador-analista de discursos⁴⁶, “A realidade não é *um antes* do conceito, é um conceito” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007a, p. 25; grifo nosso), isto é, por tratar-se de uma produção conceitual, discursiva, atravessada por relações de poder-saber, também é uma ficção, uma construção.

Infelizmente, a visão que algumas autoridades, estrangeiros, engenheiros possuem da comunidade de Javé, e também muitos dos próprios moradores do povoado, traduz-se como ‘perdida no tempo e no espaço’, composta em sua maioria por pessoas não alfabetizadas, fáceis de serem convencidas dos ‘ganhos e das melhorias que o progresso vai trazer’ com a

⁴⁵ Agradeço a colaboração de amigos que deram sugestões nesse sentido, tanto a Jaine quanto o Amarildo. Ela é funcionária das Centrais Elétricas de Goiás (CELG), recentemente privatizada e ele, funcionário da Caixa Econômica Federal. Tanto a residência do Amarildo quanto a agência da Caixa onde nós trabalhamos, Agência Catalão, já se utilizam de energia solar, sendo que essa forma de geração de energia foi recentemente estruturada nesses espaços. Vale ressaltar que “O leilão da Celg Distribuição foi o primeiro processo de privatização realizado na gestão do presidente Michel Temer. Em agosto último, houve uma tentativa frustrada de venda da empresa por falta de interessados, mas o governo reformulou as condições para dar mais atratividade à oferta. Outros seis processos no setor devem ocorrer no final de 2017” (Cf. <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2016-11/privatizacao-da-celg-distribuicao-obtem-agio-de-2803>>. Acesso em: 06 jun. 2017).

⁴⁶ Denominamos esse autor assim pelo fato de ele ser um historiador que tem postura também de analista de discursos, apesar de não fazer parte desse campo disciplinar.

construção da usina hidrelétrica. Trata-se de uma visão construída com base em estereótipos, que possuem uma dimensão positiva (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011). Apesar de muitos javelinos se reconhecerem nos discursos produzidos sobre eles, e em alguns momentos reforçá-los, percebemos sua criticidade e sua resistência em vários momentos do filme. Seguindo essa linha de raciocínio, Gnerre (2009) tece importantes reflexões sobre o poder das palavras, seus impactos nos espaços sócio-culturais e como esses efeitos de poder atuam na construção de dados discursos e estereótipos. Para esse autor,

O poder das palavras é enorme, especialmente o poder de *algumas* palavras, talvez poucas centenas, que se encerram em cada cultura, mais notadamente nas sociedades mais complexas como as nossas, o conjunto de crenças e valores aceitos e codificados pelas classes dominantes. Se pensarmos em palavras como *progresso*, por exemplo, podemos constatar que exprimem certos conteúdos ideológicos [...] é uma palavra relativamente recente cuja definição variou através das diferentes situações históricas pelas quais o país passou (GNERRE, 2009, p. 20; grifos do autor).

Para a maioria daqueles que chegaram até o Vilarejo de Javé para alterar toda sua dinâmica local, a ponto de extingui-la, trouxeram o progresso. Para muitos daqueles que estavam lá e foram obrigados a sair, esse ‘progresso’ representou atraso, morte social (esquecimento), dentre outros.

A comunidade de Javé é uma sociedade de cultura predominantemente oral, com hábitos diferentes de uma sociedade em que a cultura escrita predomina em muitas práticas cotidianas. Em qualquer lugar, a cultura oral, não letrada, se faz presente em diversos ambientes, tanto citadinos quanto rurais, espaços esses onde encontramos vários indivíduos, com nome de Antônio/as, Marias, Doras, Anas, João/s, Vicente/s, Jorge/s, dentre outros, vivendo dramas parecidos: deixando seus lares, sendo muitas vezes enganados, afastando-se de seus mortos, tendo alteradas ou extintas as relações sociais e culturais construídas nas comunidades a que pertenciam.

A situação de desgraça por que passa o povo/povoado de Javé (e tantos outros) – por caracterizar um quadro de exploração (em vários aspectos) e também de imposição de uma cultura sobre outra, bem como de certos valores sobre outros, sob o lema da ‘modernidade’ e do ‘progresso’ – propicia-nos remeter (por domínio de memória) ao processo de dominação por que passou o Brasil quando de sua colonização inicial e (por domínio de atualidade) a colonizações em diversos níveis que não cessam de acontecer. Discursos possivelmente recorrentes nos anos de 1500 ainda parecem ecoar nas colonizações diárias que o país sofre,

bem como na divisão política dos estados dentro do país, onde as regiões Sul e Sudeste são desenhadas como desenvolvidas em relação ao Nordeste.

Por meio de um jogo enunciativo, de forma semelhante ao Nordeste (Iemos Vale de Javé) ser visto pelo outro/estrangeiro/explorador como uma região atrasada e necessitar, portanto, de ‘forças propulsoras do progresso’, o Brasil também o foi/é; e do mesmo modo que o nordestino é tido como um povo atrasado, ingênuo, heroico, o brasileiro também o foi/é. Assim, esses e outros discursos que outrora sustentaram as práticas do explorador, atuando como referência ao imaginário constitutivo de nosso país, à nossa ‘identidade como nação’, são resignificados, reelaborados, mas ainda mantém correspondências entre si, retornando em outras roupagens ou estabelecendo-as. Identidades e culturas nacionais e/ou regionais são, conforme Hall (2006), comunidades imaginadas, narrativas discursivas, modos de produzir sentidos. “É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas”, reforça Hall (2007, p. 108). Assim, necessitamos não só compreendê-las, mas principalmente problematizá-las.

De acordo com Foucault (2005, p. 111), o campo associado dos discursos constitui-se:

de início, pela série das outras formulações, no interior das quais o enunciado se inscreve e forma um elemento [...]. É constituído, também, pelo conjunto das formulações a que o enunciado se refere (implicitamente ou não), seja para repeti-las, seja para modificá-las ou adaptá-las, seja para se opor a elas, seja para falar de cada uma delas, não há enunciado que, de uma forma ou de outra, não reatualize outros enunciados.

Desse modo, os enunciados e discursos produzidos podem então reforçar (e reforçam) diversas disparidades existentes e propiciar (e propiciam), pelo seu efeito positivo, que alguns ganhem com isso, enquanto outros perdem. A personagem Vado não nos deixa esquecer: “Eles, os engenheiro [...] iam explicando pra gente os ganhos e os progresso que a Usina vai trazer. Vão ter que sacrificar uns tantos pra beneficiar a maioria. A maioria, não sei quem são, mas nós é que somos os tantos do sacrifício” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 23; seq. 6).

Para Amorim (2004, p. 40),

esse retorno incessante à relação colonial e à conquista da América é sintomático de algo que é próprio das Ciências Humanas. Lembremos que esse acontecimento crucial na história das civilizações fala de um encontro com o outro em que o estranhamento é vivido de modo radical. Trata-se de um momento em que falha aquilo que é essencial para a humanidade comum, a saber, o reconhecimento recíproco. Com a conquista da América, pela primeira vez institucionaliza-se a pergunta: ‘É o outro humano?’ (aspeamento da autora).

Notamos, por essas ponderações de Amorim (2004), que essas e outras questões constituem os campos de estudos nos quais nossas pesquisas se inserem e também nos inserimos, estamos entranhados, enquanto sujeitos histórico-culturais que somos. Desse modo, questões identitárias, por exemplo, não podem e não devem ser pensadas de forma isolada, naturalizada, deslocada. Em consonância com Albuquerque Júnior (2011, p. 38),

Questionamos a própria ideia de identidade, que é vista por nós como uma repetição, uma semelhança de superfície, que possui no seu interior uma diferença fundante, uma batalha, uma luta, que é preciso ser explicitada. A identidade nacional ou regional é uma construção mental, são conceitos sintéticos e abstratos que procuram dar conta de uma generalização intelectual, de uma enorme variedade de experiências afetivas.

Nós compreendemos as questões identitárias como decorrentes de práticas discursivas específicas, instauradoras de certos efeitos de verdades e poderes, relacionadas a determinados momentos históricos e seus regimes de verdades.

Albuquerque Júnior (2011, p. 31) afirma que “O Nordeste e o nordestino miserável [...] são invenções [de] determinadas relações de poder e do saber a elas correspondentes”, produzidas por uma estratégia de estereotipização. Esse modo de ver e dizer o Nordeste e o nordestino como discriminados, marginalizados, esquecidos relaciona-se a uma série de práticas discursivas, a determinadas condições históricas de possibilidades de vários discursos, imbricados e perpassados por questões econômicas, sociais, culturais, ideológicas, políticas, artísticas. Segundo esse mesmo autor,

o estereótipo não é apenas um olhar ou uma fala torta, mentirosa. [...] é um olhar e uma fala produtiva, ele tem uma dimensão concreta, porque além de lançar mão de matérias e formas de expressão do sublunar, ele se materializa ao ser subjetivado por quem é estereotipado, ao criar uma realidade para o que toma como objeto (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 30).

Pudemos observar essa dimensão concreta, na viagem para o Nordeste há pouco relatada, por meio de discursos proferidos por conterrâneos ou por indivíduos que moram e trabalham em Aracaju há um bom tempo. Quando guias nos apresentavam as atrações do lugar, junto com as riquezas eram trazidos pontos de atraso, como comunidades sem energia elétrica, sem saneamento básico⁴⁷, com aprendizado precário da leitura e da escrita. Uma das guias, a que conduziu o passeio pela Foz do Rio São Francisco, trabalha a troco de moedas

⁴⁷ Em Catalão-GO, também são raros os bairros com a infraestrutura de saneamento básico; a maioria se serve do recurso de fossa séptica.

doadas pelos turistas, revezando-se com uma outra moça, enquanto várias empresas de turismo⁴⁸, que operam em rede em todo o país e até no exterior, exploram essa mão de obra a ‘preço de banana’ ou mesmo por nada, valendo ainda destacar uma espécie de cartel composto pela rede de hotéis, de lanchonetes, sorveterias.

Numa análise que Maria José Coracini (2007a) empreende, a partir de textos midiáticos impressos e amplamente divulgados, sobre percepções do brasileiro acerca do estrangeiro e de si mesmo, assim como percepções do estrangeiro acerca do Brasil e do brasileiro, ela percebe fios de identificações entre tais representações, construídas discursivamente. Tais visões, “sabemos, constituem verdadeiros estereótipos da cultura do outro que, freqüentemente, são assumidos como verdades sobre si próprio” (CORACINI, 2007a, p. 63). Percebemos, assim, que as representações simbólicas desencadeiam ‘automatismos’ que envolvem várias questões presentes no imaginário coletivo dos grupos sociais e tais ‘automatismos’ circulam nas sociedades sob a forma de estereótipos ou enunciados-clichês, que – como ressalta Albuquerque Júnior (2011) – por sua positividade, produzem sentimentos, pensamentos e ações concretas.

Segundo Maria Cristina Lendro Ferreira (2003), o estereótipo apresenta a especificidade de comportar a oposição plenitude/esvaimento e “ao transcender as barreiras entre o individual e a massa, se assemelha, na sua sistematicidade [fórmula], a um cimento que perpassa diferentes usos e estratos e garante um efeito coesivo na rede social” (p. 71). Posicionamento esse que coaduna tanto com Coracini (2007a) quanto com Albuquerque Júnior (2011, p. 30):

O discurso da esterotipia é um discurso assertivo, repetitivo, é uma fala arrogante, uma linguagem que leva à estabilidade acrítica, é fruto de uma voz segura e autossuficiente que se arroga o direito de dizer o que é o outro em poucas palavras. O estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas, em nome de semelhanças superficiais do grupo.

Entendemos, então, a esterotipia e a identidade como abstrações e generalizações, pois se baseiam no princípio do mesmo, num discurso generalizador, que totaliza, no caso, o Nordeste como um só, apagando as diferenças que compõem essa região, bem como o nordestino como apenas um modelo de sujeito, ‘o cabra macho’. Procuram ocultar jogos de

⁴⁸ Recebi pelos Correios, em 18/07/16, um CD/DVD com as belezas do estado do Sergipe, intitulado *Venha conhecer e se encantar*. Essa mídia foi-me enviada por um recepcionista do hotel onde fiquei hospedada, durante a viagem a Aracaju-SE, no final de maio a início de junho/2016. Já havia adquirido outro CD/DVD, intitulado *Belezas de Sergipe e Alagoas*, num passeio turístico que realizei pela Foz do Rio São Francisco, o qual eternizou minha ida para aquela região e propiciou uma dinâmica nova para esta pesquisa.

poderes, verdades/saberes, interesses diversos, nivelando os indivíduos a um nível simultaneamente abstrato e concreto. Sendo assim, representações culturais e identitárias, práticas de objetivação e subjetivação são produzidas, no presente, via retomada de temas e concepções do passado, com projeções para o futuro.

Como já dissemos, NJ suscita em nós, espectadora-pesquisadora, diversas impressões, emoções e possibilidades de leitura. O eixo temático desta pesquisa (saberes/verdades, poderes, práticas discursivas, história, memória, autoria, ordem do discurso), norteador de nossas associações de (re)leitura, descrição-interpretação e análise de NJ, relaciona-se a formações discursivas a exemplo das construções acerca do Nordeste e do nordestino como estereotipadas, da supremacia da escrita em relação à oralidade em sociedades grafocêntricas. Nesse contexto, estaria a escrita a serviço de um dispositivo de saber-poder para desviar a atenção dos javelinos durante a construção da barragem? Construções discursivas como essas subsidiam, compõem e emergem da trama fílmico-discursiva considerada, possibilitando a apreensão e a produção de determinados efeitos de sentidos (conforme o campo associado) e não de outros, o que varia de uma interpretação para outra, uma vez que os sentidos são construídos “em relação a um público, e não independentemente. [...] O público dá sentidos aos filmes, e não meramente reconhece significados ocultos” (TURNER, 1997, p. 122).

Segundo Courtine (2013, p. 43),

toda imagem se inscreve em uma cultura visual, e esta cultura supõe a existência junto ao indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens onde toda imagem tem um eco. Existe um ‘sempre já’ da imagem. Esta memória das imagens pode ser uma memória das imagens externas, sugeridas, ‘despertadas’ pela percepção exterior de uma imagem (aspeamentos do autor).

Esse ‘sempre já’ das imagens obedece aos mesmos princípios do ‘sempre já’ dos discursos, estando os mesmos relacionados a/determinados por uma memória discursiva, coletiva e também singular. É o que esse teórico da AD define por intericonicidade, que

supõe colocar em relação imagens externas, mas igualmente imagens internas, imagens da lembrança, imagens da memorização, imagens das impressões visuais estocadas pelo indivíduo. Não existe imagem que não nos faça ressurgir outras imagens, tenham elas sido outrora vistas ou simplesmente imaginadas (COURTINE, 2013, p. 43).

Ou seja, há uma “rede de reminiscências pessoais e de memória coletiva que religam as imagens umas às outras” (COURTINE, 2013, p. 157). Assim, os sentidos atribuídos ao que se vê/lê (imagens) ou se ouve/lê (discursos) não são sentidos isolados, mas se ligam a uma rede significativa, que precisa ser reconstituída a fim de se compreender as verdades/saberes,

poderes e os dispositivos que os subsidiam, os constroem e os atravessam. Milanez (2011, p. 24) reforça que “nossas lembranças são sempre coletivas, porque para encontrarem eco precisam estar inseridas em uma rede de acontecimentos que as despertem”.

Os sentidos são determinados e/ou influenciados pelas condições de possibilidades de emergência dos discursos, condições de produção/enunciação, momentos históricos em que se encontram ‘mergulhados’ os grupos sociais, que produzem e interpretam os discursos e as imagens em dadas redes discursivas e de memória, por meio de certas práticas, muitas vezes (re)afirmando estereótipos. Diante disso, segundo Courtine (2013),

Como articular estas imagens umas com as outras, como reconstituir esses vínculos que dão seu sentido aos ícones de uma cultura para os indivíduos que compartilham de sua memória? Pelo ajustamento, pela detecção do material signifiante da imagem, pelos indícios, pelos rastros, que outrora imagens ali depositaram, e pela construção, a partir destes rastros, da genealogia das imagens da nossa cultura (p. 44).

[...] Eis, portanto, a quem poderia contribuir a ideia de intericonicidade: uma antropologia histórica das imagens que seja igualmente uma arqueologia do imaginário humano (p. 46).

Na perspectiva arqueológica, as imagens assim como os discursos são entendidos como objetos de análise, enunciados, passando por uma análise histórica da materialidade dos saberes, onde a noção de ‘domínio de memória’ (condição de possibilidade dos saberes) e a de ‘dispositivo’ (poderes que estão em jogo na produção e disseminação das imagens e dos discursos) são de fundamental importância. As imagens estão inscritas

em uma genealogia das imagens que lhes preexistem, uma intericonicidade que só permite discernir sua origem nas memórias coletivas e singulares que as carregam, os paradoxos dos dispositivos que estimularam sua fabricação e sua difusão, os desejos e as pulsões dos olhares que as animam, quer se trate de quem as produziu, quer se trate de seus espectadores (COURTINE, 2013, p. 158).

Não só o berço cultural no qual foram produzidas e do qual fazem(os) parte ou estão/estamos inseridos propicia certos apagamentos, a naturalização de algumas questões, bem como a problematização de outras, possibilitando efeitos de realidades e verdades diversos.

Referindo-se a Courtine (2005), Milanez (2011, p. 39) afirma que uma arqueologia do imaginário humano, no que se refere à intericonicidade, é “construída não sobre a cristalização de uma imagem única, mas sobre o movimento dos deslocamentos, sucessões, interposições, apagamentos, reestruturações de imagens que existem sob a batuta da regência

dos movimentos nem sempre harmônicos da história”, o que leva a retomar a ideia da imagem em movimento e de acontecimento discursivo⁴⁹.

Milanez (2011) explora a conjugação entre ‘discurso’ e ‘imagem em movimento’, uma vez que esses “constituem *enunciados*, pois eles podem ser entendidos dentro de um conjunto de leis, que eles nomeiam, designam e descrevem, a fim de afirmar ou negar este tipo de entrelaçamento” (p. 27, grifo nosso). Maria do Rosário Gregolin (2011) aborda o tema da AD e a Semiologia Histórica voltado para as discursividade contemporâneas, destacando que tais enunciados estão relacionados e obedecem a alguns mecanismos, seja ‘da ordem do discurso’ ou da ‘ordem do olhar’. Conforme essa autora,

a imagem é um operador de memória social⁵⁰, comportando no seu interior um programa de leitura, um percurso inscrito discursivamente em outro lugar. Esse programa de leitura está inscrito na própria materialidade da imagem, mas é um percurso que, lógico, não nasce na imagem, há todo um processo de intertextualidade, de interdiscursividade, da memória das imagens que vão produzir isso que é um acontecimento, mas que não prescinde, de maneira nenhuma, da história (GREGOLIN, 2011, p. 93).

São memórias da infância, de familiares, de lugares e objetos, de antepassados que marcaram nossa história, num contexto sócio-econômico-cultural em que se privilegia(va) uma visão do Centro-Oeste, Sudeste e Sul como superiores às regiões Norte e Nordeste, de homens e mulheres que fugiram de suas terras pela exploração do ouro e se instalaram noutra região, que veio a se chamar Vale de Javé e mais uma vez são obrigados a se mudar pela construção da barragem de uma usina hidrelétrica.

Tendo deixado, então, nessas páginas a ‘seção pipoca’ e descrito algumas relações vislumbradas em termos de ficção e de realidade, motivados pelos efeitos de evidência ocasionados pelas fronteiras proporcionadas pela ‘porosidade’ realidade ficcional/realidade social, percebida na e pela materialidade fílmica, também problematizamos a extinção de povoados ribeirinhos pela construção de usinas hidrelétricas. Agora, vamos tentar entender as muitas telas que compõem o filme em estudo.

⁴⁹ No livro *Decifrar o corpo: pensar com Foucault*, de Courtine (2013), do qual estamos retirando a noção de intericonicidade, há uma nota de rodapé (21) na página 157, também fazendo referência à entrevista intitulada *Intericonicidade* que Courtine concedeu a Milanez, em 06/10/2005.

⁵⁰ Essa discussão é proposta por Pêcheux e Davallon (2007), em textos do livro *O papel da memória*, resultado de um colóquio ocorrido em Paris em abril de 1983.

CAPÍTULO 2

As muitas telas que constituem o filme

O cinema é uma caixa de mágicas na qual o espaço transportado e as eras misturadas, embaralhados como para um sorteio, se mesclam para formar um único tempo passado. Isto, é claro, pressupõe a participação dos nossos olhos e de todos os nossos sentidos (CARRIÈRE, 2006, p. 118).

Neste capítulo, apresentamos o contexto (aspectos mais gerais), algumas condições históricas de possibilidades (elementos mais pontuais) da época de produção e lançamento de *Narradores de Javé*, seguidos de características desse filme, em que se destaca a ligação ‘secreta’ que há entre o filme e o roteiro, a nosso ver, singular.

2.1 O contexto e as condições históricas de possibilidades do filme

Narradores de Javé é um filme brasileiro⁵¹ gestado em 2001⁵², produzido em 2002 e lançado nos cenários nacional e internacional em 2003, ano esse adotado com base em seu roteiro e no livro *Cinema Brasileiro 1995-2005, ensaios sobre uma década*, organizado por Daniel Caetano, que traz textos dele e de outros pesquisadores. A respeito do ano de produção e lançamento de um filme, normalmente aparecem conflitos/divergências, uma vez que o(s) ano(s) divulgado(s) pelos meios de comunicação pode(m) variar. O filme pode ser lançado em eventos da área cinematográfica e fora de seu país de origem, e, quando é disponibilizado em DVD, tem-se informada nesse suporte a data referente ao formato de mídia disponível, ou mesmo da produção, a qual se pode visualizar nos créditos finais. No caso de NJ, a informação que o DVD traz é “*Copyright 2002*”⁵³.

Conforme posicionamento de Daniel Caetano *et al.* (2005, p. 13),

[...] as próprias obras [os filmes] não têm como deixar de ser, antes de tudo, documentos do modo de produção de seu tempo. Assim, as questões em

⁵¹ Ele pode ser assistido por meio do link: <<https://www.youtube.com/watch?v=Trm-CyihYs8>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

⁵² Segundo o ator José Dumont, apresentado por Klecius Henrique (2005), a preparação para NJ começou em 2001. Eliane Caffé, apelidada de Lili pela intimidade/afinidade que os unia [“é como se fosse minha irmã” (p. 280)], ligava para ele o tempo todo, contando-lhe histórias, tentando convencer-lhe de atuar no filme.

⁵³ “*Copyright* é um direito autoral, a propriedade literária, que concede ao autor de trabalhos originais direitos exclusivos de exploração de uma obra artística, literária ou científica, proibindo a reprodução por qualquer meio. É uma forma de direito intelectual. [...] A expiração do *copyright* varia de acordo com a legislação definida em cada país. No Brasil, os direitos de autor podem durar toda a vida do autor e mais 70 anos após sua morte. Passado esse período, a obra passa a ser de domínio público” (Cf. <<https://www.significados.com.br/copyright/>>. Acesso em: 11 jul. 2017).

torno da estrutura de produção existente e dos privilégios que ela criou são questões decisivas para a crítica cinematográfica⁵⁴ – sempre presentes, refletindo-se nos filmes de modos diversos (acréscimo nosso).

A recuperação, como se segue, de alguns elementos ‘da história do cinema brasileiro’, bem como ‘da história do país’, no período, torna-se então muito importante, ainda que possa figurar como linear e contínua. Conforme veremos no Capítulo 4, a história produz representações e realidades, mobilizando conceitos e produzindo condutas. Ela é imprescindível para termos/entendermos o contexto e as condições de produção do filme: em que sistemas de saberes, verdades e poderes ele emerge? Como visto no capítulo anterior, a produção de energia elétrica tendo como matéria-prima as águas ainda estava no auge e populações ribeirinhas, não alfabetizadas, eram/são tidas como fáceis de serem convencidas a deixarem suas terras.

Antes, vale lembrar com Daniel Caetano (2005, p. 221) algumas questões pertinentes – mesmo que não seja nossa pretensão respondê-las – uma vez que não trabalhamos com generalizações, como ‘a’ história, ‘o’ cinema brasileiro: “Quantos ‘cinemas brasileiros’ existem? Quais deles são interessantes? E para quem o são? Por que só alguns destes cinemas brasileiros são interessantes? E por que os outros não o são?”. Segundo esse pesquisador, tentar enquadrar o cinema brasileiro em uma única definição é um ‘embuste’, questão já percebida por Jean-Claude Bernardet desde 1978. O que o/nos leva a deduzir que: “se não há um único cinema brasileiro, muito menos há um único público” (CAETANO, 2005, p. 221).

Apesar das heterogeneidades, há características comuns a todos os tipos de cinema. Desse modo, um nó característico do cinema brasileiro como um todo está na tríade distribuição-exibição-divulgação, entendida como difusão, pela qual os nossos filmes em sua grande maioria não conseguem pagar-se sozinhos por meio de suas bilheterias e estão sujeitos ao mecanismo de exibições em festivais. Esses muitas vezes “serviram como janela principal de exibição e divulgação de diversos filmes sem chance de distribuição, especialmente nas cidades em que a produção brasileira quase não chega” (CAETANO *et al.*, 2005, p. 24), numa ‘estrutura de casulo’, restritos a certos ambientes e públicos.

O principal meio de divulgação de NJ foram os festivais estrangeiros e nacionais⁵⁵,

⁵⁴ Não à toa Albuquerque Júnior (2011) serviu-se de obras de arte em geral para compor um *corpus* documental a fim de tecer sua tese *A invenção do nordeste e outras artes*, que posteriormente tornou-se livro, e embasa algumas de nossas discussões nesta dissertação.

⁵⁵ A relação dos festivais pode ser obtida, nas páginas 159-160 do *Roteiro* e também na internet, por *links* como: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=026002&format=detailed.pft>>. Acesso em: 17 jun. 2016.

respectivamente, recebendo premiações em várias categorias, tais como: melhor filme (independente), longa-metragem de ficção, roteiro, direção, montagem, edição de som, melhor ator (José Dumont – interpreta a personagem Antônio Biá), atriz e ator coadjuvantes (Luci Pereira e Gero Camilo – ela interpreta Deodora e Mariadina, ele interpreta Firmino e o Indalécio cômico).

O mercado⁵⁶ interno de filmes, como sabemos, é dominado por produções norte-americanas e suas empresas distribuidoras, devido “à falta de legislação eficiente de apoio [...] ao desinteresse predominante em grande parte do público de cinema e em grande parte da elite social da população, de modo geral” (CAETANO, 2005, p. 227-228) e “também [a] um complexo e longo jogo de poder e de relações financeiras entre nações” (CAETANO *et al.*, 2005, p. 15). José Dumont, apresentado por Klecius Henrique (2005, p. 272), reforça essas questões: “os brasileiros jogando dinheiro nos filmes de Tom Cruise e esquecendo da gente. Não temos mercado. Se não produzirmos, não teremos nunca. Aí, vem a fome, a miséria no setor. Era para a gente ter 20 mil cinemas”. Tais questões se fazem presentes, ainda que com suas particularidades sócio-históricas, tanto na década de 1995-2005 quanto na década de 1950-1960, por exemplo.

Como boa parte dos filmes brasileiros à época, NJ contou com verbas provenientes de Leis de Incentivo à Cultura e ao Audiovisual, e com patrocínios de empresas privadas e estatais. Vale ressaltar com Caetano *et al.* (2005) que as leis lhes permitem abater do imposto de renda devido valores superiores aos investidos na produção cinematográfica, funcionando como truques contábeis e como uma espécie de poupança ou aplicação financeira. Essas informações são confirmadas por Hadija Chalupe da Silva (2010, p. 14):

A partir dos anos 1990, com o encerramento das atividades da Embrafilme⁵⁷ no governo Collor, a indústria cinematográfica brasileira sofreu mudanças em seu processo de estruturação. O Estado, com o intuito de apoiar um mercado em constante mutação, elaborou políticas públicas culturais com base em mecanismos de renúncia fiscal (em que o investidor – pessoa física ou jurídica – reverte parte do imposto, que seria destinado à União, à produção de filmes nacionais), assegurados pelas leis Rouanet e do Audiovisual. Isso permitiu que empresas investissem na produção

⁵⁶ De acordo com João Guilherme Barone (2010), na apresentação do livro *O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional*, por mercado entende-se: “lugar em que interagem os aspectos econômicos, políticos, socioculturais, e sobretudo e cada vez mais, tecnológicos” (p. 7).

⁵⁷ Empresa Brasileira de Filmes e Sociedade Anônima, tendo como acionista majoritário o Estado. Criada em 12/09/1969, por meio do decreto-lei nº 862. “Originalmente, a Embrafilme foi concebida para atuar somente na distribuição de promoção de filmes brasileiros *no exterior*. Posteriormente, suas atribuições foram ampliadas, permitindo que a empresa atuasse nas áreas de financiamento, coprodução e distribuição” (SILVA, 2010, p. 50-51; grifo nosso).

audiovisual brasileira.

Essas leis de incentivo, segundo a pesquisadora, “foram as responsáveis pela retomada das atividades cinematográficas, pois os anos que se seguiram ao fechamento da Embrafilme foram de quase nulidade da produção e da procura pelo filme nacional” (SILVA, 2010, p. 71). Conjuntamente a esse fechamento, o então presidente Fernando Collor de Melo “acabou com o Ministério da Cultura – que passou a ser parte do Ministério da Educação – e encerrou políticas culturais que vinham sendo praticadas pelo Estado” (MARSON, 2006, p. 13). Foi extinto também o Concine – Conselho Nacional de Cinema, “órgão responsável pelas normas e fiscalização da indústria e do mercado cinematográfico no Brasil, controlando a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais” (MARSON, 2006, p. 13).

Muitas salas de cinema fecharam por não conseguirem manter-se e esses fechamentos abriram espaço para novos formatos de exibição: o multiplex (trazido ao país por empresas estrangeiras, que se trata de um “conjunto de [seis] salas [contíguas] de cinema instaladas dentro de *shopping centers* e equipadas com alta tecnologia de imagem e som, fator que impulsionou o aumento do valor do ingresso e conseqüentemente a queda do público espectador” (SILVA, 2010, p. 60) e os ‘cinemas múltiplos de *shopping centers*’ (algumas pequenas salas contíguas). Essa é uma realidade que ainda perdura, acontecendo em diferentes momentos e de várias formas em várias localidades do país. Não podemos esquecer ainda que o público passou a ter acesso aos filmes de outras maneiras: fitas VHS (quase extintas), DVD, TV por assinatura, internet, *blu-ray*.

Por exemplo, na nossa cidade, Catalão-GO, em 1985, fecharam-se as portas, por falta de público, do primeiro e tradicional cinema, que funcionava em frente à Praça Getúlio Vargas, região central e nobre da cidade (conforme a denominação de alguns). Após uma década, em 1996, foi aberto o segundo cinema, menor em relação ao primeiro e funcionava na Avenida São João, localizada em bairro de mesmo nome. Em 1999, iniciou-se a reforma do prédio central e, em 2000, houve uma reinauguração do cinema, ocorrendo a mudança da sede do bairro São João para o Centro⁵⁸. Esse funcionou até 2006, quando fechou por dificuldades

⁵⁸ É muito difícil adentrar nesse prédio, onde hoje funciona uma loja de departamentos (Avenida), pois lá vivemos muitas emoções decorrentes de muitos filmes assistidos, além das lembranças de namoro, de amigos, de muitas questões enfim. Inclusive, minha mãe conta muitas histórias de seu tempo de moça, com meus avós, irmãs/irmãos, meu pai, vividas no cinema, na praça, no Salão de Festas do CRAC – Clube Recreativo Atlético Catalano. Há algum tempo, pedi para usar o banheiro e fui adentrando nas dependências do prédio, subindo escadas; ao passar por vários cômodos, misturavam-se elementos do prédio da loja, em grande quantidade (prateleiras, estoque, dentre outros) e do prédio do cinema, em pequena quantidade (pedaços de rolos de filmes, a fachada antiga por detrás da fachada nova), o que foi possível perceber porque estava lá dentro e trazia uma memória do lugar. Olhando de fora, vê-se apenas a loja.

financeiras. Em 2011, salas de cinema foram abertas no formato *multiplex*, no *shopping* local (Rodoshopping), em região periférica da cidade, onde funcionam até hoje⁵⁹.

Questões de apoio e incentivo, de fenômeno midiático (principalmente o televisivo), de meta a concorrer a e a alcançar estatuetas do Oscar (para um conjunto de produções, não todas), do desenvolvimento de mídias digitais e o barateamento dos custos foram delineando o cenário do cinema brasileiro, que para se manter e ser mantido precisaria de ‘visibilidade’, ‘representação cultural’, ou seja, ter prestígio, ‘ser representativo’ nos meios de comunicação (CAETANO *et al.*, 2005, p. 32-33), chamar a atenção dos públicos, ser vendível. Com isso, “a *atualidade* dos filmes passou a ser valorizada, em contraposição a um momento anterior de produção de narrativas históricas; a agilidade narrativa tornou-se norma e os excessos de cenografia e direção de arte estiveram em baixa” (CAETANO *et al.*, 2005, p. 29; grifo dos autores). Sendo assim, devido aos tipos de financiamentos recebidos e a diversos fatores citados, o mote de NJ ‘encaixa-se’ em uma sistematização de certos temas e motivos históricos recorrentes à produção cinematográfica do período histórico em cena, que ‘devem’ propiciar a ‘relevância cultural’. No caso, NJ re-apresenta situações críticas vividas por populações ribeirinhas, decorrentes da inundação de algumas regiões (consideradas atrasadas) para a produção de energia elétrica, isto é, não se distancia de problemas sócio-econômico-culturais e históricos, que carregam em si interesses conflitivos e diversos, mas o faz a seu modo, enquanto produto e produtor de realidades.

O cinema brasileiro da década de 1990 retoma, ou melhor, tem sobre ele uma cobrança de outros períodos, ter uma representatividade cultural, fornecer um ‘retrato da realidade nacional’ e igualmente alcançar visibilidade midiática, tendo, em muitos casos, o objetivo de ser rentável. Para Caetano *et al.* (2005), esse ‘retrato’ seria destinado à classe média urbana, pois são os indivíduos pertencentes a ela que mais frequentam espaços onde os filmes são exibidos. Os que fizeram sucesso se apropriaram de “um discurso sobre a pobreza ou sobre o Outro da classe média contando, invariavelmente, com a figura de um mediador cuja função era justamente a de *sutura*, de conectar o mundo retratado ao universo dos espectadores” (CAETANO *et al.*, 2005, p. 35-36; grifo dos autores). No caso de NJ, vemos a personagem Zaqueu como esse mediador, que cumpre a função de estabelecer a conexão entre o mundo re-apresentado pela tela e o nosso universo de expectativas diante da tela, conforme a seguir no tópico 2.2.

⁵⁹ Apesar de esta exemplificação seguir uma ordem cronológica, a história do cinema em Catalão é marcada por muitas rupturas e descontinuidades, conforme especificado.

Em relação aos retornos almejados no que se refere ao cinema, a projeção midiática e o lucro financeiro, Melina Izar Marson (2006, p. 74) destaca que

o Estado ainda financia a cultura, através da isenção de impostos, mas quem gerencia, quem decide o que vai ser patrocinado ou não é o mercado, e às empresas em geral só interessa investir em algum produto que propicie lucros, em imagem ou em espécie. Assim, a idéia do cinema enquanto parte do campo da indústria cultural e do filme como produto de entretenimento se encaixam perfeitamente a essa concepção de cultura.

Sendo assim, por um lado, a “valorização das representações nacionais, como se sabe, era estrategicamente necessária e urgente” (CAETANO, 2005, p. 227) para que a produção de filmes nacionais não cessasse e, por outro, “a limitação da liberdade artística em detrimento das imposições por parte dos investidores, os quais possuem ‘em suas mãos’ o controle do que será ou não veiculado” (SILVA, 2010, p. 13; aspeamento da autora) é um fator problemático e negativo. É “como se o meio cinema fosse apenas um caminho para se atingir metas da condição de um povo (entre as quais, delimitar sua identidade), sem jamais ter legitimidade para ser uma finalidade em si mesmo: ser cinema, ser arte” (EDUARDO, 2005a, p. 54).

O período a que se refere esse texto de Cléber Eduardo é de 1995 a 2004, em que nosso país teve como presidentes Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) e Luiz Inácio Lula da Silva (2003 a 2010). Lembramos – em virtude de acontecimentos políticos recentes (mencionados no Prólogo), entretanto, com caráter bastante distinto – que, após decisão no e do Congresso Nacional em 29/09/1992 pelo *impeachment* de Fernando Collor de Melo, ele renunciou ao cargo presidencial em 30/12/1992 e houve assunção do mesmo por Itamar Franco, que governou o país até dezembro de 1994, proporcionando alguns reajustes no governo, dentre eles a reimplantação do Ministério da Cultura. Após quase trinta anos de ditadura militar, Collor havia sido eleito por voto direto em 1989, assumindo o governo em 1990. Em 1992, ao contrário de agora no recente extinto governo Dilma Rousseff (2011 a 2016) por meio de *impeachment* ou⁶⁰ golpe de estado, ficou comprovado um forte sistema de corrupção que, atrelado ao congelamento de salários/preços e depósitos bancários confiscados, levou muitos manifestantes às ruas, destacando-se entre eles estudantes universitários e secundaristas, os quais ficaram conhecidos como ‘cara-pintadas’⁶¹ por pintarem seus rostos com listras nas cores verde e amarela, que compõem a faixa presidencial

⁶⁰ Tais expressões não são utilizadas como sinônimo, significam diferentemente.

⁶¹ Fonte: <<http://www.educacao.uol.com.br/disciplinas/historia-brasil/governo-collor-de-mello-1990-1992-presidente-renuncia.htm>>. Acesso em: 17 dez. 2016.

do Brasil⁶² assim como são as cores da nossa bandeira (junto com o azul e o branco).

Segundo Eduardo (2005a, p. 52-53),

O cenário histórico poderia sugerir uma resposta cinematográfica esperançosa na construção de um país mais justo, na qual as forças progressistas do passado foram empossadas por meio de eleições livres, a economia cortou os dígitos das inflações maiúsculas dos anos 1980, a redemocratização afastou os fantasmas de golpes, a censura aos artistas saiu da agenda cotidiana e o cinema ganhou uma injeção progressiva de dinheiro rumo à sua recolocação no cenário nacional [...] A democracia elitizou o cinema. E a substituição do regime de força pelo de eleições diretas transferiu para empresas privadas a decisão de escolher quais filmes devem receber o dinheiro de impostos usados na produção audiovisual.

Com o governo Fernando Henrique Cardoso (FHC), o plano Real na economia e a estabilização da inflação (apesar de arrochos salariais e recessão econômica) deram rumos favoráveis ao país. Além disso, comemoram-se os cem anos de cinema: “Data de 1895 a famosa exibição dos irmãos Lumière em Paris, e em todo o mundo a sétima arte ganhou retrospectivas, mostras, ensaios, conferências, cadernos especiais etc. Aumentou a visibilidade do cinema no mundo todo, e no Brasil não foi diferente” (MARSON, 2006, p. 69). Essa autora entende que, nesse período, o tripé que então passa a sustentar o cinema brasileiro compõe-se de:

o Estado, que aproveitou do boom do cinema e sob pressão de cineastas alterou a legislação, colocando o cinema na ordem do dia das políticas culturais⁶³; o próprio campo cinematográfico, que se mobilizou e se fez visível, através das produções, debates e das lutas internas; e, acima de tudo, a mídia, que deu a devida visibilidade para legitimar o Cinema da Retomada (MARSON, 2006, p. 70).

Quanto à gestão seguinte, de Luiz Inácio Lula da Silva, não nos deteremos, pois a produção de NJ ocorreu ainda na gestão de FHC, 2002. Cabe salientar, entretanto, que o lançamento do filme ocorreu no governo Lula, 2003 e que Dilma Rousseff era ministra de Minas e Energia.

De acordo com o ator José Dumont, citado por Henrique (2005), no jantar em que ele e parte da equipe de NJ tiveram com o presidente, a primeira-dama (Marisa) e a ministra, para a exibição e o lançamento do filme, conversou com Dilma sobre os “diversos tipos de energia

⁶² Em NJ, como indicado, visualizamos essas listras na placa de construção da barragem, uma vez que elas são uma constante nas obras do governo federal.

⁶³ Em 2001, houve a criação da Ancine – Agência Nacional do Cinema, “autarquia especial responsável pelas ações de regulação, fiscalização e fomento da indústria cinematográfica e videofonográfica”, antecedida pela subcomissão de cinema no Senado Federal, em 1999, que se tornou comissão permanente (SILVA, 2010, p. 45).

que poderiam ser desenvolvidas” (p. 242) no Brasil⁶⁴ e “Se o Nordeste desenvolvesse esses meios, a energia seria mais barata e não poluente” (p. 243), questões com as quais ela concordou. E, então, mais uma vez perguntamos: por que destruir cidades e expulsar moradores, se há outros modos de geração de energia? Essa prática seria sinônima de atraso, conjugada com uma ideia de ‘progresso’ momentâneo? Esse dado atinge diretamente a produção de NJ. Afinal, há recursos outros (ventos, sol) e os avanços atuais permitem investir nessas outras formas de geração de energia, mas o país, por um lado, continua repetindo estratégias adotadas em outras épocas, em outros momentos históricos, enquanto, por outro lado, tem adotado estratégias novas, conforme informações apresentadas no tópico 1.2 acerca da produção de energia hidrelétrica e eólica.

Nesse tópico, visualizamos uma rede formada pelas leis do mercado, os papéis desempenhados pelo Estado, a sujeição do cinema brasileiro às empresas investidoras e aos filmes estrangeiros, a relação economia/arte. No próximo, nosso olhar volta-se para a produção do filme, totalmente influenciada por essa rede aqui tecida.

2.2 As características e os bastidores do filme

Como viemos reafirmando, NJ explora o tema de expatriamento de uma comunidade de cultura popular de seu povoado às margens de um rio, devido à construção de uma hidrelétrica. E o enredo consiste na saga desse povo em eternizar as histórias orais de fundação do povoado por meio de um registro escrito, para que o local seja transformado em patrimônio histórico e não seja ‘extinto do mapa’. Os moradores se empenham por salvar não só as terras, mas também por proteger as próprias lembranças/memórias e as de antepassados, manter uma integridade, valores culturais.

A comunidade de Javé é surpreendida pela notícia de que ‘o povoado encontra-se no caminho das águas’⁶⁵ e essa informação lhe é repassada em detalhes, dentro da igreja, pela personagem Zaqueu (o narrador da história do filme), sendo confirmada pela personagem Vado. Também é falado que a forma de tentar evitar a inundação é a produção de um trabalho científico, a única saída vislumbrada para o caso no momento. O que é enunciado, além de

⁶⁴ Segundo Souza e Jacobi (2010, p. 6), “Em entrevista ao Caderno Setorial Energia do jornal Valor Econômico (2004), a então ministra das Minas e Energia, Dilma Rousseff, afirmou que em 2004 havia 45 hidrelétricas já licitadas pelo governo FHC e que tinham problemas ambientais. Destas, 24 tinham sérios problemas”.

⁶⁵ Trouxemos o gráfico das hidrelétricas ao longo do Rio São Francisco (p. 54) também para reforçar essa informação de Zaqueu. Tanto na realidade quanto na ficção há povoados ribeirinhos na rota de construção das usinas.

deixar os presentes confusos e em polvorosa, rompe com a rotina pacata do Vale de Javé e dos javelinos, ganhando caráter de um acontecimento histórico-discursivo, conforme discutiremos no Capítulo 5. O vilarejo e os moradores estão ameaçados pela chegada do ‘progresso’, mas mesmo assim eles vão lutar pela permanência no local e por aquilo que os mantém ligados a ele, sejam questões materiais, imateriais, emocionais.

Como ressaltava Jacques Aumont e outros teórico-pesquisadores de cinema, “A narrativa fílmica é um enunciado que se apresenta como discurso, pois implica, ao mesmo tempo, um enunciador (ou pelo menos um foco de enunciação) e um leitor-espectador” (AUMONT *et al.*, 1995, p. 107). Seus elementos estão organizados em uma dada ordem: legibilidade do filme, que está para o primeiro nível de leitura; coerência interna do conjunto da narrativa, que decorre do estilo do diretor, do gênero fílmico, do contexto histórico; ordem narrativa e seu ritmo, vinculados aos efeitos narrativos. Dessa forma,

Como a ficção só se revela para a leitura através da ordem da narrativa que aos poucos a constitui, uma das primeiras tarefas do analista é descrever essa construção. A ordem, porém, não é simplesmente linear: não se deixa decifrar apenas com o próprio desfile do filme. Também é feita de anúncios, de lembranças, de correspondências, de deslocamentos, de saltos que fazem da narrativa, acima de seu desenvolvimento, uma rede significante, um tecido de fios entrecruzados em que um elemento narrativo pode pertencer a muitos circuitos (AUMONT *et al.*, 1995, p. 108).

Compreender então o modo de a ficção significar, produzir sentidos, passa primeiro por um trabalho de descrição, no sentido de deciframento, “para se chegar, depois, ao nível enunciativo” (MILANEZ, 2015, p. 101), discursivo. Neste nível, precisamos observar as margens que circundam o enunciado fílmico para entendê-lo, pois está inserido em uma rede significante.

Pensando na estrutura composicional do filme, NJ é um longa-metragem, uma grande narrativa⁶⁶, a ‘quarta caixa’, construída utilizando-se basicamente do recurso *flashback*. Esse recurso, bastante usado tanto em narrativas cinematográficas quanto literárias, possui o intuito de retroceder no tempo e apresentar a narrativa em uma ordem diferente da história. Segundo Jean-Claude Carrière (2006, p. 112), o *flashback* primeiro “nos mostra algo, alegre ou triste, acontecendo no presente, e depois nos joga de volta ao passado para procurarmos a origem

⁶⁶ “Na maioria dos casos, ir ao cinema é ir ver um filme que conta uma história. A afirmação parece uma tolice, tanto cinema como narração são aparentemente consubstanciais, contudo, ela não ocorre por conta própria. A princípio, a união de ambos não era evidente: nos primeiros tempos de sua existência, o cinema não se destinava a se tornar maciçamente narrativo. Poderia ser apenas um instrumento de investigação científica, um instrumento de reportagem ou de documentário, um prolongamento da pintura e até um simples divertimento efêmero de feira. Fora concebido como meio de registro” (AUMONT *et al.*, 1995, p. 89).

dessa ação – como se remássemos de volta contra a corrente num rio casual –, antes de nos devolver ao fim da história que o filme está contando”. Em NJ, tanto a personagem-narradora Zaqueu quanto as outras personagens que se constituem narradoras ao longo da trama se utilizam desse recurso⁶⁷ e ficamos submetidos a um jogo imagético de tempos e espaços, conduzidos pelos enunciados-relatos de cada um deles, nas diferentes e/ou complementares histórias que vemos e ouvimos por meio da tela de projeção. Quando assistimos ao filme, não vemos, por exemplo, propriamente os guerreiros/heróis que fundaram Javé, mas uma re-representação imagético-discursiva, por meio da linguagem cinematográfica, desses guerreiros/heróis (Indalécio e Mariadina) pela ótica e encenação/demonstração das personagens-narradoras, com os quais elas se (des)identificam.

Nesse contexto, a noção de história “implica que se lide com elementos fictícios, dependentes do imaginário, que se organizam uns em relação aos outros por meio de um desenvolvimento, de uma expansão de uma solução final, para acabar formando um todo coerente e, na maior parte do tempo, fechado” (AUMONT *et al.*, 1995, p. 113-114). O efeito de coerência das histórias e de sua ‘completude’ faz com que olhemos para elas como que tendo existência própria, passam a ser entendidas como um universo fictício, um pseudomundo. Isso se aplica tanto à história principal quanto às outras que se desencadeiam a partir de e em torno dessa.

NJ acontece em três tempos ou caixas, de acordo com a definição da roteirista-diretora Eliane Caffé (2003) para tempo e espaço cinematográficos. Essas caixas podem ser sintetizadas da seguinte maneira: 1) os momentos em que Zaqueu, o narrador da e personagem na história a que assistimos vendo o filme, conta um acontecido com o povoado de Javé, ‘o rebuliço que uma escritura foi capaz de fazer’; 2) quando as imagens mostram o povoado e ocorre o desenrolar da história no Vale de Javé; 3) os momentos em que há recorrências frequentes ao passado quando as personagens-narradoras (Vicentino, Deodora, Firmino, Armando Peneré e o Outro, Daniel, Pai Cariá e seu mediador Samuel) contam suas versões para a origem de Javé para a personagem Antônio Biá. Assim, vários tempos, espaços e planos narrativos se sucedem, combinam-se e igualmente há uma simultaneidade desses elementos ao longo da narrativa fílmica, sendo possível compreendê-los na unidade e na dispersão.

⁶⁷ De acordo com Aumont *et al.* (1995, p. 113), “De modo geral, dentro dos filmes, os *flashbacks* devem ser relacionados com um personagem-narrador”. Em NJ, isso se aplica perfeitamente, como veremos em detalhes no Capítulo 5.

Essa materialidade é composta, então, por mais de uma narrativa. Há várias narrações dentro de uma narrativa maior. Estão interligadas e são interdependentes, ainda que algumas não nos pareçam de imediato, como é o caso do relato da personagem-narradora Daniel. Essas narrativas são conduzidas por diferentes narradores, quais sejam: a câmera que focaliza as imagens, Zaqueu narrador, as personagens-narradoras que relatam sobre as origens de Javé e Antônio Biá, que determinadas vezes ocupa esse lugar. “A relação entre narrador e personagem determina os diferentes pontos de vista, em particular os efeitos de focalização” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 231), recurso esse que dá voz a muitas personagens no caso de NJ. Os tempos ou caixas – adotados por Luís Alberto de Abreu e Eliane Caffé para a elaboração do roteiro e, posteriormente, por Eliane Caffé para a produção do filme em si – refletem bem essas relações, funcionando todos/as eles/as em relação de harmonia. Relembramos que, no Capítulo 1 (quando da recontagem da história do filme), já fomos indicando, em notas de rodapé, variações entre a materialidade do filme e a do roteiro, dentre outros fatores, para não esquecermos que são diferentes.

Uma das marcações de tempo no filme se dá por sucessão de dias e noites, mas não sabemos de modo objetivo quantos são. Esse tipo de marcação é “o mais comum e, contudo, o menos óbvio” (CARRIÈRE, 2006, p. 106). Recentemente é que obtivemos a informação de que são quatro: “Biá tentou escrever a história do povoado, mas qualquer um teria dificuldade de contar aquelas narrativas em quatro dias. Não se fala tão rápido de um patrimônio histórico. Até a *Bíblia* é um amontoado de versões” (DUMONT, apresentado por HENRIQUE, 2005, p. 289). A esse respeito Carrière (2006, p. 104) afirma que “no cinema os dias e as noites não se movem em uma seqüência regular como na vida. Eles nem chegam perto de uma tal seqüência. Existem até *dias filmicos* e *noites filmicas*, que dividem o tempo de uma maneira única, que pertence exclusivamente ao cinema” (grifos do autor).

Em NJ, as percepções que temos em relação aos tempos e aos espaços se dão pela lida na produção (ou não) do documento escrito, em conjunto com a ausência de Zaqueu do povoado, durante esse trabalho e sua chegada, após a placa de construção da hidrelétrica já ter sido instalada. Vale lembrar que o sucedido com Javé ocorreu no intervalo entre uma viagem e outra de Zaqueu (interpretado pelo ator Nelson Xavier). Será por quê? Zaqueu é ‘a’ personagem-narradora que nos relata, do ancoradouro (imagem 2, p. 41), o ‘fato acontecido’ com o povoado onde nasceu e morou até advir uma inundação que o tirou de lá junto com seu povo. É por ele, por meio de ‘seu’ ponto de vista e da atuação das câmeras que passamos a ter

conhecimento sobre o Vale de Javé e, mais especificamente, sobre a agitação/o pandemônio que a produção de um livro-dossiê (escritura) foi capaz de ocasionar⁶⁸.

Cléber Eduardo (2005b, p. 151) salienta que

o personagem no comando do discurso verbal, propõe uma leitura das evidências. O que vemos e ouvimos surge em relação com o que esse personagem diz. Deixamos de viver diretamente as experiências mostradas na tela para também entrarmos em contato com a voz e a mente mediadoras do narrador.

Atuando como narrador, a personagem Zaqueu não só abre e fecha a narrativa cinematográfica, mas também conduz o espectador ao longo dela, muitas vezes com sua voz em *off*, isto é, escutamos a voz dele sem vê-lo. Conforme Aumont e Marie (2003, p. 300),

A voz é a manifestação sonora do corpo do ator, mesmo que ele não esteja representado visualmente. Ela assegura a presença física pela junção do corpo e da linguagem articulada, uma encarnação do verbo pelo ator. Como material fônico, a voz caracteriza-se, antes de tudo, por um timbre, que permite identificá-la; ela pode ser modulada pela entonação, pela tônica e pelo ritmo das frases, o que transforma sua expressão de maneira freqüentemente espetacular.

Por diversas vezes, estamos embebidos com a história contada pela narrativa fílmica, absortos com os acontecimentos no Vale de Javé, os relatos, assim como a atuação direta das personagens e a voz de Zaqueu (inconfundível) comumente faz-se ouvir, para reforçar as imagens que estamos vendo na tela, desempenhando um papel ativo, sendo de fundamental importância analisar o modo de enunciação da voz⁶⁹ das personagens, os seus posicionamentos discursivos⁷⁰.

E ainda que a visão do filme se articule na voz de Zaqueu, sua “voz não necessariamente coincide com a visão do diretor, que pode legitimar o discurso do personagem ou tratá-lo como um enfoque crítico” (EDUARDO, 2005b, p. 137). Lembramos que esse sujeito que narra toda a história a que assistimos e ouvimos é um contador de causos e que seu discurso está para uma possibilidade, não uma máxima ou verdade. Além do mais,

⁶⁸ Sugerimos a leitura da entrevista de Eliane Caffé à *Revista Época*, onde expõe sobre alguns dos aspectos tratados neste tópico acerca de NJ. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT661520-1655,00.html>>. Acesso em: 21 dez. 2016.

⁶⁹ Segundo a professora Dra. Grenissa Bonvino Stafuzza, a voz é uma categoria teórica pouco estudada na AD, sendo o “modo de enunciação o que interessa à AD”. Sua fala foi proferida em uma mesa redonda com a professora Dra. Kátia Menezes de Sousa, mediada pelo professor Dr. Bruno Franceschini, no XVIII Encontro Regional dos Estudantes de Letras (EREL), cujo nome foi sugerido por mim - *Transletras: Gênero, Diversidade e Intolerância*, que aconteceu na RC-UFG nos dias 02 a 04 de junho/2017.

⁷⁰ Com essa informação, meu orientador e coordenador do EREL, o professor Dr. Antônio Fernandes Júnior, completou a sugestão da professora Grenissa.

“O narrador é sempre um papel fictício, porque age como se a história fosse anterior à sua narrativa (enquanto é a narrativa que a constrói) e como se ele próprio e sua narrativa fossem neutros diante da ‘verdade’ da história” (AUMONT *et al.*, 1995, p. 111; aspeamento dos autores).

Para Eduardo (2005b, p. 138), “O narrador de *Narradores de Javé* [...] não garante que conta a verdade. Aquela é a sua versão e, ao longo do filme, em que se colocam as muitas possibilidades da fundação do povoado, várias versões se chocam”. E esse é um dos ‘grandes baratos’ desse filme para alguns/algumas espectadores/as⁷¹, pois ‘ninguém se responsabiliza pelo que fala’ nem é nosso papel buscar essa verdade. Há um trecho da história, o maior deles, em que Zaqueu não está presente, não estava por lá participando da produção do documento e isso nos faz pensar sobre o que nos relata, que foi de ouvir contar a partir de outros relatos (característica da contação de histórias).

Essa ausência de Zaqueu nos intriga, ela não nos parece mais tão óbvia nem aparenta ser gratuita. Será que tem alguma relação com: o fato de o vilarejo de Javé estar na rota de construção das hidrelétricas? O embrólio que é a produção desse documento científico/escrito a partir de relatos orais, em tão pouco tempo? Ou mesmo por não ser alfabetizado? Segundo Zaqueu, está “indo embora dizer pras autoridades que o povo de Javé já tá se unindo, preparando os documentos” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 41; seq. 15). E ele se ausenta, como já mencionado, justamente no momento em que a personagem Antônio Biá já se encontra arrumado para reunir os depoimentos sobre as origens de Javé (imagem 6, p. 43) e ainda está sumido quando a obra de construção da barragem ganha visibilidade (imagem 15, p. 47).

Eliane Caffé enquanto diretora de NJ, e roteirista em parceria com Luís Alberto de Abreu, parecem personificar o ‘território da dúvida’ por meio de Zaqueu, de modo a tendermos a qualificá-lo de ‘misterioso’:

O diretor não pode mais enxergar tudo, não pode ser Deus, um narrador onisciente – e, por isso, humaniza a narração, deixando-a, na teoria, a cargo de um olhar limitado, impreciso por princípio, que não vê a totalidade, mas somente partes. O cinema passa a ser, em última instância e ainda na teoria, o território da dúvida. Não mais da revelação que conclui algo (EDUARDO, 2005b, p. 139).

A posição desse estudioso de cinema brasileiro coincide, em alguns aspectos, com a de Aumont *et al.* (1995, p. 111), ao afirmar que “o narrador seria, portanto, o diretor, *na medida em que ele escolhe* determinado tipo de encadeamento narrativo, determinado tipo de

⁷¹ Dentre as quais se destaca a professora Dra. Grenissa Bonvino Stafuzza.

decupagem⁷², determinado tipo de montagem, *por oposição a outras possibilidades oferecidas pela linguagem cinematográfica*” (grifos dos autores).

Essa característica de ‘a visão do filme se articular na voz de uma personagem’ não é exclusiva a NJ, ocorre também com outros filmes contemporâneos a ele. Segundo Eduardo (2005b, p. 151), ela funciona como uma ‘proteção para os diretores’, “em parte porque talvez eles tenham dúvidas, em parte porque talvez seja mais conveniente. É sempre mais prático e menos comprometedor creditar qualquer posição ao personagem”. Não podemos esquecer que o tema de NJ apresenta um impacto social e que os investimentos nele realizados cobravam uma representatividade cultural, conforme destacado no tópico anterior. O que nos faz pensar que no caso de NJ “a crítica do discurso está no próprio discurso” (EDUARDO, 2005b, p. 138). Ao mesmo tempo em que é um produto mercadológico faz crítica ao mercado produtor e distribuidor de filmes, pois não é apenas produto comercial, há questões estéticas e políticas que o constituem enquanto obra de arte.

Nesse aspecto, podemos igualmente trazer uma contribuição de Luciana Corrêa de Araújo (2005, p. 165), que considera que NJ propõe “uma chave de interpretação que problematiza a experiência da criação, deflagrando inquietações sem se abster de colocar em questão o próprio lugar do cineasta”. Conforme nossa percepção, a roteirista-diretora Eliane Caffé, assim como as personagens Deodora e Mariadina parente de Deodora (interpretadas por Luci Pereira), vieram conquistando seus espaços de atuação em funções e papéis normalmente desempenhados por indivíduos do sexo masculino. A primeira, no mercado brasileiro produtor de filmes, a segunda e a terceira, na ficção, nos contextos históricos do presente e do passado no Vale de Javé.

Para Araújo (2005, p. 165),

Dentro da hierarquia cinematográfica, que privilegia o longa-metragem entre formatos e a direção entre as funções, o aumento dos longas realizados por diretoras serve para referendar a participação das mulheres no cinema brasileiro desde pelo menos o início do século passado. Considerando que a função de diretor costuma ser reduto masculino em boa parte das cinematografias (se não em todas), as novas gerações de mulheres cineastas que surgem aqui no país trazem uma bem-vinda heterogeneidade ao cenário

⁷² De acordo com Aumont e Marie (2003, p. 71), “A decupagem é, antes de tudo, um instrumento de trabalho. O termo surgiu no curso da década de 1910 com a padronização da realização dos filmes e designa a ‘decupagem’ em cenas do roteiro, primeiro estágio, portanto, da preparação do filme sobre o papel; ela serve de referência para a equipe técnica. Como muitas outras, a palavra passa do campo da realização ao da crítica. Ela designa, então, de modo mais metafórico, a estrutura do filme como seguimento de planos e de sequências, tal como o espectador atento pode perceber”.

habitual e fazem jus à presença feminina em outras funções, contribuindo para equilibrar as proporções.

Os filmes longa-metragem dirigidos por Eliane Caffé são: *Kenoma* (1999), anterior a *Narradores de Javé* (2003) e os posteriores *O sol do meio dia* (2010), *Era o Hotel Cambridge* (2015)⁷³. Antes de *Kenoma*, filme em que José Dumont protagoniza a personagem Lineu, Eliane havia dirigido os curtas-metragens *O Nariz* (1987), *Arabesco* (1990) e *Caligrama* (1996), sendo que esses dois últimos foram premiados em festivais de Brasília e Gramado, respectivamente. Essa diretora, também roteirista em mais de um filme junto com Luís Alberto de Abreu, é considerada “Uma das maiores revelações do cinema brasileiro contemporâneo, [...] sinônimo de cinema autoral, que a coloca ao lado dos mais modernos e vigorosos cineastas surgidos nos anos 80”⁷⁴.

Além do filme NJ, onde se tem apenas uma narradora (Deodora) e uma heroína (na ótica dessa narradora), em seu trailer, tem-se uma espécie de apagamento da figura feminina. Por isso, a utilização por nós da palavra Mariadina entre parênteses [(Mariadina)]. O narrador do *trailer* (o ator José Wilker, conhecido por muitos papéis no teatro, na televisão e no cinema), que não aparece no filme, não cita/destaca Luci Pereira, atriz até então pouco conhecida. Isso ocorre ainda no cartaz de divulgação, que se tornou também capa para o DVD. No lugar de Luci, elenca o reconhecido Matheus Nachtergaele (participação especial), a personagem Sousa, com quem Zaqueu entrava seu diálogo no início do filme no embarcadouro. Esse apagamento relaciona-se, possivelmente, ao espaço do/a cineasta no cenário nacional, ao mercado consumidor para o filme (como Matheus é um ator conhecido, atrai público e dá credibilidade), questões históricas, dentre outras⁷⁵.

Pensando o *trailer* em uma perspectiva discursiva, tomando “como base a sua incontestável imediatividade, a condensação de planos e a economia linguística e imagética” (p. 43), Milanez (2011) vê sua edição como “um dos mais importantes mecanismos de produção de controle do discurso, a seleção e a hierarquização das cenas escolhidas para compor a narrativa visual” (p. 44), o que nos leva a entendê-lo na sua singularidade, “compreendendo-se as formas de enunciação excluídas” (p. 45). Ainda que o *trailer* não seja o centro das nossas atenções nesta Dissertação e de sabermos que se trata de uma materialidade distinta do filme, como o roteiro, olhar também para o modo como foi montado auxilia-nos na compreensão da materialidade fílmica.

⁷³ Ainda não tivemos a oportunidade de assistir a esses outros filmes, apesar de querer muito.

⁷⁴ Cf. <<http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/eliane-caffe>>. Acesso em: 07 jan. 2017.

⁷⁵ Retomaremos esta questão, ainda que brevemente, no Capítulo 5.

Milanez (2011), com base em *A ordem do discurso* (de Foucault), argumenta que

Os planos interditados de um *trailer* em relação ao filme constituem sentido tanto quanto aqueles que o compõem [...]. Não é, então, qualquer imagem que pode ser selecionada na produção do *trailer*. É o tipo de delimitação das cenas do filme que está em jogo, arregimentando uma hierarquização, classificação e categorização de planos que produzirão determinados sentidos em detrimento de outros (MILANEZ, 2011, p. 44).

O *trailer*, via de regra, é produzido antes do filme, com imagens não sequenciadas como as do filme, ou melhor, com uma sintaxe própria, fragmentada, diferente da do filme. E chega ao público ou está disponível ‘antes’ do filme, causando determinadas expectativas no espectador. Assim, segundo Milanez (2011, p. 46),

O *trailer* se torna um lugar de deslocamentos de sentido, discursividade que brotam da repetição, do esquecimento, da inversão, da transformação, do apagamento e produção de conhecimentos de discursos que não estavam previstos no filme ao qual o *trailer* faz referência, justamente pelo fato de o filme não ser o lugar de origem dos discursos do *trailer*.

Interessante, por exemplo, pensar que: pelo *trailer* de NJ⁷⁶, duração de 00:02:17, não imaginávamos que a personagem-narradora que conduziria a história do filme seria Zaqueu, pois o narrador do *trailer* é outro, José Wilker. A sintaxe do *trailer*, inclusive, antecipa e propicia um encadeamento das versões sobre a origem de Javé para o espectador; encadeamento este que levaríamos um tempo maior para estabelecer, quando assistíssemos ao filme (102 minutos comparados a 2 minutos e 17 segundos). Além da questão antes colocada, o apagamento da figura feminina da ordem do discurso oficial no Vale de Javé, uma vez que o reduto dos narradores é predominantemente masculino.

Ainda nesse aspecto de ‘a crítica do discurso estar no próprio discurso’, também ficamos incomodados quando nos deparamos com o depoimento de Luís Alberto de Abreu, nas páginas iniciais do roteiro modificado e reeditado, afirmando-nos que ele e Eliane pretenderam para a obra em criação um “sentido pedagógico ou social” (ABREU, 2008, p. 13). Não podemos perder de vista que essa declaração está no suporte livro, publicado pela editora Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, em que determinados discursos podem ser veiculados e outros não. Para nós, o alcance do filme, além do seu prazer estético, está mais para denúncias sociais (seja pelo tema, pela relação com as condições históricas de produção, com o lugar do/a cineasta no mercado produtor de filmes) e quem sabe pretende ser ele

⁷⁶ Pode ser assistido pelo *link*: <<https://www.youtube.com/watch?v=GlaFRraqeOg>>. Novo acesso em: 08 jan. 2017.

mesmo uma crítica à transposição de memórias orais para o registro escrito ou para câmeras digitais, que podem servir a interesses diferentes⁷⁷ dos interesses de comunidades em extinção pela construção de hidrelétricas, ainda que no reino da ficção.

O gênero de NJ é misto, um entrelaçamento entre drama e comédia. Além de trabalhar com sofrimentos, o filme também explora enormemente o riso, retrata de forma bem-humorada a cultura popular, a cultura dos contadores de histórias e o ritual, cada vez mais rarefeito, quase extinto, entre (des)conhecidos, familiares e vizinhos de sentarem-se em roda, para contar e ouvir histórias. Re-apresenta, então, muito da vida de regiões mais interioranas (do país, de cidades, zona rural) ou de anos atrás, em que se cultivava(va) essa tradição, quando se encontra(va) tempo para essa prática, que infelizmente tem se rarefeito (cf. BENJAMIN, 1994).

Temos, então, em NJ o riso convivendo com o sério a todo o momento. Não há a substituição de um pelo outro, mas a confirmação de um pelo outro. Para Mikhail Bakhtin (2008, p. 81),

O riso não é forma exterior, mas uma forma *interior essencial* a qual não pode ser substituída pelo sério, sob pena de destruir e desnaturalizar o próprio conteúdo da verdade revelada por meio do riso. [...] o riso, menos que qualquer outra coisa, jamais poderia ser um instrumento de opressão e embrutecimento do povo. Ninguém conseguiu jamais torná-lo inteiramente oficial. Ele permaneceu sempre uma arma de libertação nas mãos do povo.

O riso possivelmente é o modo como a comunidade javelina encontra para lidar com suas dores, com os grandes problemas que estão postos, que é sua iminente dissolução e a produção de um documento escrito (responsável por seus destinos), pelas mãos de um criativo salafário. De forma parecida, o riso foi o jeito encontrado pela diretora e toda a equipe de produção de NJ em lidar com um tema central tão sério quanto o evidenciado no e pelo filme e outros temas que o atravessam e margeiam-no, alguns deles evidenciados ao longo desse tópico. O filme “sempre é a obra de uma equipe e exige várias séries de opções assumidas por muitos técnicos ([diretor,] produtor, roteirista, fotógrafo, iluminador, montador)” (AUMONT *et al.*, 1995, p. 112; acréscimo nosso), ou seja, é uma obra de autoria coletiva, cujas opções são influenciadas tanto pelo contexto histórico-social quanto pelas condições de emergência dos discursos.

⁷⁷ Ver o artigo de Luís Alberto Rocha Melo, intitulado “*Intelectuários*” e a barca do atraso, em *Narradores de Javé*, *Revista Contracampo* nº 58, disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/58/javemorris.htm>>. Acesso em: 05 jan. 2017.

Segundo Bakhtin (2008), o riso não teve o mesmo valor em diferentes momentos históricos. Na Idade Média, o riso “estava relegado para fora de todas as esferas oficiais da ideologia e de todas as formas oficiais, rigorosas, da vida e do comércio humano [...]. O tom *sério exclusivo* caracteriza a cultura medieval oficial” (BAKHTIN, 2008, p. 63; grifo do autor). Na época, o sério era a filosofia de mundo imposta pelo Cristianismo, atrelado à dor e ao arrependimento, mas existiam vidas paralelas, populares, assim como cultos, ritos e formas que se desenvolviam as margens das práticas culturais oficiais.

Para que a Igreja oficial não perdesse o controle de tudo, houve “a necessidade de legalizar, fora da igreja, isto é, do culto, do rito e do cerimonial oficiais e canônicos, a alegria, o riso e a burla que deles haviam sido excluídos. Isso deu origem a formas puramente cômicas, ao lado das formas canônicas” (BAKHTIN, 2008, p. 64). Dentre essas, se destacam a ‘festa dos loucos’, a ‘festa do asno’, o carnaval.

Em alguns anos do Renascimento, o riso conviveu com o sério praticamente em ‘pé de igualdade’, sendo muitas vezes até mais valorizado:

o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o *sério* (BAKHTIN, 2008, p. 57; grifo do autor).

O riso exprimia ‘uma concepção filosófica do mundo’, funcionava como ‘uma espécie de instituição espiritual para o homem’ e o diferenciava de outras criaturas. Nessa época, o valor do riso era positivo:

Sublinhemos uma vez mais que, para a teoria do riso do Renascimento (como para as suas fontes antigas), o que é característico é justamente o fato de reconhecer que o riso tem uma significação positiva, regeneradora, *criadora*, o que a diferencia nitidamente das teorias e filosofias do riso posteriores [...] que acentuam de preferência suas funções denegridoras (BAKHTIN, 2008, p. 61; grifo do autor).

No século XVII e posteriores, o riso adquire um valor negativo e passa a ser banido do circuito oficial, ficando à margem de vários setores da vida em sociedade:

o riso não pode ser uma forma universal de concepção de mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos *parciais* e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativo; o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exército, heróis) não podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito e específico (vícios dos indivíduos e da sociedade); não se pode exprimir na

linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado (BAKHTIN, 2008, p. 57-58; grifo do autor).

O riso cede então seu espaço para o sério e torna-se inadequado. Atualmente, o valor do riso em nossa sociedade parece não ser muito diferente, ainda que o controle sobre ele seja muitas vezes sutil. Placas espalhadas, em diversos ambientes, ordenando que se ‘faça silêncio’ podem ser entendidas como forma de controlar a fala, os gestos, o riso; encontros específicos da Igreja Católica como a Renovação Carismática, onde a música é muito presente, ou momentos de celebrações (missas, cultos protestantes) restritos a cânticos também desempenham este papel, além de encontros religiosos para jovens no período de carnaval (os chamados ‘Carnaval com Cristo’). O controle do tempo da vida dos indivíduos⁷⁸ – seja maciçamente pelo trabalho, minimamente pelo lazer, quase nunca pelo ócio, dos tabus relativos às práticas sexuais – exerce domínio sobre o riso, mantendo-o quase sempre às margens de qualquer uma dessas práticas.

A respeito ainda sobre o modo como o filme foi produzido, do ‘frescor’ que ele possui, Araújo (2005, p. 156-157) se pronuncia brilhantemente:

Eliane Caffé também procurou impregnar o filme de uma outra sintaxe, fundada no comportamento dos personagens/intérpretes e na desenvoltura das narrativas orais, que percorrem uma via paralela à cultura letrada, sem se submeter completamente à conformação da escrita. Enquanto, na história, os moradores de um vilarejo tentam colocar no papel os grandes feitos do seu passado, perpetuados em narrativas orais em várias versões, o filme propõe o trajeto oposto de capturar o que não se escreve: a sonoridade da fala, a integração das vozes e dos corpos nas reuniões e deslocamentos do grupo, a dinâmica entre atores profissionais e não atores, e, especialmente na atuação de José Dumont [Antônio Biá], a procura por incorporar a fluidez da fala à movimentação física, sem desvincular expressão verbal e corporal (acréscimo nosso).

Essa autora consegue precisar/sintetizar tanto a maquinaria de construção do filme, no que concerne ao paralelismo da cultura oral em relação à cultura letrada, e por que não considerar um estranhamento entre ambas, assim como a riqueza da vida dos javelinos (expressa em gestos e em falas) presente igualmente durante a produção do documento escrito, acontecimento extraordinário naquelas redondezas.

NJ utiliza-se, então, de uma dinâmica não tradicional e nele coexistem mais de um movimento: o da tentativa de construção de um livro-dossiê científico (entendida por nós como uma possibilidade, uma espécie de devir), o destaque à fala das personagens, suas

⁷⁸ Indicamos a leitura da Aula de 21 de março de 1973, de *A sociedade punitiva* e da Conferência V, de *A verdade e as formas jurídicas*, em que Foucault trabalha o tema da ‘sequestração do tempo’.

performances, os efeitos de sentido propiciados pela integração e/ou confronto entre as versões das histórias orais. E o filme, sem dúvida, acabou se tornando um registro da vida cotidiana, dos atos mais comuns de qualquer um de nós.

NJ foi construído, de acordo com informações encontradas no *Roteiro - 17ª versão* (2008) e no *Documentário* (2003) que compõe o DVD do filme, a partir de relatos colhidos de contadores de histórias no interior dos estados brasileiros da Bahia e Minas Gerais:

As viagens, os contatos com velhos contadores de histórias, a escuta atenta dos dramas de 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. Muitas falas, expressões, elementos e características incorporados aos personagens foram colhidas no próprio território da pesquisa (ABREU, 2008, p. 14).

O humor era o que mais ressaltava em todos os relatos que ouvíamos e mesmo presente nos lugares mais miseráveis que visitávamos [...]. No filme, a idéia de termos no mesmo contexto, os relatos épicos, pessoais, cômicos e escatológicos foi algo inspirado no que apareceu naturalmente nesse convívio [lemos convívio] com a cultura dos *contadores de histórias* – e porque afinal a nossa vida mesma contém um pouco de cada coisa tudo junto (CAFFÉ, 2008, p. 11; grifo da roteirista).

Tanto para Abreu (2008) quanto para Caffé (2008) o contato com os contadores de histórias, propiciado pelas expedições, possibilitou uma abundância de elementos para a construção do roteiro e do filme. Nesse sentido, Abreu (2008) resalta também a ‘escuta atenta’ de moradores de regiões ribeirinhas aterrorizados por usinas hidrelétricas e Caffé (2008) destaca o humor/o riso frequente nos relatos ouvidos e em regiões muito pobres. Para Carrière (2006, p. 140), há casos em que o roteiro só vem “mais tarde, bem mais tarde, depois de uma longa imersão na vida real. No fim, as cenas do filme foram inventadas na maioria [...]. Mas a invenção estava enraizada na realidade”, o que aconteceu com NJ, sendo necessária ainda a imersão do imaginário na realidade, para desfigurá-la e intensificá-la (CARRIÈRE, 2006).

Segundo depoimento de Caffé (2003), muitos dos atores que interpretaram as personagens não são atores profissionais, são moradores do local; além disso, os figurinos e as falas foram trabalhados para criar uma realidade ficcional. Podemos aferir, embasados na leitura de Amorim (2004) sobre alguns filmes, que NJ pertence a um grupo que “são uma espécie de quase-documentários” (p. 23), baseado em histórias reais, interpretado também por artistas “amadores que, por sua vez, foram personagens da história real que o cineasta quer contar. Mas tudo está no *quase*” (p. 23; grifo da autora). O filme não pretende ser a realidade,

ele cria sua própria realidade, ainda que esta se confunda com uma realidade social e por conseguinte nos confunda enquanto espectadores-pesquisadores, o que de certo modo reafirma o posicionamento de Turner (1997, p. 69): “Entendemos os filmes em termos de outros filmes, seu universo em termos de outros universos”. E assim como há um jogo de remissões entre os filmes, compreendemos os discursos em relação a outros discursos e os textos na vinculação com outros textos, cujas regras do jogo de correspondências não são homólogas, mas sim variáveis.

O vilarejo e o povo de Javé podem, a princípio, mesclar-se com o vilarejo e a comunidade de Gameleira da Lapa, onde a maior parte das cenas foi filmada e contou com a participação ativa dos moradores locais, que “agregaram um valor mais que significativo ao filme” (ABREU, 2008, p. 14). Esse povoado se tornou uma cidade cenográfica, após algumas providências: “Foi feito um mutirão para limpar a cidadezinha onde a gente rodou [...]. Pegava mal o filme ser feito numa cidade tão suja” (DUMONT, por HENRIQUE, 2005, p. 295). Gameleira está situada numa região ribeirinha no interior do Nordeste brasileiro, mais especificamente no estado da Bahia-Brasil, cujas peculiaridades são pobreza local (conforme visão dos que vêm de fora e da população regional que incorporou esse discurso e se subjetivou a partir dele), cultura oral, riqueza inventiva dos contadores de histórias, dentre outros.

No jantar que a equipe de NJ teve com o presidente Lula, a primeira-dama Marisa e a ministra Dilma Rousseff, no Palácio da Alvorada em Brasília-DF, Eliane Caffé passou os detalhes dos bastidores da gravação para o presidente, segundo o que nos relata José Dumont: em Gameleira,

muitas casas não tinham banheiro, que algumas não tinham porta e que algumas tinham fossas abertas no chão. Ela lembrou que nos quintais havia muitos porcos, fezes, poeira e fatores propícios a gerar doenças. Tudo isso na hora em que Lula saboreava uma *mousse* de chocolate (DUMONT, por HENRIQUE, 2005, p. 295)⁷⁹.

A diretora não perdeu a oportunidade de cutucar o presidente da época com questões sociais graves, apesar de o clima do jantar estar amistoso e ‘de ter esses momentos engraçados’. O riso acaba alargando a visão sobre as coisas, ele abre “os olhos para o novo e o futuro” (BAKHTIN, 2008, p. 81), para o que não se quer calar.

De acordo com Caffé (2008, p. 11-12),

⁷⁹ Nosso orientador ficou curioso por saber a reação do presidente Lula. José Dumont não a relata, apenas registra a expressão de espanto de Vânia Catani, a produtora do filme, diante das declarações de Eliane Caffé.

No final desse processo, tínhamos um roteiro bastante amarrado, mas ainda com o objetivo de poder incorporar as improvisações e outras situações inesperadas que surgiriam na etapa de filmagem. Nesse sentido, o roteiro foi fundamental para não nos perdermos frente à realidade sempre mais rica e também mais dispersiva que encontramos em *Gameleira da Lapa* (povoado onde filmamos). É claro que no final, o roteiro vivido na prática, dentro das improvisações dos atores e não-atores, se transformaram muito em relação ao original, mas nem por isso perdemos o horizonte ao qual pretendíamos chegar (grifo da roteirista).

Percebemos, pelo posicionamento de Caffé (2008), que a função-chave do roteiro é direcionar a feitura do filme, não deixar que a equipe de filmagem nem os atores se percam diante dos objetivos propostos. Ele permite-nos entrever também que o roteiro não é estático, pelo contrário, possui uma dinâmica característica (do gênero) que possibilita a criação, ainda que cerceada em certos aspectos, na produção do filme.

“Escrever um roteiro é muito mais que escrever. Em todo caso, é escrever de outro modo: com olhares e silêncios, com movimentos e mobilidades, com conjuntos incrivelmente complexos de imagens e de sons que podem estabelecer mil relações entre si”, destacam Carrière e Bonitzer (1996, p. 12). Esse posicionamento articulado poeticamente ressoa com o modo como Caffé (2008) se posiciona quando diz ‘o roteiro vivido na prática’, que reforça as semelhanças e as diferenças entre filme e roteiro. Percebemos ainda que, do lugar de roteirista e diretora, possui uma preocupação em justificar que ela e sua equipe não perderam de vista a direção para a qual caminhavam.

Indubitavelmente, há diferenças entre o texto do filme e o texto do roteiro, pelo motivo de serem materialidades distintas. Ressaltamos que NJ apresenta uma especificidade: não tem um livro para se basear como muitos outros filmes, mas o roteiro que foi reelaborado a partir do filme e publicado no suporte livro, o que pode ser considerado uma raridade⁸⁰. “O roteiro é um instrumento, que é lido, anotado, dissecado – e descartado. [...] às vezes, eles até são publicados, mas apenas quando o filme dá certo. Na esteira deste, o roteiro sobrevive”

⁸⁰ Pensamos em estabelecer, num momento futuro no formato de artigo, a relação roteiro/projeto de pesquisa e filme/Dissertação por uma das dimensões que nosso texto dissertativo adquiriu, de ser um movimento de reflexão sobre a própria pesquisa. Havíamos visualizado essa possibilidade e a apresentação de painel no IV Colóquio Internacional em Análise do Discurso (CIAD), em set./2015, veio confirmar essa impressão/preensão. Esse evento representou para nós um acontecimento, tanto teórico quanto emocional. Lá, dialogamos com a professora Dra. Luzmara Curcino, que nos disse que NJ é a metáfora da construção de uma tese, segundo seu orientador (parece-nos que) de doutorado. A professora Dra. Maria Aparecida Conti (Cida) colaborou inclusive para desatar um nó teórico que persistia no nosso projeto de Dissertação e não havíamos percebido até então: sugeriu-nos que um dos nossos objetivos deveria ser “demonstrar como os sujeitos se fazem na e pela história, consistindo em construções sócio-histórico-culturais”.

(CARRIÈRE, 2006, p. 132). E essa peculiaridade, acreditamos nós, pode tornar (e realmente torna) a pesquisa muito rica e frutífera.

Como justifica Carrière (2006, p. 129-130),

Não posso entender como é possível dissociar um roteiro de um filme, apreciá-los separadamente [...]. Na verdade, um bom roteiro é aquele que dá origem a um bom filme. Uma vez que o filme esteja pronto, o roteiro não mais existe. Provavelmente, é o elemento menos visível da obra concluída. Parece ser um todo independente. Mas está fadado a sofrer uma metamorfose, a desaparecer, a se fundir numa outra forma, a forma definitiva.

O roteiro inicial de *Narradores de Javé* se fundiu tanto ao roteiro no formato de livro quanto ao filme e ambos acabaram se tornando materialidades de análise para nossa pesquisa. Trabalhamos com a décima sétima versão do roteiro, pois em vários aspectos suas informações são muito próximas às do filme, facilitando em muito as várias consultas (quase exaustivas) que temos feito tanto no filme quanto nele, na construção dos textos esparsos e agora do texto dissertativo.

Não é comum encontrarmos a materialidade roteiro para comprar. Seu público potencial é reduzido: “De todos os tipos de escrita, o roteiro é o que se destina ao menor número de leitores por título: no máximo, uma centena de pessoas. E cada um desses leitores irá consultá-lo em razão de seus objetivos, particulares e profissionais” (CARRIÈRE, 2006, p. 132). No nosso caso, os objetivos são acadêmicos. Em relação ao próprio filme NJ, foi difícil encontrar um exemplar da mídia (suporte) DVD para ser adquirido, o que conseguimos somente no final do primeiro semestre de 2016, pouco tempo antes da Qualificação de Relatório dessa Dissertação. Vínhamos trabalhando com cópias do filme há aproximadamente oito anos, extraídas da *internet*, o que não é de se estranhar já que NJ foi exibido em festivais no exterior e depois no Brasil, e não em algum cinema perto da nossa casa.

E para encerrar esse tópico, recorremos a uma belíssima metáfora utilizada por Carrière (2006, p. 150), quando compara o roteiro a um bebê e o filme a um adulto:

O roteiro não é só o sonho de um filme, mas também sua infância. Passa por uma fase hesitante, balbuciante, gradualmente descobrindo forças e fraquezas. À medida que ganha confiança, começa a mover-se com sua própria energia [...]. Nessa progressão do potencial para o concreto, do filme em estado de sonho ou de bebê para o filme adulto consciente, o roteiro aprende a se retirar gradualmente da aventura. Nos primeiros meses, ele é o senhor. O filme lhe pertence. Ele conhece todas as suas voltas e reviravoltas; às vezes, é o único a vê-las.

É como se a relação entre ambas as fases (formas) estivesse para um vir a ser, baseado em uma história de amor em construção, sendo necessário um cuidado especial e conjunto por parte dos pais (o/a roteirista e o/a diretor/a⁸¹), a fim de que o bebê (larva) se transforme em um adulto (borboleta) bem sucedido e bata suas asas em direção ao infinito.

Apesar de essa associação/metáfora ser bastante interessante, estudiosos da infância podem ficar desconfiados dela, pois a criança não está apenas à espera de se tornar um adulto, mas, sobretudo, infância é considerada como potência, cuja zona de indeterminação “implica um afastamento com características evolutivas das etapas de desenvolvimento da criança, apreendendo-a como descontinuidade e, por isso, distante de uma fase específica da vida” (FERNANDES JÚNIOR, 2007, p. 25), bem como devir. Essa noção, na visão de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997, p. 14-16), é a seguinte: “Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. [...] Devir não é progredir nem regredir [...]. Ele é da ordem da aliança [...]. Devir é um verbo”, um entre-lugar, envolve movimento/dinamicidade. Devir é, pois, “o processo que procura atingir uma zona de vizinhança com a infância [...] [a mulher, o homossexual, o animal], no que esta contém de pontos de fuga, de desterritorialização” e “está sempre na condição de algo que não se fixa” (FERNANDES JÚNIOR, 2007, p. 22; 23), entrelaçando no caso desta pesquisa a criança/larva e o adulto/borboleta numa movência sem fim.

Nessas páginas, num primeiro momento, tentamos entender em que sistemas de saberes, verdades e poderes o filme em estudo emergiu, elencando brevemente alguns dados da história do cinema brasileiro e da história do Brasil na década de 1990. Parafraçando Foucault (2005), tivemos o intuito de entender ‘por que *Narradores de Javé* (esse enunciado) e não outro em seu lugar?’. E, num segundo momento, nossa atenção voltou-se para a produção do filme em si (os bastidores) e suas características, em que se destaca a relação harmoniosa com seu roteiro. Passemos, então, à tentativa de compreender a teia de discursos, saberes, poderes e verdades entrelaçados e engendrando os conceitos de cultura, cultura popular, região e ciência.

⁸¹ “Mesmo nesse estágio inicial, o filme também será do diretor, o que estará nos créditos e nos livros de história, de qualquer forma” (CARRIÈRE, 2006, p. 150).

CAPÍTULO 3

Cultura (popular), região e ciência: uma tessitura de saberes-poderes-verdades

O popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos 'legítimos'; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, 'incapazes' de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos (CANCLINI, 2008, p. 205; aspeamentos do autor).

Neste capítulo, problematizamos os conceitos de cultura, cultura popular, região e ciência, construções histórico-discursivas, por meio das quais percebemos relações de saberes-poderes-verdades, envolvendo muitas questões que se passam por naturalizadas, relacionando-as à materialidade fílmica em estudo. Reportamo-nos também aos moradores de Javé na primeira reunião na igreja, em meio à tentativa de compreensão do que eles estão vivendo (incluindo aí a busca pelo entendimento do que é científico), que envolve questões políticas, econômicas, sociais, relacionais, afetivas, linguísticas.

3.1 Práticas culturais e relações de poderes-saberes

Até então, vínhamos nos pronunciando em relação ao *povo* de Javé como uma comunidade de cultura basicamente oral, popular e tradicional. Só agora nos demos conta o quanto a escolha de determinados termos relativos à discussão em torno de questões culturais implica a adoção de determinadas teorias, pontos de vista, apesar de anteriormente considerar que tínhamos clareza quanto a isso. Pensar “a cultura, por [um] viés discursivo, se torna um lugar de produção de sentidos, que muitas vezes são naturalizados e passam a reforçar o efeito de apagamento da historicidade de certos fatos sociais” (FERREIRA, 2011, p. 59).

É pertinente também refletir acerca da cultura enquanto espaço de produção social da memória e do esquecimento:

Lugar da memória que, ao conservar e reproduzir artefatos simbólicos e materiais de geração em geração, torna-se depositária de toda essa massa de informação social. Lugar do esquecimento, porque [...] demarca as exclusões, os apagamentos, que os sujeitos produzem, inconscientemente, nos modos de ser, representar e estar em sociedade (FERREIRA, 2011, p. 61).

Por isso, iniciamos a problematização desse conceito com base nessa autora, tendo essas citações como ‘pontapé inicial’ e aprofundamos a discussão principalmente com os

autores que se seguem, por meio dos quais percebemos que estão em jogo, no conceito de cultura, relações de poder, construções de saberes/verdades e muitas outras questões que parecem naturalizadas, como se sempre existiram de determinado modo e funcionaram de certa maneira, conforme discutiremos a seguir.

Félix Guatarri (1996) inicia o Capítulo 1 do livro *Micropolítica: cartografias do desejo*⁸² questionando, pelo título da seção, se cultura é um conceito reacionário? Pergunta à qual imediatamente responde que sim,

O conceito de cultura é profundamente reacionário. É uma maneira de separar atividades semióticas (atividades de orientação no mundo social e cósmico) em esferas, às quais os homens são remetidos. Tais atividades, assim isoladas, são padronizadas, instituídas potencial ou realmente e capitalizadas para o modo de semiotização dominante – ou seja, simplesmente cortadas de suas realidades políticas (GUATARRI, 1996, p. 15).

Essa visão independente e autônoma de cultura relaciona-se aos mercados de poder e mercados econômicos, cujo alcance não é apenas em termos de trocas monetárias, mas que se expande enquanto ‘controle da subjetivação’. Essa ‘produção da subjetividade capitalística’ é social, está em todos os níveis de produção e consumo, além de funcionar na esteira do inconsciente: “essa grande fábrica, essa grande máquina capitalística produz inclusive aquilo que acontece conosco quando sonhamos, quando devaneamos, quando fantasiemos, quando nos apaixonamos e assim por diante”⁸³ (GUATARRI, 1996, p. 16).

Entretanto, esse autor afirma que, ao contrário disso, “é possível desenvolver modos de subjetivação singulares” (‘processos de singularização’⁸⁴), mas que estamos presos a “algumas palavras-ciladas (como a palavra cultura), noções-anteparo que nos impedem de pensar a realidade dos processos em questão” (GUATARRI, 1996, p. 16-17). Pensar em cultura, no singular, é demonstrar um ‘aprisionamento à lógica da identidade’, que pressupõe “a possibilidade de que os eventos culturais se repitam no tempo sem mudanças de sentido, de

⁸² Esse livro foi escrito/organizado por ele e Suely Rolnik (1996), que esclarece, na Apresentação, que não é uma obra escrita somente a quatro mãos, as de ambos, mas que contou com as mãos de outros autores, haja vista seguir o movimento de algumas “cartografias – as que foram surgindo dos encontros que [viveram] durante a viagem” (p. 14) ao Brasil, em 1982, época em que o país “estava aquecido pelo reboiço de uma campanha eleitoral para governadores, deputados e vereadores. A sociedade brasileira vivia um momento de incontestável revitalização” (p. 11). Era a primeira eleição por voto direto para esses grupos políticos, desde o golpe militar ocorrido em 1964.

⁸³ Não é excessivo reforçar que compreender o cinema enquanto uma prática social passa pela “compreensão de sua produção, seu consumo, seus prazeres e significados, [que] está inserida no funcionamento da própria cultura” (TURNER, 1997, p. 11-12; acréscimo nosso).

⁸⁴ Indicamos a leitura do livro *Ensaio sobre a singularidade*, de Tony Hara, publicado em parceria pelas editoras Intermeios (São Paulo) e Kan Editora (Londrina), no ano de 2012.

significado, sem deslocamentos nos próprios arranjos dos rituais, dos objetos, dos motivos, dos temas, dos próprios agentes e de lugares onde se realiza” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007b, p. 15).

Vamos, então, recuperar com Guatarri (1996) alguns sentidos, núcleos semânticos, da/para a palavra cultura⁸⁵. Esse autor designa-os por A, B e C: no sentido A (de ‘cultivar o espírito’), há uma divisão, um julgamento, entre os que têm e os que não têm cultura, os cultos e os incultos respectivamente; no sentido B (de ‘civilização’), não está em pauta a divisão anterior, prevalece a ideia de coletivo, de identidade cultural, de ‘cultura-alma coletiva’; e no sentido C (de ‘cultura de massa’), a cultura equivale a todos os bens – equipamentos, pessoas, referências teóricas e ideológicas –, caracterizando-se como uma ‘cultura-mercadoria’. Eis alguns exemplos: em A, fala-se de cultura clássica, cultura científica, cultura artística, cultura erudita, cultura popular; em B, tem-se cultura branca, cultura ocidental, cultura masculina, cultura nordestina, cultura sulista, cultura goiana; em C, encontramos índices de alfabetização, quantidade de livros e filmes produzidos, dentre outros. Reforçamos, em consonância com Guatarri (1996, p. 19), “que esses três sentidos que aparecem sucessivamente no curso da História continuam a funcionar, e ao mesmo tempo. Há uma complementaridade entre esses três tipos de núcleos semânticos”. E que é fundamental “sair da articulação entre [esses] três núcleos semânticos” (GUATARRI, 1996, p. 23), das armadilhas que eles envolvem, para se pensar os problemas da cultura.

Albuquerque Júnior (2007b, p. 17) alerta-nos que o que denominamos de cultura precisa ser substituído por “trajetórias culturais, fluxos culturais, relações culturais, conexões culturais, conflitos, lutas culturais”, pois se trata de “um conjunto múltiplo e multidirecional de fluxos de sentido, de matérias e formas de expressão que circulam permanentemente, que nunca respeitaram fronteiras, que sempre carregam em si a potência do diferente, do criativo, do inventivo, da irrupção”. Segundo uma percepção de grupos hegemônicos, destaca esse autor, é que se tenta “fazer de suas manifestações culturais a cultura”.

Também nessa perspectiva da cultura enquanto um campo de poder, Guatarri (1996, p. 20) reafirma:

A cultura não é apenas uma transmissão de informação cultural, uma transmissão de sistemas de modelização, mas é também uma maneira de as elites capitalísticas exporem [...] um mercado geral de poder.

⁸⁵ Para aqueles/as que tiverem interesse em ler mais sobre essa questão dos sentidos da palavra cultura, consultar o Capítulo 1 (*Versões de cultura*), do livro *A ideia de cultura*, de Terry Eagleton, publicado pela Editora UNESP, em 2005.

Não apenas poder sobre os objetos culturais, ou sobre as possibilidades de manipulá-los e criar algo, mas também poder de atribuir a si os objetos culturais como signo distintivo na relação social com os outros.

E isso nos faz voltar à materialidade fílmica em estudo e indagar: qual o valor de um livro – “ao mesmo tempo um objeto material e uma obra intelectual ou estética identificada pelo nome de seu autor” (CHARTIER, 2002, p. 22) – para uma comunidade cujas práticas sócio-culturais vinculam-se, sobretudo, à oralidade? Em sociedades como a fictícia javelina, outras formas de manifestação culturais – diferentemente das vinculadas à escrita – predominam, como a contação oral de histórias, os diálogos, as procissões religiosas (atividades de culto), os repentes, o cordel, as brincadeiras, o riso, o ‘vocabulário da praça pública’ (BAKHTIN, 2008), os artesanatos, dentre outras.

Adentrando as fronteiras do território javelino e olhando de lá para o exterior, isto é, como se fôssemos um membro daquela comunidade, com certeza, nos sentiríamos ameaçados pela proposta do tal livro-dossiê (sabe-se lá que bicho é esse, que coisa é essa), inclusive pelas mudanças que ele trará, ou melhor, evitará ou não ao território e aos membros da comunidade, sejam culturais, sociais, econômicas, políticas. O vilarejo precisa ser tombado e virar patrimônio, para não ser extinto do mapa: “Só não inunda se for patrimônio, não é assim?!” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 25; seq. 6), indaga e exclama a personagem Zaqueu aos presentes na primeira reunião na igreja.

Tais mudanças, pelo que depreendemos do filme, estão intimamente relacionadas à ideia de patrimônio cultural, cuja definição é a seguinte, de acordo com o *site*⁸⁶ do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN):

conjunto de bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação é de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. São também sujeitos a tombamento os monumentos naturais, sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou criados pela indústria humana⁸⁷.

Esse conjunto de bens, pelo que percebemos do excerto anterior e das ponderações de Ferreira (2011), Guatarri (1996) e Albuquerque Júnior (2007b), é eleito por alguns grupos e segundo determinados interesses. “Ministérios da Cultura estão começando a surgir por toda parte” propondo-se “a incrementar, de maneira aparentemente democrática, uma produção de

⁸⁶ www.iphan.gov.br. Acesso em: 10 jan. 2017.

⁸⁷ Cf. <www.iphan.gov.br>. Acesso em: 10 jan. 2017.

cultura que lhes permita [àqueles que ficam à margem] estar nas sociedades industriais desenvolvidas”. Dessa forma, “as pessoas se [sentem] de algum modo numa espécie de território e não [ficam] perdidas num mundo abstrato” (GUATARRI, 1996, p. 19-20; acréscimo nosso). Não podemos esquecer que essa teia de poderes e pertencimentos é ‘muito bem calculada’, além de sofisticada e na maioria das vezes sutil.

O IPHAN tem por Missão “promover e coordenar o processo de preservação do patrimônio cultural brasileiro para fortalecer identidades, garantir o direito à memória e contribuir para o desenvolvimento socioeconômico do país”. E sua Visão estabelece que deva “ser instituição coordenadora da política e do sistema nacional do patrimônio cultural, capaz de identificar, produzir e difundir referências para a preservação do patrimônio cultural no plano nacional e internacional [...]”⁸⁸. Entre os instrumentos de proteção cultural utilizados pelo Instituto estão o Tombamento (instituído em 1937), a Valoração do Patrimônio Cultural Ferroviário (instituída em 2007), a Chancela da Paisagem Cultural (instituída em 2009). O tombamento, em torno do que se tem toda uma produção discursiva e de sentidos em NJ, é “o instrumento de reconhecimento e proteção do patrimônio cultural mais conhecido, e pode ser feito pela administração federal, estadual e municipal”⁸⁹.

O tombamento pode ser solicitado ao IPHAN por

Qualquer pessoa física ou jurídica [...], bastando, para tanto, encaminhar correspondência à Superintendência do Iphan em seu Estado, à Presidência do Iphan, ou ao Ministério da Cultura. Para ser tombado, o bem passa por um processo administrativo que analisa sua importância em âmbito nacional e, posteriormente, o bem é inscrito em um ou mais Livros do Tombo⁹⁰.

Há, então, uma hierarquia de procedimentos a serem seguidos, protocolos a serem adotados, a fim de que um bem possa ser alçado à categoria de patrimônio. Esse bem é submetido a avaliações, valorações, assim como adquire um registro em livro específico, ficando ainda sujeitos à fiscalização. “O objetivo do tombamento de um bem cultural é impedir sua destruição ou mutilação, mantendo-o preservado para as gerações futuras”⁹¹. Entretanto, parece-nos que o filme joga com a ideia e o discurso de que, em nome do ‘progresso’, o tombamento e o patrimônio ‘não têm vez’, isto é, além de as riquezas da região e dos moradores sofrerem uma rápida visibilidade pelo encontro com o poder desse

⁸⁸ Cf. <www.iphan.gov.br>. Acesso em: 10 jan. 2017.

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ Idem.

⁹¹ Idem.

empreendimento econômico e posteriormente um expressivo apagamento pelo mesmo, nem os próprios javelinos demonstravam ter uma consciência aflorada dos bens que os valoravam, a exemplo das histórias dos guerreiros que fundaram Javé. E acabaram precisando de alguém, a personagem Zaqueu, para lhes lembrar delas e incentivar a produção de outra modalidade de registro das memórias, o livro-dossiê.

Albuquerque Júnior (2007b, p. 17) destaca que em

qualquer prática cultural que se queira preservar, o que preservamos é sua possibilidade de existir⁹² e, portanto, de diferir e de divergir. Preservar não é congelar numa pose uma certa temporalidade. Quando se tenta preservar congelando o tempo, como em muitas ocasiões se deu com o chamado patrimônio histórico, o que se teve foi sua progressiva ruína, porque a mudança no tempo continuou a fazer seu trabalho de corrosão.

Para esse historiador, se não houver uma ressignificação dos elementos de patrimônio de dada sociedade por novas gerações, esses elementos transformam-se em ‘ruínas físicas’ e mais ainda em ‘ruínas de sentidos’, tornando-se ‘depósitos de fezes para pombos’. Reflexão essa que nos propicia retornar a Guatarri (1996, p. 20), que reforça “que o campo social que recebe a cultura não é homogêneo” e por isso os bens produzidos culturalmente não têm a mesma recepção entre os indivíduos e significam diferentemente.

O livro-dossiê com as histórias de Javé é um exemplo claro disso. Para a comunidade javelina, esse objeto (trabalho científico), estranho às suas práticas culturais, pode propiciar uma salvação, apesar de, a princípio, a ideia parecer-lhe incompreensível. É uma espécie de amuleto da sorte. Para o outro, o estrangeiro, parece não passar de um embrólio/logro, o adiamento de um fato, no caso, inevitável, pois o povoado de Javé está na rota de desaparecimento do mapa pela construção da barragem de uma usina hidrelétrica com as águas do Rio São Francisco. Entre as variantes de compreensão, ora é tomando como escritura, ora como documento escrito, ora como trabalho científico, ora como livro, ora como dossiê e nós o vislumbramos como um livro-dossiê, um documento/monumento. Nele,

⁹² Não podemos deixar de relatar que os nomes das professoras Sirlene Duarte e Lívia Abrahão do Nascimento, após a morte de ambas, vieram a nomear dois auditórios da Regional Catalão/UFG. Esses mini-auditórios foram construídos junto com os Blocos Didáticos I e II, mas saíram do anonimato com seus batismos. No Auditório Sirlene Duarte, Bloco I, foi instalada uma placa com uma citação de José Saramago: “Somos a memória que temos e a responsabilidade que assumimos.”; no Lívia Abrahão do Nascimento, Bloco II, a placa recebeu uma citação de Rubem Alves: “Ensinar é um exercício de imortalidade. De alguma forma continuamos a viver naqueles cujos olhos aprenderam a ver o mundo pela magia da nossa palavra.”. O Sirlene está fechado para reformas, após um período de funcionamento, mas ainda não foi inaugurado; o Lívia está em funcionamento e foi inaugurado em maio/2016. Não só nesses espaços, sempre nos lembramos das duas e do que vivemos juntas, quando o calor humano ainda podia ser compartilhado.

conforme sua proposta inicial, só deveria haver lugar para a Verdade, a Ciência e a História, o que não se concretiza, pois essas são invenções, lugares idealizados/imaginados.

Pensando no livro-dossiê como um documento/monumento, recorremos a Jacques Le Goff (2003, p. 538), que defende que este é “produto de um centro de poder [...] deve ser estudado numa perspectiva econômica, social, jurídica⁹³, política, cultural, espiritual, mas, sobretudo, enquanto instrumento de poder”⁹⁴. Os narradores de Javé, de determinada maneira, ficam submetidos a um poder quase que sobrenatural durante a tentativa de produção desse trabalho dito *científico*, a começar pela confusão que esse objeto e termo lhes ocasionam. Para nós, essa é uma das grandes ironias do filme: será que o modo de produção do ‘dossiê’ não é uma crítica, às avessas ou não, ao próprio estatuto do saber científico, consistindo em uma ambivalência ou não do dito? Essa modalidade de saber, como veremos no tópico 3.3, está correlacionada a uma vontade (histórica) de verdade. Igualmente, os moradores do vilarejo – grupo onde se incluem os narradores – estão pressionados por questões político-econômico-sociais, que os deixam à margem de programas governamentais, políticas públicas que buscam melhorias para determinadas regiões e setores da sociedade em detrimento de outros.

Como expõe Guatarri (1996, p. 21),

a gestão da economia mundial hoje conduz centenas e milhares de pessoas à fome, ao desespero, a um modo de vida inteiramente impossível, apesar dos progressos tecnológicos e das capacidades produtivas extraordinárias que estão se desenvolvendo nas revoluções tecnológicas atuais.

Tal explicação está em consonância com a pesquisa de doutorado de Boneti (2003), realizada em 1993, que tece uma análise acerca da intervenção do governo brasileiro no Vale do Açu, no estado do Rio Grande do Norte, também no Nordeste do país, com a construção de uma barragem com as águas do Rio Piranhas-Açu, visando à modernização da agricultura na região. Para tanto,

o Estado realiza uma certa ‘limpeza’ de área, mediante indenização e outros procedimentos, com o objetivo de liberá-la para a implantação de um sistema moderno de produção. [...] Promove-se, na verdade, uma troca dos agentes sociais: os ‘aptos’ para lidar com o progresso técnico em lugar dos ‘não-aptos’ para essa atividade (BONETI, 2003, p. 15; aspeamentos do autor).

⁹³ Apesar de termos visualizado a possibilidade de pensar o dossiê também no sentido jurídico do termo, tendo por base a discussão tecida por Foucault, em *Pierre Rivière*, os rumos que o texto dissertativo tomou nos fizeram desistir de tecer essa relação, que pode ser desenvolvida em outro momento.

⁹⁴ No Capítulo 4, retomaremos essa discussão, quando estivermos abordando o conceito de história e fatos históricos enquanto também construção/invenção.

Esse caso estudado por Boneti (2003), além de nos remeter ao caso fictício da barragem de Javé com as águas do São Francisco, remete-nos igualmente aos elencados no Capítulo 1 desse texto dissertativo: à Hidrelétrica de Belo Monte (Rio Xingu-PA), à Hidrelétrica de Xingó (Rio São Francisco-SE/AL), à Hidrelétrica Serra do Facão (Rio São Marcos-GO/MG) e à barragem de rejeitos da mineradora Anglo American, na divisa das cidades Catalão-GO e Ouidor-GO. Cada caso, com suas particularidades, está amparado em

Políticas públicas de desenvolvimento implementadas pelo Estado no Brasil [que] têm ainda sustentação teórica na retórica neoclássica baseada na premissa da substituição dos fatores de produção ditos ‘tradicionais’ pelos ‘modernos’. Trata-se de uma premissa de concepção dualista, a qual dicotomiza a realidade social entre ‘atrasado’ e ‘desenvolvido’ (BONETI, 2003, p. 12; aspeamentos do autor e acréscimo nosso).

Essa visão binária, ressalta o autor, constrói ‘uma leitura irreal da realidade social’, além de mascarar processos de exclusão e eliminação. Com a implantação e o desenvolvimento “técnico da produção [...] Os traços culturais e o meio ambiente são tratados como empecilhos ao desenvolvimento tecnológico. A ciência é empregada no sentido de dominar a natureza e ignorar os traços culturais materializados em experiências de vida” (BONETI, 2003, p. 14), sobrepondo-se ao meio ambiente e ao meio sócio-cultural. O ‘progresso’ da ciência, em certos aspectos e em dada conjuntura, trata-se de uma verdade inquestionável, pois os ‘progressos’ são datados e mudam.

Sendo assim, a exclusão e a eliminação de determinados grupos de seus territórios não acontecem acidental e aleatoriamente, mas são calculadas, estão previstas “no planejamento do desenvolvimento econômico [...] como estratégia de ‘limpeza’ do espaço para dar lugar” (BONETI, 2003, p. 79; aspeamento do autor) a outras atividades econômicas, a outros grupos sociais, fazendo parte de ‘políticas de higienização’⁹⁵, em que se elimina o Outro, no caso o ‘subdesenvolvido’, o ‘atrasado’, o ‘tradicional’, para a emergência do ‘desenvolvido’, ‘moderno’. Essa estratégia de limpeza ao mesmo tempo em que pode ser considerada como um meio (dispositivo)⁹⁶ para se chegar a determinado fim, também pode ser vista como efeito

⁹⁵ O que nos remete à discussão de biopolítica, biopoder, empreendida por Foucault, mas na qual não aprofundaremos. A professora Dra. Kátia Menezes de Sousa abordou esse tema do biopoder durante sua fala em uma mesa redonda com a professora Dra. Grenissa Bonvino Stafuzza, mediada pelo professor Dr. Bruno Franceschini, no XVIII EREL, realizado na RC-UFG de 02 a 04 de junho/2017.

⁹⁶ Com base na noção de dispositivo em Foucault, Giorgio Agamben (2006, p. 40) generaliza: “chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”.

positivo do que se espera, pois alguns têm que ser exterminados para a garantia da vida de outros.

Conforme diz a personagem Vado, de NJ, na primeira reunião na igreja,

Eles, os engenheiro, abriram os mapa na nossa frente e explicaram tudinho nos pormenor, nas miudeza. Tudo com os números, as fotos, um tantão delas! Iam ensinando pra gente os ganhos e os progresso que a Usina vai trazer. Vão ter que sacrificar a maioria. A maioria, não sei quem são, mas nós é que somos os tantos do sacrifício (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 23; seq. 6).

Assim como no caso real do Vale do Açu (estudado por Boneti), o caso fictício do Vale de Javé (em estudo por nós) tem “a intervenção do Estado na região, por meio da construção de uma infra-estrutura hidráulica [a barragem]” (BONETI, 2003, p. 47) de usinas hidrelétricas. Têm-se, então, nesses exemplos exclusão e eliminação em vários âmbitos: econômico, social, relacional, simbólico. E como diz a personagem Zaqueu, de NJ, ainda no ancoradouro: “a maior desgraça que um povo pode viver pra ver” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 22; seq. 4).

A idealização de uma hidrelétrica, em linhas gerais, é um processo que demanda tempo e jogo político, uma vez que nada é decidido apenas por uma pessoa. Existe todo um conjunto de regras e normas a serem seguidas. Esse processo tem início quando uma localidade é identificada como um espaço possível para construção de tal edificação. É necessária que haja uma disponibilidade considerável de potencial hídrico, bem como uma topografia que permita a criação desse reservatório.

Uma vez que se tenha esse local em vista, entra em cena um levantamento detalhado da região em que se pretende implementar tal política. São levados em conta (ou deveriam ser) os impactos sociais, ecológicos, econômicos e energéticos. A partir desse estudo, elaborase um projeto de lei que é submetido para a apreciação de uma comissão formada pelo Legislativo federal, onde são analisados os impactos financeiros para a União com o intuito de avaliar a sua implementação. No passo seguinte, depois de aprovado pela comissão, o projeto é levado para uma primeira leitura em plenária e colocado para apreciação do Legislativo, o que pode levar até anos. E, na maioria das vezes, a população das áreas a serem impactadas desconhecem que tal evento está em curso.

Depois de avaliado o projeto e feitas todas as emendas possíveis a respeito da construção e passar por uma votação no Legislativo, ele é encaminhado ao Ministério das Minas e Energias para outra avaliação, agora em nível de Executivo. Novamente, o processo de impacto é avaliado, desde o ambiental passando pelo social até o financeiro, onde são

analisados os gastos, tudo feito por uma comissão de especialistas do Ministério, que prepara um documento demonstrando a viabilidade da proposta. Em seguida, os estudos são levados ao presidente que, apoiado por uma segunda comissão, é informado de tudo acerca desse projeto e, estando ele de acordo, aprova-se em definitivo para a construção da hidrelétrica.

E, por último, o governo lança um edital de concorrência para que as construtoras do ramo façam seus lances, até a abertura dos envelopes com as propostas. A construtora vencedora, apoiada pelos governos federal e estadual, então começa o trabalho para demarcar a área a ser impactada com tal construção, dando sequência a mesma. Isso significa que não há como voltar atrás na construção, pois tudo já está regulamentado por lei, restando apenas desapropriar as terras e pagar as indenizações (quando são pagas!). Este é o momento em que a população toma conhecimento de e do fato da construção da hidrelétrica e de que deverá deixar suas terras e suas casas.

Como veremos,

O período que vai do anúncio definitivo do projeto [da barragem], marcado pelas primeiras providências visando à sua implantação, e se prolonga até o término da construção da barragem, é marcado [...] pelas desapropriações, pela dificuldade da população diretamente atingida em tomar a decisão de abandonar a área. É, portanto, um período marcado pela angústia e pelo medo (BONETI, 2003, p. 81).

Voltando ao filme, desde a primeira reunião na igreja (conduzida por Zaqueu) até a última (conduzida por Cirilo), acompanhamos o drama vivido pela comunidade javelina, motivado pela construção da tal barragem. Os moradores da região são obrigados a enfrentar uma série de problemas, alguns já elencados, decorrentes disso. E um dos fatores que nos chama a atenção é que a angústia e o medo se fazem presente, em vários momentos, sendo mesclados e algumas vezes disfarçados pelo riso. Segundo Foucault (2009a, p. 21), rir, detestar e deplorar – impulsos que estão na raiz do conhecimento – “têm em comum o fato de serem uma maneira não de se aproximar do objeto, de se identificar com ele, mas, ao contrário, de conservar o objeto à distância, de se diferenciar dele ou de se colocar em ruptura com ele, de se *proteger dele pelo riso*” (grifo nosso).

Antes, entretanto, de adentrar à primeira reunião na igreja propriamente dita, consideramos necessário fazer um passeio pelo Nordeste e pela cultura nordestina, ou melhor, pela teia/rede de discursos que os teceram, para compreender como essa região e essa cultura foram fabricadas e continuam sendo (re)produzidas discursivamente, influenciando tanto na forma de criação quanto na de recepção de NJ.

3.2 A ‘fabricação da cultura (popular) nordestina’ e a ‘invenção do Nordeste’⁹⁷

Na Introdução de *A feira dos mitos*, Albuquerque Júnior (2013b) lança algumas perguntas, dentre as quais destacamos uma: “Por que a cultura nordestina é sempre pensada, dita e vista como uma cultura artesanal, pré-industrial, anterior à emergência da cultura de massas?” (p. 20). Na sequência, ele já nos antecipa uma resposta:

sempre que se fala em cultura nordestina, esta é remetida para um conjunto de manifestação culturais que foram objeto de apropriação e nomeação por parte de um importante grupo de folcloristas que atuaram nesta área do país entre o final do século XIX e meados do século XX. Eles, através de suas pesquisas, de seus escritos, de suas ações institucionais e de suas práticas, foram definindo e instituindo o que deveria ser visto e dito como sendo a cultura desta região (idem, p. 21).

Consideramos também importante refletir sobre essa questão, ainda que brevemente, pois como o autor ressalta “que relações de poder[-saber] estamos reproduzindo sempre que repomos as imagens e textos, sempre que relançamos [as] manifestações culturais que são ditas como sendo nordestinas?” (idem, p. 22). Quando nos deparamos com um filme como NJ, que articula muitos elementos dessa cultura – que nos foi ensinada por meio de manuais escolares, livros literários, canções, pinturas e pela mídia em geral – como tendo alguns ícones, manifestações típicas de regionalidade, verdadeiras e essenciais, ficamos incomodados e perguntando-nos a que práticas discursivas e relações de poderes-saberes estão ligadas, são responsáveis por sua constituição e propagação?

Compreender a fabricação da cultura nordestina, destaca Albuquerque Júnior (2013b), passa pela compreensão da fabricação do folclore e da cultura popular tanto em nível de Brasil quanto no Ocidente contemporâneo, ao que completamos pelo entendimento também da ‘cultura popular na Idade Média e no Renascimento’ (cf. BAKHTIN, 2008).

Fabricar o folclore, a cultura popular, implica a utilização de uma utensilagem mental, de uma tecnologia intelectual, de mecanismos de produção de fontes e de discursos, de um modo de produção escriturístico que, embora sejam aqui analisados a partir do caso do folclore ou da cultura ditos nordestinos, podem ser encontrados na invenção de outros folclores e outras culturas populares (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013b, p. 23).

⁹⁷ Esse tópico será tecido, predominantemente, com base em duas obras do autor Albuquerque Júnior: uma de 2011 (*A invenção do nordeste e outras artes*) e a outra de 2013 (*A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste 1920-1950)*). Por esse motivo, a escolha do título e algumas referências teóricas abreviadas (idem).

A partir das imagens da feira e da praça pública, que se caracterizam “pelo aglomerado de pessoas, pela multiplicidade de vozes, de pregões, de falas, de ditos que se misturam, se confundem e terminam por gerar uma verdadeira algaravia de vozes” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013b, p. 24), como se fossem dias de festa e principalmente nesses dias, é que Albuquerque Júnior (2013a) e Bakhtin (2008) tecem suas teorizações e análises, cujos objetivos e enfoques são diferentes, mas igualmente importantes para este texto dissertativo. Em NJ, nos vários ambientes e momentos em que a comunidade javelina se encontra – a começar pela igreja, peregrinando pela casa dos narradores, as ruas, o armazém, a praça central, retornando à igreja –, identificamos as características das manifestações na feira, em praça pública⁹⁸.

Para Bakhtin (2008, p. 132),

A praça pública [...] formava um mundo único e coeso onde todas as ‘tomadas de palavras’ (desde as interpelações em altos brados até os espetáculos organizados) possuíam alguma coisa em comum, pois estavam impregnadas do mesmo ambiente de liberdade, franqueza e familiaridade. Os elementos da linguagem popular, tais como os juramentos, as grosserias, perfeitamente legalizadas na praça pública, infiltravam-se facilmente em todos os gêneros festivos [...]. A praça pública era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de ‘exterritorialidade’ no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra (aspeamentos do autor).

Nesse ambiente, predomina igualmente as maldições, o riso, o cinismo, alguns gêneros verbais e artísticos (o pregão⁹⁹, o reclame, os espetáculos de rua, as paródias), o realismo grotesco (o jogo entre o alto e o baixo), os louvores-injúrias (‘se injuria elogiando e se louva injuriando’), os jogos de palavras, os mascaramentos verbais, os comparativos, os superlativos.

Não podemos esquecer, como ressalta Bakhtin (2008, p. 157), que não somente “todo reclame, sem exceção, era verbal e gritado em voz alta, mas que todos os anúncios, decretos,

⁹⁸ Gostaria de deixar registrado que só agora, no final do Mestrado, entendi o que a professora Dra. Grenissa Bonvino Stafuzza me disse, tanto no processo seletivo (na entrevista) para ingresso no curso quanto numa disciplina que tive o prazer de cursar sob a regência dela, além de reforçar na Qualificação do Relatório, que é mais ou menos o seguinte: “*Narradores de Javé* está impregnado das manifestações populares da praça pública”. Não foi possível, entretanto, aprofundar nessa questão. Quem sabe em algum momento futuro...

⁹⁹ “Os ‘pregões de Paris’ são o reclame que os mercadores da capital gritam em voz alta, dando-lhe uma forma rimada e rítmica; cada ‘pregão’ particular é uma quadra destinada a propor uma mercadoria e a louvar-lhe as qualidades. [...] O papel dos ‘pregões de Paris’ era imenso na vida da praça pública e da rua. Essas zumbiam literalmente com os mais variados apelos. Cada mercadoria (alimentos, bebidas ou vestimentas) possuía seu próprio vocabulário, a sua melodia, a sua entoação, isto é, a sua figura verbal e musical” (BAKHTIN, 2008, p. 156-157). É comum encontrarmos nas cidades estabelecimentos comerciais denominados de Pregão, onde estão disponíveis os mais variados objetos a serem adquiridos, na maioria das vezes usados (de segunda ou terceira mãos).

ordenações, leis, etc., eram trazidos ao conhecimento do povo por via oral. Na vida cultural e cotidiana, o papel do som, da palavra sonora era muito maior do que hoje em dia”. Entretanto, essa predominância da oralidade como suporte da maioria das práticas culturais no vilarejo de Javé é um elemento marcante dessa comunidade, inclusive um dos que a diferenciam.

No capítulo 5, ainda que rapidamente, retomaremos essa discussão de Bakhtin (2008). Por ora, seguiremos nossas reflexões com Albuquerque Júnior (2013b), para quem igualmente a feira se “remete à multiplicidade de apelos em torno de mercadorias que se tenta vender” (p. 24) e cujo livro contempla a abordagem de uma dada mercadoria, “o texto escrito, mais especificamente os textos escritos por folcloristas” (p. 24), intelectuais, responsáveis por criações imagético-discursivas da região Norte/Nordeste (*versus* região Sul/Sudeste), do folclore, da cultura popular nordestina. Segundo esse autor, “Os conceitos de folclore e de cultura popular podem recobrir distintas formas de matérias e expressão, podem incorporar as mais disparatadas atividades culturais e os objetos mais distintos. Por isso também nos pareceu adequada a imagem da feira para figurá-la” (idem, p. 31). Ele os denomina, portanto, de ‘conceitos balaios’, ou melhor, ‘balaios de gatos’.

Outra pergunta formulada por Albuquerque Júnior (2013b), dentre outras, se destaca a nossos olhos: “Por que a cultura nordestina desde que foi inventada, no começo do século XX, já se enuncia como uma cultura que está morrendo, que está prestes a desaparecer?” (p. 32). Esse questionamento vem de encontro com o drama vivido pela comunidade javelina, que está na iminência da dissolução e do desaparecimento, e com o modo como nós¹⁰⁰ encaramos toda essa problemática. Passemos, então, às ‘condições históricas de emergência da região Nordeste’, a fim de tentarmos entender as percepções que nos são correntes até os dias de hoje. Esse autor baseia-se, como nós, em teóricos como Foucault (em *As palavras e as coisas, A ordem do discurso, Microfísica do poder, Arqueologia do saber*), para refletir acerca de

articulações entre formas de saber e relações de poder, que procura traçar uma arqueologia das várias camadas de discurso que foram se cristalizando e dando forma a um dado objeto e a um dado sujeito; que faz uma genealogia das forças que entraram em cena para constituírem uma dada versão da realidade e da verdade (idem, p. 34).

Essa análise arqueo-genealógica propicia “perceber as relações de forças que atravessam os discursos instituintes da ideia de Nordeste enquanto um espaço natural;

¹⁰⁰ Esse nós abarca os roteiristas, a diretora, os produtores, as personagens do filme, a pesquisadora que vos “fala”, dentre outros.

possibilita percebê-los na dimensão de práticas discursivas, que o recortam, classificam, definem, o incluem na História”, reforça Margareth Rago (1996) no Prefácio de *A invenção do nordeste e outras artes*, cujo título é *Sonhos de Brasil*.

“O Nordeste é filho da ruína da antiga geografia do país, segmentada entre ‘Norte’ e ‘Sul’. [...] O espaço ‘natural’ do antigo Norte cederá lugar a um espaço artificial, uma nova região” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 51; aspeamentos do autor), com dimensão histórica. Na década de 1920, assiste-se à emergência de novo¹⁰¹ regionalismo, que vai além das fronteiras dos Estados, atrelado a mudanças nos campos econômico, social e técnico (industrialização, urbanização, imigração em massa). O “Centro-Sul, notadamente São Paulo, vai se tornando uma área bastante diferenciada do restante do país”, enquanto “No antigo Norte, vive-se um período de crise acentuada” (idem, p. 52).

Neste pós Primeira Guerra Mundial (1914-1918), tem-se a ascensão dos Estados Unidos como potência econômica, uma reorganização da Europa e, no Brasil, as regiões passam a ser vistas e definidas em relação a si próprias e às outras. A nação era compreendida “como um organismo composto por diversas partes, que deviam ser individualizadas e identificadas”. Entretanto, devia-se “buscar as formas de apagar estas descontinuidades que bloqueiam a emergência da síntese nacional”. O Norte e o Sul eram “verdadeiros mundos separados e diferentes que se olhavam com o mesmo olhar de estranhamento com que nos olhavam da Europa” (idem, p. 53), o que não é incomum nos dias de hoje. Com os movimentos migratórios, “Áreas que praticamente se desconheciam e populações que pouco contactavam, embora compusessem o mesmo país, iniciam um contato e um conhecimento mais apurado. É nesse momento que muitos dos estereótipos que marcam os diferentes espaços e populações” (idem, p. 71) foram gestados. Com o nacionalismo, visava-se também um apagamento das diferenças internas às regiões, sendo veiculadas como homogêneas.

A emergência do novo regionalismo deve-se a uma ‘mudança mais geral na disposição dos saberes’, isto é, trata-se da ‘emergência de uma nova formação discursiva (FD)’, a nacional-popular. Segundo Foucault (2005), uma FD refere-se a grupos de enunciados, isto é, consiste para eles uma lei de coexistência, muito mais que uma condição de possibilidade,

é o sistema enunciativo geral ao qual obedece um grupo de *performances* verbais – sistema que não o rege sozinho, já que ele obedece, ainda, e segundo suas outras dimensões, aos sistemas lógico, lingüístico, psicológico.

¹⁰¹ “O antigo regionalismo, inscrito no interior da formação discursiva naturalista, considerava as diferenças entre os espaços do país como um reflexo imediato da natureza, do meio e da raça” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 53).

[...] As quatro direções em que a analisamos (formação dos objetos, formação das posições subjetivas, formação dos conceitos, formação das escolhas estratégicas) correspondem aos quatro domínios em que se exerce a função enunciativa (FOUCAULT, 2005, p. 131).

Essa FD nacional-popular é participante do ‘dispositivo das nacionalidades’, cujo funcionamento no Brasil se deu após a Independência, portanto inserida em uma rede de discursos inscritos historicamente, na passagem do século XVIII ao XIX, a partir dos quais se promoveu a produção e a circulação de discursos sobre nacionalismo no país, seja na literatura, na historiografia, na política, por exemplo.

Esse dispositivo é um “conjunto de regras anônimas que passa a reger as práticas e os discursos no Ocidente desde o final do século XVIII e que impunha aos homens a necessidade de ter uma nação, de superar suas vinculações localistas, de se identificarem com um espaço e um território imaginários” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 61). Sendo assim, a escolha de determinados elementos para definirem as regiões não é aleatória. Serve a interesses, tanto internos quanto externos a essas regiões, num regime de comparação entre elas.

O discurso regionalista não mascara a verdade da região, *ele a institui*. [...] os discursos participam da produção de seus objetos, atua orientado por uma estratégia política, com objetivos e táticas definidos dentro de um universo histórico, intelectual e até econômico específico (idem; grifo do autor).

Como diria Foucault (2005), os discursos produzem objetos sobre os quais se falam. Por meio de uma análise enunciativo-discursiva, “vemos se desfazerem os laços aparentemente tão fortes entre as palavras e as coisas, e destacar-se um conjunto de regras, próprias da prática discursiva” (FOUCAULT, 2005, p. 55). Desse modo, o discurso regionalista se deve a enunciações de sujeitos instituintes (não individuais ou fundantes). “Esse discurso permite que as mesmas imagens e enunciados sejam agenciados por diferentes sujeitos e eles são apenas articuladores no meio desta dispersão de enunciados, conceitos, temas e formas de enunciação” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 63). Assim, as consciências regionais emergem em pontos variados e vão se encaixando como num quebra-cabeças, mas com encaixes não tão simétricos.

É necessário, entretanto, voltar um pouco no tempo, no ano de 1877, quando o discurso naturalista ainda reinava, pois aquele ano foi “erigido como marco da própria decadência regional, como um momento decisivo para a derrota do Norte diante do Sul. Um momento de transferência de poder de uma área para outra” (idem, p. 71). Ao mesmo tempo em que o discurso da seca era uma arma política poderosa, “um tema que mobilizava, que emocionava, que podia servir de argumento para exigir recursos financeiros, construção de

obras, cargos no Estado etc.” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 72), propiciava uma migração em massa para outras partes do país, principalmente para o Sul. Esse discurso da seca instituiu uma espécie de ‘corrente do bem’, uma ‘indústria lucrativa’ camuflada por uma imagem de miséria e sofrimento, em que muitas doações foram direcionadas para os desamparados no/do Norte.

Esse ‘discurso do Norte’ propiciou igualmente o tema do “banditismo ou o cangaço [...] para atestar as consequências perigosas das secas e da falta de investimento do Estado na região, de sua não modernização, adquire uma concepção pejorativa que vai marcar o nortista ou o nordestino com o estigma da violência, da selvageria” (idem). Ou seja, muitas das imagens que são veiculadas acerca do Norte/Nordeste foram gestadas na própria área. E até hoje se tem a visão do Norte/Nordeste como o contra-exemplo do Sul.

A invenção do Nordeste, entretanto, não é somente nortista. Deve-se também, “em grande parte, [a] uma invenção do Sul, de seus intelectuais que disputam com os intelectuais nortistas a hegemonia no interior do discurso histórico e sociológico” (idem, p. 117). Fabrica-se “toda uma mitologia em torno da origem de cada região e da nação, em torno de fatos históricos e pessoas que são afirmadas como precursores da nacionalidade, como heróis fundadores do Brasil” (idem). E isso é o que presenciamos materializado no filme NJ, em que a população local se dedica a buscar as origens do Vale de Javé, os heróis que o fundaram e para tanto lançam mão de narrativas populares e da memória individual/coletiva de alguns narradores, autores. É como se a produção do livro-dossiê javelino equivalesse não só à preservação da região do Vale, mas igualmente à sua construção, idealização.

“O Brasil seria um país cindido entre a inteligência do Sul [...] e, de outro lado, o ‘nortista’, fantasioso, imaginoso e sensitivo [...]. Razão e sentimento, dilema que cindia a identidade nacional, representada pela divisão entre suas duas regiões” (idem, p. 120), uma moderna e capitalista, a outra arcaica e feudal; uma da história e da cultura, a outra da memória e da natureza. Ainda hoje,

São Paulo é visto, na maioria das vezes, como a área da cultura moderna e urbano-industrial, omitindo-se a cultura tradicional e a realidade do campo. Já com o Nordeste se verifica o inverso. Este é quase sempre pensado como região rural, em que as cidades, mesmo sendo desde longa data algumas das maiores do país, são totalmente negligenciadas, seja na produção artística, seja na produção científica. As cidades nordestinas, quando tematizadas, parecem ter parado no período colonial, são abordadas como cidades folclóricas, alegres, cheias de luz e arquitetura barroca (idem, p. 120-121).

Essa é a representação fílmica da nordestina cidade de Javé, em que a população manifesta-se principalmente pela oralidade (um dos traços do subdesenvolvimento, segundo uma concepção escriturística de mundo), utiliza-se da estratégia do rio e de extremo bom humor diante das adversidades da vida, suas ruas são de terra batida (não asfaltadas), suas casas são de uma arquitetura simples (mas guardam tesouros incomensuráveis, como os objetos de memória), a igreja é um local de referência das tomadas de decisão.

A fundação da região Nordeste, segundo esse historiador-analista de discursos, pauta-se, sobretudo, pela saudade e pela tradição, sendo vários os veículos dessa invenção: o romance, a música, a poesia, a pintura, o teatro, o cinema. Por que motivo é esse o referencial e quais consequências políticas provêm desse fato?

O Nordeste é uma espacialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença. Antes que a unidade significativa chamada Nordeste se constituísse perante nossos olhos, foi necessário que inúmeras práticas e discursos ‘nordestinizadores’ aflorassem de forma dispersa e fossem agrupados posteriormente (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 79).

Isto é, pela dispersão e unidade dos enunciados, é-se possível compreender ‘o processo de tessitura desse novo tecido espacial’. Há concomitantemente um apagamento da multiplicidade de vidas, histórias, práticas e costumes em favor de uma unidade imagético-discursiva. O Nordeste é considerado ‘filho das secas’ e as imagens da região que são propagadas na mídia, na imprensa, são de ‘flagelo’ e suas conseqüentes vítimas. Inclusive, na Constituição Brasileira de 1891, foi incluído “o artigo 5º, que obrigava a União a destinar verbas especiais para o socorro de áreas, vítimas de flagelos naturais, abrangendo aí as secas” (idem, p. 83), o que faz com que a seca também se torne problema de todos.

Era preciso compensar a pouca importância econômica e a baixa força política da região no cenário nacional. “O Sul é o espaço-obstáculo, o espaço-outro contra o qual se pensa a identidade do Nordeste. O Nordeste nasce do reconhecimento de uma derrota, é fruto de um fechamento imagético-discursivo de um espaço subalterno na rede de poderes” (idem). Percebe-se igualmente um tom separatista nos discursos, que propiciam as práticas e vice-versa.

Dentre as visões propaladas pelos ‘intelectuais regionais’, ‘os representantes do Nordeste’, formados em sua grande maioria na Faculdade de Direito de Recife e no Seminário de Olinda, ainda segundo Albuquerque Júnior (2011), destacamos a visão dos autores que se seguem. Antes, precisamos esclarecer, entretanto, que não os elencamos com base em generalizações de suas obras, ou seja, a partir de uma compreensão estereotipada percebida

das mesmas, mas partindo de uma visualização da rede de discursos-saberes-poderes-verdades tecida numa pesquisa séria de Doutorado, que foi premiada em 1996 pelo *Concurso Nelson Chaves de Teses sobre o Norte e Nordeste Brasileiro*¹⁰², publicada em livro e cuja edição que utilizamos é a quinta, segunda reimpressão. E mais, com base nessa pesquisa, fizemos um recorte de autores de obras preferencialmente literárias, alguns dos quais tivemos acesso a livros em um ou outro momento de nossa vida e em número maior durante a Graduação em Letras, ou mesmo agora no Mestrado. Possivelmente, se tivéssemos mais tempo para pesquisar (uma vez que o tempo do Mestrado é bastante breve), recorreríamos de modo direto às fontes literárias e a outros comentadores das mesmas. Eis, então, um panorama dessa rede:

✚ O regionalismo ‘de’ Gilberto Freyre¹⁰³ vinculava-se à FD nacional-popular. Sua construção sociológica é presidida por uma estratégia política (defesa da conciliação, condenação da disciplina burguesa e dos conflitos sociais que esta sociabilidade acarreta). O Nordeste é a região “onde a água dissolve as contradições, amolece os homens [...] contra a despersonalização cultural trazida pela generalização dos fluxos da modernidade [...]. Sua utopia é o surgimento de uma sociedade na qual a técnica” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 117), a arte e a tradição se tornem aliadas, ficando a modernidade sob o controle da tradição. Nessa perspectiva, em sua produção, destaca-se o livro *Nordeste*, publicado em 1937.

✚ O Nordeste ‘de’ José Lins do Rego nasce sob a influência do discurso sociológico freyreano. Entretanto, seus romances “não nascem de uma pesquisa sociológica, mas são livros feitos a partir de histórias que lhe foram contadas nas salas dos engenhos, nas cozinhas pelas negras; são livros de recordação de sua vida de infância” (idem, p. 148). Não é uma visão crítica, mas nostálgica. “Sua utopia é construir o mundo do seu avô outra vez, é fugir do desterro do presente” (idem, p. 149) e esse ‘reino dos avós’ é o mundo “das boas e humanas camaradagens entre senhor e escravos ou agregados” (idem, p. 152). A engrenagem social é

¹⁰² Concurso realizado pela Fundação Joaquim Nabuco, que avalia e premia trabalhos científicos sobre o Norte e o Nordeste do Brasil, nas categorias Monografia, Dissertação, Tese e Trabalhos de Seniores. Em 1949, a Lei Nº 770 criou na cidade do Recife o Instituto Joaquim Nabuco, que veio a se tornar em 1979, pela Lei Nº 6.687, a Fundação, vinculada ao Ministério da Educação e Cultura (Cf. <<http://www.fundaj.gov.br/>>. Acesso em: 16 jul. 2017).

¹⁰³ Gilberto de Mello Freyre nasceu no Recife, Pernambuco, em 1900. Filho de pai professor, com este aprendeu latim e português. Estudou nesta cidade, onde se bacharelou em Letras. Aos 17 anos, tornou-se bolsista na Universidade de Baylor, Texas-EUA. Estudou Artes Liberais na Graduação, especializando-se em Política e Sociologia. Fez Mestrado na Universidade de Colúmbia, Nova Iorque, sendo orientado pelo antropólogo Franz Boas, sua grande influência intelectual. “De volta ao Recife, se integrou a sociedade local, despertando grande interesse pelos problemas regionais. Organizou para o Diário de Pernambuco, o *Livro do Nordeste*”. Tornou-se igualmente técnico do serviço do Patrimônio Histórico Nacional, dentre outros papéis desempenhados. Faleceu em 1987. (Cf. <https://www.ebiografia.com/gilberto_freyre/>. Acesso em: 30 maio 2017).

um sistema fechado a inovações, havendo ainda forte influência do discurso naturalista nessa visão de Nordeste. A cidade é um lugar traiçoeiro, do desenraizamento, do conflito, enquanto o engenho é o lugar ideal(izado)¹⁰⁴, evidenciando-se o livro *O Moleque Ricardo*, publicado em 1935.

✚ Essa região por Rachel de Queiroz¹⁰⁵ é “um espaço-natureza maculado pela cidade” e o “nordestino, principalmente o sertanejo, era a única esperança de reação a esta sociedade moderna, de massas, despersonalizada, dilacerada por conflitos” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 164). Sua obra, cujo livro de maior repercussão é *O Quinze* e o que mais explicita mudanças sociais é *Caminho das Pedras* (publicados em 1930 e 1937, respectivamente), se situa entre o espaço da tradição, da saudade e o espaço da revolução social, antiburguês, isto é, ‘estava no fogo cruzado’ dos conflitos de geração.

✚ A visibilidade do Nordeste por Jorge Amado¹⁰⁶ (no romance) e Dorival Caymmi¹⁰⁷ (na música) – como ‘obras gêmeas’ pela visão popular – tem como foco o pitoresco (o exótico, o tropical), o sensual, a religiosidade, com a inclusão da Bahia nessa visibilidade e dizibilidade nordestina (enquanto harmonia, conciliação, tradição). No caso de Amado, dentre sua vasta obra, com essa temática o livro *Bahia de Todos os Santos*, publicado em 1945, é o de maior relevância. Convivem, “se misturam e se harmonizam o material e o místico, o sagrado e o profano, a miséria e a alegria, o trabalho e o ócio, o alto e o baixo” (idem, p. 246). A natureza é sacralizada, está acima dos homens e estes não conseguem desvendar seus mistérios; já a modernização, “é condenada por significar a destruição da natureza idílica, por tornar o homem cada vez mais independente desta, por se desnaturalizar e por isso se tornar um ser predatório” (idem, p. 254).

¹⁰⁴ “José Lins do Rego nasceu no Engenho Corredor, no município de Pilar, na Paraíba, em 1901. Filho de senhor de engenho, muito cedo perdeu a mãe, tendo sido criado por uma de suas tias, no engenho do avô materno. Após estudar em Pilar vai para o Recife, onde cursa a faculdade de Direito; aí entra em contato com Gilberto Freyre, de quem se torna grande amigo e admirador”. “Seus livros são rendas feitas de meados do passado e linhas de sonhos de continuidade” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 148; 149). Faleceu em 1957.

¹⁰⁵ “Rachel de Queiroz nasceu em Fortaleza, no Ceará, em 1910, filha de famílias tradicionais [...] como os Alencar e os Queiroz” (idem, p. 160). “Em 1917, foi para o Rio de Janeiro, junto com a família, que procurava fugir da seca que desde 1915 atingia a região. Mais tarde a romancista iria aproveitar o tema para escrever seu primeiro livro *O Quinze*. [...] De volta à Fortaleza, ingressou no Colégio Imaculada Conceição, diplomando-se professora, em 1925”. Foi “A primeira mulher a entrar para a Academia Brasileira de Letras, eleita para a cadeira nº 5, em 1977. Foi jornalista, romancista, cronista, tradutora e teatróloga” (Cf. <https://www.ebiografia.com/rachel_queiroz/>. Acesso em: 30 maio 2017).

¹⁰⁶ “Jorge Amado nasceu em Ferradas, município de Itabuna, Bahia, em 1912, filho de um comerciante sergipano que se tornou proprietário de fazendas de cacau no sul da Bahia. Sua obra [...] surge ligada à questão da identidade nacional e cultural do país, à questão de nossa raça, da formação de nosso povo, da relação entre a nação e o capital estrangeiro” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 238). Faleceu em 2001.

¹⁰⁷ Dorival Caymmi nasceu em Salvador, Bahia, em 1914 e faleceu em 2008. Filho de funcionário público, desde menino cantava no coro da igreja. Cantor e compositor, compunha e cantava os costumes e as tradições da Bahia (Cf. <https://www.ebiografia.com/dorival_caymmi/>. Acesso em: 30 maio 2017).

✚ Graciliano Ramos¹⁰⁸ “constrói um Nordeste de vidas infelizes, parcas, trapos de pessoas que rolam cheios de pus pelos monturos [aglomeração de lixo¹⁰⁹]”, “do seco, do brutal, do indelicado, dos lugares sombrios, odiosos e tristes” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 270). A obra dele surge e soa como ‘um grito de angústia’, em meio à seca. Mostra “o reverso do Nordeste açucarado de Freyre: o Nordeste dolorido do sertão” (idem, p. 256), eternizando-se *Vidas Secas*, publicado em 1938. Busca o avesso da palavra e do poder, por meio de um jogo de linguagem em que dá voz a um ‘narrador inculto’, fora da ordem do discurso. A concisão verbal torna-se um meio de tornar visível a penúria e miséria nordestinas, que são associadas à ‘pobreza até de palavras’, compensada por excessos gestuais e mímicos, o que aproxima o homem nordestino da animalidade. “Em Graciliano, a própria região significa uma fronteira do silenciamento. Nela só pode falar de certa forma, em certos lugares e com a permissão de alguns. [...] A palavra do ‘nordestino’ parece sempre ser consentida, fala-se quase já se pedindo desculpas” (idem, p. 258). Intenciona-se destruir a memória, não recuperá-la, ao contrário dos tradicionalistas.

✚ O Nordeste ‘de’ João Cabral de Melo Neto¹¹⁰, pela poesia, tem como referente o seco, o deserto, a pedra. Essa dizibilidade e visibilidade “surge da poda de toda uma folhagem discursiva que esconderia a fraude, em busca do concreto e da verdade”. Sua poesia questiona “a própria linguagem, como veículo de dominação e de alienação”, sendo ao mesmo tempo forma e conteúdo, “que ferem, que cortam, que perfuram, que fazem doer e fazem sangrar” (idem, p. 283). Como João Guimarães Rosa¹¹¹, ficcionista por quem Albuquerque Júnior (2011) demonstra um apreço diferenciado e cuja obra prima é o romance *Grande Sertão: Veredas* (publicado em 1956), João Cabral busca “mostrar que a pobreza material pode vir acompanhada de riqueza cultural e de vivência individual, que o mundo é contraditório e

¹⁰⁸ “Graciliano Ramos nasceu em Quebrangulo, Alagoas, em 1892. Era primogênito de um casal sertanejo de classe média; passou a infância em Buíque (PE) e em Vitória, em seu Estado Natal. Fez estudos secundários em Maceió, mas não concluiu nenhuma faculdade” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 256). Faleceu em 1953.

¹⁰⁹ Acréscimo nosso.

¹¹⁰ “João Cabral de Melo Neto nasceu, no Recife, em 1920” e viveu a infância em alguns engenhos. “Estudou até o secundário no Recife com os Irmãos Maristas, não tendo feito curso superior”. É “filho do engenho, de famílias tradicionais da Paraíba e Pernambuco, que renega essa sua tradição, que busca ver o Nordeste com o olhar do cassaco de engenho, do sertanejo, da gente humilde que contava histórias e lia folhetos de cordel que se impregnaram em sua memória de infância” (idem, p. 281; 289). Faleceu em 1999.

¹¹¹ João Guimarães Rosa nasceu em Cordisburgo-MG, em 1908. “Filho de comerciante da região, aí fez seus estudos primários, seguindo em 1918, para Belo Horizonte, para casa de seus avós, onde estudou no Colégio Arnaldo. Cursou Medicina na Universidade de Minas Gerais, formando-se em 1930 [...]. Fez parte do 3º Tempo do Modernismo, caracterizado pelo rompimento com as técnicas tradicionais do romance”. Teve uma vida muito intensa (como médico, político e escritor) e em 1963 foi eleito para a Academia Brasileira de Letras, tomando posse apenas em 1967. Três dias depois de sua posse, foi acometido de um infarto, vindo a falecer no Rio de Janeiro em 1967 (Cf. <https://www.ebiografia.com/guimaraes_rosa/>. Acesso em: 30 maio 2017).

misturado, e nem todas as contradições se resolvem em síntese, mas se mantém numa tensão” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 285). Ambos esses intelectuais fizeram “emergir a percepção da região como formada por diversas camadas de imagens e enunciados, como fruto de visões e leituras diferenciadas” (idem, p. 293), promovendo o início do processo de ‘desregionalização da região’.

O Nordeste, portanto, não existiu sempre como nos é apresentado, como o conhecemos, como o replicamos. Passou por um processo de nordestinização, decorrente de uma maquinaria de produção e reprodução de textos e imagens, “que alcançaram tal nível de consenso e foram agenciadas pelos mais diferentes grupos, que se tornaram ‘verdades regionais’” (idem, p. 348). Uma enormidade de discursos sedimenta, então, a ideia de um espaço, que está presente

em toda parte desta região, do país, e em lugar nenhum, porque ele é a cristalização de estereótipos que são subjetivados como característicos do ser nordestino e do Nordeste. Estereótipos que são operativos, positivos, que instituem uma verdade que se impõe de tal forma, que oblitera a multiplicidade das imagens e das falas regionais, em nome de um feixe limitado de imagens e falas-clichês, que são repetidas *ad nauseum*¹¹², seja pelos meios de comunicação, pelas artes, seja pelos próprios habitantes de outras áreas do país e da própria região (idem, p. 343).

Já falávamos destes estereótipos acerca do Nordeste e do nordestino, do ‘olhar torto’, desde nosso Prólogo e inúmeras vezes nos pegamos em situações cotidianas pensando e dizendo ‘olha “meus” javelinos’, quando nos deparávamos com transeuntes nas ruas e avenidas da cidade onde moramos, percepções essas não só experimentadas quando estivemos em Aracaju, capital do Sergipe, um dos estados nordestinos. Confessamos, entretanto, que ficamos chocados ao constatar e entender como essa teia de saberes e poderes foi e continua sendo tecida, pois os espaços “surgem nas teias dos discursos, nas rendas que estes tecem, como cruzamento de diferentes imagens e enunciados, como produto das artes do dizer e do mostrar” (idem), na dispersão e na unidade do que é enunciado.

Alguns intelectuais – ligados a forças dirigentes, à sociedade pré-industrial em declínio – elaboram um Nordeste reacionário, que recusa a sua filiação (a modernidade). Seu “rosto foi sendo montado por atitudes e discursos que, longe de terem sido sempre conscientes, o foram também, em certa medida, aleatórios, porque a história não tem propósitos, e os muitos propósitos de seus agentes nem sempre se efetivam da forma” como

¹¹² Expressão latina que se refere à argumentação ‘por repetição’, até provocar ‘náusea’, isto é, repete-se insistentemente a mesma afirmação a ponto de causar mal-estares.

foi esperada (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 348). Essa região serve “como escudo contra a radicalidade da modernidade; como maquinaria que cega o gume¹¹³ da novidade, que moderniza sem alterar radicalmente as relações que sustentavam o antigo” (idem, p. 349), isto é, ocorre uma ‘modernização sem mudanças’. Apregoa-se uma aversão ao moderno, que perpassa diversos setores de várias classes sociais, definindo-a como dotada de uma ‘incapacidade modernizadora’, como se fosse possível a cristalização e a fossilização de diversos aspectos da vida em sociedade e mesmo da vida em si, que – por ser marcada pela morte desde seu princípio – encontra-se em constante devir.

Apesar de não ser este o nosso foco, consideramos importante alguns dados, na comparação das biografias (em notas de rodapé) dos intelectuais cujos discursos foram aqui referendados. São eles¹¹⁴: a) os sete autores são filhos do Nordeste, isto é, nasceram naquela região; b) dos sete, cinco faleceram no Rio de Janeiro (José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Dorival Caymmi, João Cabral de Melo Neto), um no Recife (Gilberto Freyre) e um em Salvador¹¹⁵ (Jorge Leal Amado de Faria); c) quatro deles foram membros da Academia Brasileira de Letras (José Lins – cadeira nº 25 [eleito também patrono], Rachel – cadeira nº 05, João Cabral – cadeira nº 37, Jorge Amado – cadeira nº 23 [também correspondente de outras Academias – da Alemanha, Lisboa, Paulista]) e um Presidente da Associação Brasileira de Escritores (Graciliano); d) um deles atuou como técnico do Patrimônio Histórico Nacional (Freyre). Dados que nos oferecem pistas de como a produção discursiva se dá em termos da ‘ordem do discurso’, em que não se pode falar de qualquer coisa de qualquer posição, isto é, “o que ele[s] diz[em] não é dito de qualquer lugar. É considerado, necessariamente, no jogo de uma exterioridade” (FOUCAULT, 2005, p. 139; acréscimos nossos), constituída por questões históricas, políticas, econômicas, sociais.

Pretendemos deixar claro que o mais importante não é quem fala, mas de que posição se fala e a produção discursiva em si desses intelectuais-autores (vinculados a certos regimes de verdade), a trama de poderes-saberes a ela relacionada que teceu e continua tecendo a imagem de um objeto, o Nordeste, do modo que o replicamos, nos discursos e nas práticas –

¹¹³ Parte cortante de uma lâmina, lado mais afiado de um instrumento de corte.

¹¹⁴ É importante ressaltar que João Guimarães Rosa, apesar de sua importância para a literatura brasileira, não entra nesse jogo comparativo como autor do e sobre o Nordeste. Seu texto *Grande Sertão: Veredas* não é uma obra fechada, conduzindo a uma leitura estereotipada do sertão e do sertanejo, mas permite que sejam vistos diferentemente, conforme o ângulo em que são observados. E como Albuquerque Júnior (2011) compara as contribuições de João Cabral de Melo Neto com as desse autor, consideramos interessante também referendar sua biografia para leitores/as que não sabem quem ele é.

¹¹⁵ As cinzas de Jorge Amado “foram colocadas ao pé de uma mangueira, em sua casa na Bahia” (Cf. <https://www.ebiografia.com/jorge_amado/>. Acesso em: 30 maio 2017).

na grande maioria das vezes sem perceber – como a região da seca, da miséria, da fome, da injustiça social, da violência, do folclore, do atraso cultural, em comparação a um Sul/Sudeste que é o inverso. As migrações para essa região considerada desenvolvida em relação àquela subdesenvolvida não passou despercebida a nossos olhos, podendo demonstrar em certo aspecto como a maioria desses intelectuais-autores foi capturada pelos próprios discursos, uma vez que – dos sete autores referendados – cinco faleceram no Rio de Janeiro, onde é a sede da Academia Brasileira de Letras (ABL), “uma instituição cultural inaugurada em 20 de julho de 1897 [...], cujo objetivo é o cultivo da língua e da literatura nacionais”¹¹⁶. Ela tem alguns requisitos para a aceitação de membros efetivos e correspondentes, conforme o Artigo 2º do seu Estatuto:

Só podem ser membros efetivos da Academia os brasileiros que tenham, em qualquer dos gêneros de literatura, publicado obras de reconhecido mérito ou, fora desses gêneros, livro de valor literário. As mesmas condições, menos a de nacionalidade, exigem-se para os membros correspondentes¹¹⁷.

Ou seja, nada mais nada menos, as produções literárias desses intelectuais-autores estavam/estão entre as referências do que era/é considerada a língua e a literatura nacionais de representação, de valor normativo e político-econômico.

Não podemos nos esquecer, como ressalta Albuquerque Júnior (2013b, p. 233), de que “A realidade de qualquer época [e região] já é, e já nos chega, portanto, conceitualizada, elaborada por nós humanos, a partir de conceitos” (acréscimo nosso), por meio de discursos, que têm em sua base jogos estratégicos de saber-poder. O regionalismo e o culturalismo não são unidades definidas por si mesmas, preexistentes, mas dispositivos nesses jogos, cabendo a nós, pesquisadores, termos um olhar desconfiado para eles e não inocente. Parafraseando Foucault (2005), questionando-os, eles perdem sua evidência; não indicando a si mesmos, se constroem a partir de um complexo campo de discursos, em que muitos fatores intervêm nas táticas desse combate, como questões políticas, econômicas e sociais, além de saberes, poderes e verdades, que tanto temos mencionado.

3.3 O conhecimento científico e a sua vontade (histórica) de verdade

Como vimos no Capítulo 1 (no tópico 1.1, *Que comece a narrativa*), com o primeiro tocar do sino da igreja pela personagem Firmino, os moradores do vilarejo se reúnem nesse

¹¹⁶ Cf. <<http://www.academia.org.br/>>. Acesso em: 01 jun. 2017.

¹¹⁷ Idem.

espaço e tomam conhecimento da iminente inundação. Ocorre uma confusão geral diante do comunicado e eles precisam achar uma possível solução para esse vultoso problema. Tanto eles quanto nós, espectadores do filme, somos informados pela voz/enunciação de Zaqueu de que a única forma de impedir essa catástrofe, evitando o conseqüente abandono da terra e tudo o que isso implica é por meio de alguma coisa importante (imagem 4, p. 39): “Eles disseram que só não inundam quando a cidade tem alguma importância, tem história grande. Quando tem coisa de tombamento e vira patrimônio” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 24; seq. 6). E nós, enquanto espectadores-pesquisadores, ficamos nos perguntando: importante para quem? Grande sob que perspectiva? Guatarri (1996) e Albuquerque Júnior (2007b) já nos deram as pistas: essa eleição é feita por alguns grupos, suas práticas hegemônicas e de acordo com determinados interesses, estando permeada por jogos de poderes-saberes-verdades.

Diante desse fato, possivelmente inevitável, pois conforme a ênfase de Zaqueu: “É isso mesmo: vão construir a barragem e Javé tá no caminho das águas, logo isso aqui tudo vira represa...” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 22; seq. 6), a comunidade é tomada de perplexidade e fica sem saber o que fazer, até que esse narrador-personagem diz que uma pequena esperança lhe acometeu. Lembrou-se das histórias de valor dos guerreiros/heróis da origem do Vale de Javé e dos casos que a comunidade vive contando e recontando. E tentou argumentar com as autoridades na defesa dessa ideia. “Mas não adiantou nada; aquele pessoal só acredita em documento firmado, em papel escrito!” (idem, p. 25; seq. 6), diz Zaqueu respondendo a uma pergunta da personagem Deodora.

Na sequência do diálogo, Zaqueu então indica a estratégia que a comunidade de Javé precisará acionar para resistir às ameaças. O semblante dele se modifica, como se iluminasse, e pronuncia: “Pois já sei o que temos de fazer: se até hoje ninguém escreveu, porque também nunca precisou. A grande história de Javé, então, agora, nós mesmo é que vamos escrever. Provar, por escrito, a importância de Javé [...]” (idem, p. 29; seq. 8). Essa escrita, entretanto, precisa ter caráter científico e ele completa a informação, sendo interpelado por um dos presentes:

Só que tem uma coisa: Lá eles me falaram que só tem validade se for um trabalho assim... científico!

(Aristeu) Que coisa é científico?

Científico é...é... é coisa assim... com *sustança* de ciência... versada, assim, nas artes e práticas...

Científico é... ó, é assim, como por exemplo... é...é que não pode ser as patacoadas mentirosas que ocês inventam! As patranha duvidosa que ocês gostam de dizer e contar! (idem, p. 29-30; seq. 8).

Zaqueu fala em texto científico, em oposição às lendas que os moradores contam no e sobre o povoado. Na tentativa de caracterizar o discurso científico, percebemos meio que uma frustração por parte dele. Embarça-se, enrola-se e enerva-se, adotando uma atitude de ataque para com o grupo. Talvez seja um ato de defesa. Tenta negar que faz parte do grupo que conta histórias, causos, atacando-o. Por meio das palavras e do discurso, entendemos que ele tenta se distanciar do povo e da cultura da qual faz parte, enquanto procura atribuir-se um lugar de verdade e intitula os demais de mentirosos.

Zaqueu, possivelmente, veicula posicionamentos ideológicos de autoridades do governo Federal e do governo do Estado da Bahia, de técnicos e engenheiros (representantes da ciência, do ‘progresso’), de uma cultura letrada. Para ilustrar: na nossa sociedade, grafocêntrica¹¹⁸ em algumas práticas, sabemos o quanto é frequente (apesar de absurdo), em várias situações (cotidianas ou não), a discriminação do conhecimento popular; as culturas orais, inclusive, muitas vezes são “definidas de forma negativa como culturas ‘sem tradição escrita’” (GNERRE, 2009, p. 47; aspeamento do autor), como se a escrita fosse o troféu, o apogeu e apresentasse vantagens óbvias, inquestionáveis, sobre a prima pobre, a oralidade. Na comunidade de Javé, onde predominam essa forma de conhecimento (o popular) e práticas culturais a ele relacionadas, a atitude de Zaqueu, ao atacar o povo quando da definição de científico, de início causa-nos surpresa, mas depois pode ser compreendida como defensiva, resistência, local de enfrentamentos culturais.

A tentativa de Zaqueu, em alguns momentos, é de distanciamento, mas o tempo todo é capturado pelas palavras/pelo discurso/por sua enunciação, que demonstram que faz parte desse grupo. Zaqueu reflete e refrata o saber que tem sobre o objeto/a coisa em questão. E como suas preocupações se voltam para as soluções imediatas de problemas cotidianos e não para formas determinadas e sistemáticas de conhecer determinados fenômenos (COELHO, 2005), o termo *científico* causa-lhe certo grau de estranhamento e interfere na forma como consegue explicar ‘o que é científico’. Nessa perspectiva, Gnerre (2009, p. 104) traz uma importante contribuição: “Quem participa da transmissão oral do saber não pode dispor de uma clara perspectiva sobre o que implica a transmissão e codificação escrita do saber, em geral, e de um determinado tipo de saber, em particular”. No caso, o saber da ciência vivia à margem da comunidade javelina até o momento em que esse saber, enquanto técnica, foi acionado por uma equipe do governo para a construção da barragem da usina hidrelétrica.

¹¹⁸ Empregamos essa palavra em sentido próximo ao utilizado tanto por Antônio Alcir Pécora e Haquira Osakabe – na Apresentação do livro *Linguagem, escrita e poder*, de Maurizio Gnerre (2009) – como nos utilizados pelo próprio autor ao longo da obra.

A definição de Zaqueu acerca de *científico*, como as nossas em torno daquilo que nos é estranho, depende da forma como conhece esse objeto/essa coisa e dos elementos culturais que tem a seu alcance. Ele não consegue defini-lo objetivamente, mas o tenta fazer por relação-contraposição entre o científico e o não científico, o que tem valor e o que não tem (conforme uma perspectiva positivista). Em muitas sociedades, esse discurso possui maior legitimidade e autoridade, se comparado ao discurso não científico, do cotidiano/senso comum, que entre os moradores de Javé é o que tem validade, estatuto este que fica, porém, abalado a partir de então.

O discurso de Zaqueu, assim como o

Nosso discurso, isto é, todos os enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos (BAKHTIN, 2006, p. 294-295).

Falamos ou escrevemos não como indivíduos isolados, mas como pertencentes a uma coletividade, ainda que muitas vezes queiramos dela nos distanciar. Assim, são muitas as vozes que povoam nossos discursos, muitos os posicionamentos que neles coexistem.

O discurso de Zaqueu, na tentativa de explicar sobre ciência e defini-la, apesar de muito vago, apresenta alguns qualificativos que nos remetem a uma visão clássica ou tradicional, a positivista, segundo a qual a ciência consegue ser objetiva e absoluta; opõe-se ao cotidiano (bem como opõe o cientista ao leigo); os dados são observáveis, mensuráveis e classificáveis; e o cientista é observador, porém imparcial, não prevendo deixar nos resultados (registros) as marcas de sua subjetividade. Segundo Alan Chalmers (1993), uma concepção amplamente aceita de ciência traduz-se como:

Conhecimento científico é conhecimento provado. As teorias científicas são derivadas de maneira rigorosa da obtenção dos dados da experiência adquiridos por observação e experimento. A ciência é baseada no que podemos ver, ouvir, tocar etc. Opiniões ou preferências pessoais e suposições especulativas não têm lugar na ciência. A ciência é objetiva. O conhecimento científico é conhecimento confiável porque é conhecimento provado objetivamente (CHALMERS, 1993, p. 23).

Interessante observar que, apesar de essa concepção ter sido veiculada minimamente por Zaqueu, ela causou estranhamento ao povo javelino, haja vista ser incomum às suas práticas cotidianas e culturais. Além de Zaqueu apresentar certas dificuldades em explicar o que é *científico*, os ouvintes parecem não entender o que está sendo explicado, pois os presentes se entreolham confusos. Durante a exposição de Zaqueu, a personagem Aristeu

indaga sobre “Que coisa é científico” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 30; seq. 8) e é como se perguntasse em nome de todos. Desse modo, a dúvida consensual vem à tona, pois sabemos que o termo *coisa* serve para denominações gerais.

O modo como Zaqueu tenta definir *científico*: “é...é... é coisa assim... com *sustança* de ciência... versada, assim, nas artes e práticas... [...] é... ó, é assim, como por exemplo... é...é que não pode ser as patacoadas mentirosas que ocês inventam! As patranha duvidosa que ocês gostam de dizer e contar!” (idem, p. 30; seq. 8; grifo dos roteiristas) vem reforçar a objetividade, a confiabilidade, a generalidade, a universalidade atribuídas à ciência. Como se fosse possível, “Não é permitida a intrusão de nenhum elemento pessoal, subjetivo¹¹⁹. A validade das proposições de observação, quando corretamente alcançada, não vai depender do gosto, da opinião, das esperanças ou expectativas do observador” (CHALMERS, 1993, p. 34), ou seja, aqueles que se tornarem narradores terão que se eximir de sua subjetividade, de suas impressões pessoais, de suas interpretações e deverão tecer relatos fidedignos à realidade da época em que Javé foi fundada, a partir das histórias que lhes chegaram pelas memórias orais coletivas.

Chalmers (1993, p. 17) afirma que “a ciência é altamente considerada. Aparentemente há uma crença amplamente aceita de que há algo de especial a respeito da ciência e de seus métodos. A atribuição do termo ‘científico’ a alguma afirmação [...] é feita de um modo que pretende implicar [...] confiabilidade” (aspeamento do autor), assim como é um consenso atribuir autoridade ao conhecimento científico e aos cientistas/pesquisadores¹²⁰. Essa alta consideração a esse tipo de conhecimento “não está restrita à vida cotidiana e à mídia popular. É evidente no mundo escolar e acadêmico e em todas as partes da indústria do conhecimento” (CHALMERS, 1993, p. 18). O modo geral de caracterizar a ciência, de acordo com a estratégia positivista, pretende-se universal e a-histórico: universal, no sentido de que deve ser aplicado a todas as teses científicas e a-histórico, “no sentido de que deveria aplicar-se tanto às teorias passadas como às contemporâneas e às futuras” (CHALMERS, 1994, p. 15). O

¹¹⁹ Maria José Coracini (2007b, p. 19-20), em *Um fazer persuasivo: o discurso subjetivo da ciência*, afirma que “a impressão de fidelidade aos fatos, causada pelo texto científico, torna-o aparentemente irrefutável: os recursos linguísticos são escolhidos pela comunidade científica de forma a banir toda ambiguidade e polissemia, isto é, causar a impressão de objetividade”. Nesse livro, a autora persegue a hipótese de que o discurso científico “a despeito das aparências, é altamente subjetivo” e, por isso, persuasivo (CORACINI, 2007b, p. 28).

¹²⁰ Cf. Hissa (2013, p. 42), “Pesquisadores são mitificados e tal, como a ciência, na universidade moderno-ocidental, os cientistas se imaginam portadores da palavra definitiva sobre a verdade das coisas e do mundo. Imaginam-se como campânulas protetoras de todo o conhecimento a ser salvo e, simultaneamente, como exclusivos mensageiros desse conhecimento que se deseja monopolizado”.

objetivo central dessa caracterização seria distinguir o discurso científico do metafísico, do religioso, do senso comum, considerados como ‘bobagem não-científica’ pelos positivistas.

Cláudio Eduardo Badaró (2005, p. 40-41) reforça essa questão, afirmando que

Apesar de suas diferenças, o problema da oposição extrema entre senso comum e ciência se deu a partir do Positivismo, que valorizou exageradamente o saber científico em detrimento de outras formas de conhecimento, criando o *mito do cientificismo*, a idéia de que o conhecimento científico é perfeito, que a ciência caminha sempre em direção ao progresso e a tecnologia desenvolvida pela ciência pode responder a todas as necessidades humanas (grifo nosso).

Esse cientificismo trata-se de uma crença infundada num poder absoluto (de tudo explicar, de tudo conhecer, de tudo controlar), assemelhando-se a “conjunto doutrinário de verdades intemporais, absolutas e inquestionáveis” (BADARÓ, 2005, p. 44), exercendo poder social e controle no modo de pensar dos indivíduos.

Segundo Chalmers (1993), mesmo sendo um físico¹²¹, essa visão amplamente aceita de ciência é baseada em muitos equívocos e perigosamente enganadora, pois “Simplesmente não existe método que possibilite às teorias científicas serem provadas verdadeiras ou mesmo provavelmente verdadeiras”. Jean-Claude Milner (2000) consente que a ciência trata-se de uma construção, pois afirma que ela é uma configuração discursiva, um conjunto de proposições, que devem ser falseáveis e sistematizadas. Ela se caracteriza pela combinação de dois traços: a matematização do empírico e o estabelecimento de uma relação com a técnica.

Torna-se necessário “retirar do conceito de ciência a falsa idéia de que ela é a única explicação da realidade, como se tratasse de um conhecimento ‘certo’ e ‘infalível’” (RAMPAZZO, 2002, p. 19; aspeamentos do autor), é preciso igualmente “que nos inquietemos diante de certos recortes ou agrupamentos que já nos são familiares [...] esses recortes [...] são sempre, eles próprios, categorias reflexivas, princípios de classificação, regras normativas, tipos institucionalizados: são, por sua vez, fatos de discurso” (FOUCAULT, 2005, p. 24-25). O que nos propicia, juntamente com outras leituras, “desistir de uma vez [por todas] da idéia de que a ciência é uma atividade [totalmente] racional, que opera de acordo com algum método ou métodos especiais” (CHALMERS, 1993, p. 19), passando a compreendê-la como *um* tipo de conhecimento, associado à determinada vontade de saber-verdade-poder, fabricado em dado momento histórico e reproduzido/resignificado em outros.

¹²¹ Não podemos esquecer que a “meta da física é estabelecer teorias e leis extremamente gerais e aplicáveis ao mundo” (CHALMERS, 1994, p. 19).

Como nos expõe Badaró (2005, p. 29), “a verdade que a ciência atinge não é a verdade absoluta; ao contrário, [...] é [...] a verdade possível para um momento histórico”, de acordo com o que se pode pensar e enunciar no momento. “Não se podendo pensar qualquer coisa em qualquer momento, só pensamos dentro das fronteiras do discurso do momento” (VEYNE, 2009, p. 32), de modo “incontornável, é o discurso que nos força a viver no nosso tempo” (VEYNE, 2009, p. 32; nota de rodapé 61), em uma redoma denominada de *a priori* histórico, que não é imóvel, mas sim cambiante e conduz o modo de perceber, pensar e agir dos indivíduos, sem o saberem, uma vez que os regimes de verdade são condição de formação dos objetos, dos sujeitos e dos dispositivos.

O “discurso faz a singularidade, a estranheza de época, a cor local do dispositivo” (VEYNE, 2009, p. 36) e entre os componentes deste último está a própria verdade que, segundo Foucault (2007b), “é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua ‘política geral’ de verdade” (aspeamento do autor). O discurso também é apoiado pelas classes sociais, por interesses econômicos, por normas, instituições, regulamentos. Por exemplo, o “aparecimento do discurso psiquiátrico no século XIX¹²² comportava ideias psicológicas e jurídicas, instituições judiciárias, médicas, policiais, hospitalares, normas familiares ou profissionais” (VEYNE, 2009, p. 40), por meio das quais se objetivava e subjetivava-se o indivíduo considerado louco. Então, discurso e dispositivo são inseparáveis entre si, assim como inseparáveis dos fatos históricos a eles relacionados.

Parafraseando Veyne (2009), indagamos: De que forma determinada definição de loucura entra em um dispositivo que faz dela uma realidade (uma doença mental) em dada época, influenciando no modo concreto como os loucos foram e continuam sendo tratados, além de perceberem a si mesmos? Basicamente, pela fabricação social e institucional de verdades partilhadas, nas quais se faz presente o ‘jogo do verdadeiro e do falso’. Sendo assim, a “verdade não é porém uma palavra vã”; o “que é tido como verdadeiro faz-se obedecer” (VEYNE, 2009, p. 100), estando o poder em todos os lugares. “É um facto que, sem que

¹²² Segundo o próprio Foucault (2005, p. 200), “A questão central da *Histoire de la folie* [História da loucura] era o aparecimento, no início do século XIX, de uma disciplina psiquiátrica. [...] interrogando-se a nova disciplina, descobriram-se duas coisas: o que a tornou possível na época em que apareceu, o que determinou essa grande mudança na economia dos conceitos, das análises e das demonstrações, foi todo um jogo de relações entre a hospitalização, a internação, as condições e os procedimentos da exclusão social, as regras da jurisprudência, as normas do trabalho industrial e da moral burguesa, em resumo, todo um conjunto que caracteriza, para essa prática discursiva, a formação de seus enunciados; mas essa prática não se manifesta somente em uma disciplina de *status* e pretensão científicos; encontramos-la igualmente empregada em textos jurídicos, em expressões literárias, em reflexões filosóficas, em decisões de ordem política, em propósitos cotidianos, em opiniões” (acréscimo nosso).

qualquer violência seja exercida sobre elas, as pessoas conformam-se com regras, seguem costumes que lhes parecem evidentes” (VEYNE, 2009, p. 100-101) e por isso não os questionam.

Veyne (2009), então, indaga o que é o poder? Poder este que, para Foucault, possui dimensão positiva, cuja síntese geral de algumas obras é a seguinte:

É a capacidade de conduzir não fisicamente as condutas de outrem, fazê-las caminhar sem lhes pôr, com a mão, os pés e as pernas na posição adequada. É a coisa mais quotidiana e mais bem partilhada; há poder na família, entre dois amantes, no escritório, no *atelier* e nas ruas de sentido único. Milhões de pequenos poderes formam a trama da sociedade da qual os indivíduos constituem o liço¹²³. Daí decorre que haja liberdade em toda a parte, porque há poder em todo lado: constata-se que alguns respingam, enquanto outros deixam andar (VEYNE, 2009, p. 101).

O poder circula por uma microrede capilar, não sendo possível estar isento às relações de poder. “Essas relações de poder são sutis, múltiplas, em diversos níveis, e não podemos falar de *um* poder, mas sim descrever *as* relações de poder [...] são tão múltiplas que não poderiam ser definidas como opressão” (FOUCAULT, 2009a, p. 154; grifos do autor). É-se possível alterá-las, pelo motivo da relação de bilateralidade que as constitui, isto é, ‘onde há poder há resistência’, havendo linhas de fuga e possibilidades de afetar e mesmo derrubar o dispositivo que apoia determinado discurso e enunciados. Não podemos esquecer que o “discurso comanda, reprime, persuade, organiza [...]. Os seus efeitos sobre o conhecimento podem assim ser efeitos de poder. [...] alguns saberes, em determinadas épocas, como na nossa, podem contrair relações com certos poderes” (VEYNE, 2009, p. 102), que é o caso do saber científico e sua vontade de verdade, em foco neste tópico (3.3).

Conforme explicação de Foucault (2006), em *A ordem do discurso*, as mutações científicas, por um lado, podem ser compreendidas como consequências de uma descoberta e, por outro, podem igualmente ser lidas como o aparecimento de novas formas de vontade de verdade/saber. As “revoluções científicas acarretam alterações no modo de apreensão do real” (BADARÓ, 2005, p. 44), bem como na sua forma de definição e relação com ele. Por exemplo, o que em dado momento é tido como estrela pode adquirir em outro momento a compreensão de planeta; a depressão, antes definida como melancolia e muitas vezes associada à loucura, é vista pela psiquiatria como transtorno de humor – “uma síndrome em que a principal queixa apresentada pelos pacientes é o humor depressivo e às vezes irritável,

¹²³ Cada um dos fios de arame suspensos entre dois liçaróis do tear, travessas estas por onde passam os fios da tecelagem.

durante a maior parte do dia; as funções psíquicas e a motricidade do indivíduo ficam mais lentas, além da diminuição da capacidade de atenção e concentração”¹²⁴. Apesar de, desde 1995, ser esta a definição de depressão, ainda hoje associa-se os depressivos aos loucos (anormais)¹²⁵, como aqueles/aquelas que rasgam a roupa, falam sozinhos(as), têm pensamentos perturbados e incoerentes, são agressivos, ansiosos. E muitas pessoas com depressão se identificam com esses discursos, se tornando elas mesmas (bem com a família) reforço desse dispositivo¹²⁶.

Esses exemplos reafirmam que “não se trata das mesmas doenças, não se trata dos mesmos loucos” (FOUCAULT, 2005, p. 36), que as percepções e as construções acerca dos conhecimentos, sobre os objetos e os sujeitos não são estáticas, mas dinâmicas, assim como as vontades de verdade, os discursos e os dispositivos de saber-poder também o são. Por

volta do século XVI e do século XVII (na Inglaterra sobretudo), apareceu uma vontade de saber que, antecipando-se a seus conteúdos atuais, desenhava planos de objetos *possíveis, observáveis, mensuráveis, classificáveis*; [...] que impunha ao sujeito cognoscente (e de certa forma antes de qualquer experiência) certa posição, certo olhar e certa função [...] que prescrevia (e de um modo mais geral do que qualquer instrumento determinado) o nível técnico do qual deveriam investir-se os conhecimentos para serem verificáveis e úteis (FOUCAULT, 2006, p. 16-17; grifos nossos).

Essa nova vontade de saber/verdade está relacionada ao conhecimento/discurso científico positivista, devido às características enumeradas por Foucault, grifadas por nós e já descritas por Chalmers. Foucault (2006, p. 17) enfatiza que

essa vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão, apóia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um conjunto de práticas [...]. Mas ela é também reconduzida, mais profundamente sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado em uma

¹²⁴ Cf. <<https://www.significados.com.br/depressao/>>. Acesso em: 11 jun. 2017.

¹²⁵ Minha avó materna a quem me refiro carinhosamente no Prólogo deste texto dissertativo e para com quem minha gratidão é tamanha, sofreu os efeitos dessa associação da depressão com a loucura. Nascida em 1927, em algumas circunstâncias da vida, foi levada para sanatórios (na maioria das vezes espíritas), onde foi submetida a tratamentos com choque e medicamentos fortes, além dos que continuou ingerindo diariamente até sua morte, em 2014. Familiares, com frequência, se referem às lembranças tristes que têm da vovó rasgando as roupas, tanto de si quanto do esposo.

¹²⁶ Um dos meus irmãos foi diagnosticado com esquizofrenia, aos 30 anos e isso aconteceu há aproximadamente 17 anos. “A esquizofrenia é uma doença mental crônica que se manifesta na adolescência ou início da idade adulta [...]. Ela atinge em igual proporção homens e mulheres, em geral inicia-se mais cedo no homem, por volta dos 20-25 anos de idade, e na mulher, por volta dos 25-30 anos”. Seus principais sintomas são: delírios, alucinações, alterações do pensamento e da afetividade, diminuição da motivação (Cf. <http://www.saudemental.net/o_que_e_esquizofrenia.htm>. Acesso em: 11 jun. 2017). Ele trabalhava em outro estado, onde ainda mora, mesmo aposentado. Ainda é internado em diferentes clínicas psiquiátricas, nos moldes de sanatórios (espíritas) e prisões.

sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certa forma atribuído.

Tendo apoio em um suporte (livros, sábios, laboratórios) e uma distribuição institucional, a vontade de verdade do discurso científico exerce sobre outros discursos (metafísico, religioso, do cotidiano/senso comum¹²⁷) pressões e coerções. E é instigante e urgente pensar a respeito de como essa vontade de verdade e suas peripécias são “mascaradas pela própria verdade em seu desenrolar necessário” (FOUCAULT, 2006, p. 19-20). Desse modo, “O discurso verdadeiro, que a necessidade de sua forma liberta do desejo e libera do poder, não pode reconhecer a vontade de verdade que o atravessa; e [...] essa [,] que se impõe a nós há bastante tempo, é tal que a verdade que ela quer não pode deixar de mascarar-la” (FOUCAULT, 2006, p. 20), chegando até nós apenas sua face rica, fecunda, doce e universal, diante da qual ignoramos “a vontade de verdade, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir todos aqueles que, ponto por ponto, em nossa história, procuram contorná[-la] e recolocá-la em questão contra a verdade” (FOUCAULT, 2006, p. 20).

É apenas nas “relações de luta e de poder – na maneira como as coisas entre si, os homens entre si se odeiam, lutam, procuram dominar uns aos outros, querem exercer, uns sobre os outros, relações de poder – que compreendemos em que consiste o conhecimento” (FOUCAULT, 2009a, p. 23). Para tanto, é necessário olhar para uma história política do conhecimento, os fatos de e o(s) sujeito(s) do conhecimento, bem como seu(s) objeto(s), tentando empreender uma análise histórica da política de verdade. Nesse livro, intitulado *A verdade e as formas jurídicas*, Foucault (2009a) faz referência a Nietzsche (em *A gaia*¹²⁸ *ciência*, *A genealogia da moral* e *A vontade de poder*), que

quer dizer que não há uma natureza do conhecimento, uma essência do conhecimento, condições universais para o conhecimento, mas que o conhecimento é, cada vez, o resultado histórico e pontual de condições que

¹²⁷ O conhecimento cotidiano (do senso comum, empírico) “nasce da experiência do dia-a-dia [...] constitui a base do saber e já existia muito antes de o homem imaginar a possibilidade da ciência” (RAMPAZZO, 2002, p. 18-19; grifos nossos). Na história, antecede o conhecimento científico, que “tem pouco mais de trezentos anos [...] A ciência moderna nasce, pois, com a determinação de um *objeto* específico de investigação e com o *método* pelo qual se fará o controle desse conhecimento” (RAMPAZZO, 2002, p. 19; grifos do autor). Apesar de a ciência ser uma invenção, o conhecimento cotidiano (ou do senso comum) sofre apagamentos quando o científico dele se apropria para que sua própria produção aconteça. Exemplos bastante atuais são de empresas do ramo de cosméticos ou farmacêuticos, que se valem de conhecimentos tradicionais/artesanais em manipular produtos naturais, para produzi-los e vendê-los como industrializados. A ciência se baseia, então, em discursos outros, reafirmando-os ou refutando-os.

¹²⁸ Gaia é “um nome italiano que tem origem no grego *gaia*, uma forma paralela de *ge*, que quer dizer ‘Terra’. Surgiu a partir da mitologia grega, onde Gaia era a deusa mãe, da Terra ou da Mãe Terra. Ela é conhecida pela sua grande força geradora, foi a companheira de Urano e mãe dos Titãs e dos Ciclopes” (Cf. <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/gaia/>>. Acesso em: 13 jun. 17).

são da ordem do conhecimento. O conhecimento é um efeito ou um acontecimento que pode ser colocado sob o signo do conhecer. O conhecimento não é uma faculdade, nem uma estrutura universal. Mesmo quando utiliza um certo número de elementos que podem passar por universais, esse conhecimento será apenas da ordem do resultado, do acontecimento, do efeito (FOUCAULT, 2009a, p. 24).

Desse modo, o caráter do conhecimento não está dado em essência, mas é alcançado em perspectiva, a partir de uma série de atos (heterogêneos e múltiplos) pelos quais os indivíduos se apoderam com violência de coisas/de outros indivíduos/de espaços, reagem a situações, impõem relações de força. Há sempre relações estratégicas na base, no funcionamento e no efeito do conhecimento, que se caracteriza como inventado, arbitrário, parcial, oblíquo (inclinado), perspectivo, estratégico e polêmico. Por isso,

Pode-se falar do caráter perspectivo do conhecimento porque há batalha e porque o conhecimento é efeito dessa batalha. [...] é ao mesmo tempo o que há de mais generalizante e de mais particular. O conhecimento esquematiza, ignora as diferenças, assimila as coisas em si, e isto sem nenhum fundamento em verdade. Devido a isso, o conhecimento é sempre um desconhecimento. [...] é sempre algo que visa, maldosa, insidiosa e agressivamente, indivíduos, coisas, situações. [...] Há sempre no conhecimento alguma coisa que é da ordem do duelo e faz com que ele seja sempre singular (FOUCAULT, 2009a, p. 25-26).

Os tipos de sujeito do conhecimento, determinadas ordens de verdade e certos domínios de saber só podem ser compreendidos a partir de condições políticas, solo este em que são formados os sujeitos, os domínios de saber, assim como as relações com a verdade. “Até na ciência encontramos modelos de verdade cuja formação releva das estruturas políticas que não se impõem do exterior ao sujeito do conhecimento mas que são, elas próprias, constitutivas do sujeito do conhecimento” (FOUCAULT, 2009a, p. 27), que é constituído no interior da história, por meio de discursos e práticas sociais, sendo constantemente (re) fundado na e pela história, nos e pelos discursos, nas e pelas práticas, como “*efeito* no jogo das regras discursivas” (CANDIOTTO, 2010, p. 47; grifo do autor).

Como bem posiciona Foucault (2005, p. 208), “Estudar o funcionamento ideológico de uma ciência [...] é colocá-la novamente em questão como formação discursiva; é estudar [...] o sistema de formação de seus objetos, tipos de enunciação, conceitos e escolhas teóricas. É retomá-la como prática entre outras práticas”, não sendo foco do estudo arqueológico revelar os pressupostos filosóficos, as contradições formais de suas proposições. O “que se tenta revelar, na *história arqueológica*, são as práticas discursivas na medida em que dão lugar a um saber, e em que esse saber assume o *status* e o papel de ciência” (FOUCAULT, 2005, p. 217; grifo do autor), analisando-o enquanto comportamentos, lutas, conflitos, decisões e

táticas. “Do ponto de vista arqueológico, o conhecimento científico emerge no elemento de uma prática discursiva e sobre um *fundo* de saber” (CANDIOTTO, 2010, p. 47-48; grifo do autor), havendo uma articulação com estratégias de poder.

Cesar Candiotto (2010, p. 50) reforça que o “lugar da verdade ou do jogo de regras convencionalizado como verdadeiro é estabelecido entre técnicas de saber e estratégias de poder” e a verdade é entendida como ‘efeito’ da vontade (histórica) de verdade¹²⁹, que não podemos esquecer é um procedimento de exclusão. Ao se entender a verdade como efeito, desfaz-se a ilusão do vínculo direto entre conhecimento (com pretensão científica) e verdade. Se convencionalmente a verdade das ciências (humanas, exatas) é tida como progresso de um processo neutro de conhecimento, “para Michel Foucault configura a justificação racional de sistemas excludentes de poder que atuam nas práticas institucionais e científicas” (CANDIOTTO, 2010, p. 50). Não podemos perder de vista, então, que as vontades de verdade são relativas, históricas e coletivas; não partem dos sujeitos, mas os atravessam. Além disso, muitas vezes, essas vontades de verdade são postas por terra (abandonadas) para emergirem outras, o que também acontece com os ‘progressos’, que também se modificam.

Foucault centrou seus trabalhos no aparecimento das instituições modernas e nas formas de governo associadas a elas, bem como na constituição do sujeito e da experiência subjetiva por meio de práticas discursivas, sendo que o sujeito e a subjetividade são fabricados. As práticas discursivas relacionam-se a dado campo enunciativo e é por meio delas que mutuamente se produz e se exerce poderes-verdades, em variados níveis e diferentes pontos da trama social. Segundo esse autor, a concepção de sujeito não é única, mas movente, ou seja, há várias formas históricas de sujeito, bem como diferentes sujeitos em diversos momentos históricos. Por exemplo, o sujeito que, em dado contexto (da história geral) é centrado, tido como origem de seu dizer, em outro (da história global) é descentrado, produzido nos e pelos discursos, além de os sujeitos viverem temporalidades históricas distintas. O sujeito, ao mesmo tempo em que é tido como produto, é produtor de saberes, os quais são construídos a partir de determinados elementos e jogos de verdade. Desse modo, as

¹²⁹ Foucault, segundo Candiotto (2010), se apropria desse conceito, desenvolvido por Nietzsche. “Constitui aspecto relevante da apropriação foucaultiana do pensamento de Nietzsche a indicação de que a racionalidade de uma ciência não precisa necessariamente ser medida pela verdade que ela possa produzir; pelo contrário, como pano de fundo daquela racionalidade persiste a arbitrariedade e o acaso, um ritual que envolve desejo e poder” (p. 55). “Assim como para Nietzsche, a verdade para Foucault é perspectiva, depende de um ângulo determinado e de uma tática peculiar. Contudo, poder-se-ia dizer que Foucault tece suas elaborações a partir de domínios próprios. À diferença de Nietzsche, não se contenta em discutir teses filosóficas a respeito da verdade do sujeito, mas examina as práticas sociais em meio às quais ela emerge, se transforma e desaparece” (p. 62).

práticas discursivas, os sujeitos discursivos, os discursos, os enunciados, as relações de poder, os saberes, as verdades, imbricam-se reciprocamente.

Fazendo referência à ‘ordem do discurso’, Candiotto (2010, p. 51) reafirma que “o discurso qualificado como verdadeiro é aquele que se impôs sobre outros discursos relegando-os ao terreno do falso e do ilusório, instaurando assim uma ordem”, que funciona como “critério normativo para impor significações [...] nada mais que um modo de operar separações”, “a articulação dominante de forças que sujeita outros saberes”. Assim, a verdade científica decorre do modo como o saber adquire valor, é repartido e atribuído em determinada sociedade, sendo conduzida por uma vontade (histórica) de verdade, responsável pela exclusão de outros saberes que não cabem na ordenação e distribuição dos interesses de dada época e seu sistema de valores. Então, a verdade é “nada mais que *efeito* de verdade desprovido do caráter de universalidade” (CANDIOTTO, 2010, p. 59; grifo do autor), isto é, fabricada local e historicamente, muito bem produzida por sinal, pois se passa por natural e universal.

Nessas páginas, nos arriscamos na tentativa de problematizar os conceitos de cultura, cultura popular, região e ciência, bem como a relação direta saber científico-verdade. Procuramos demonstrar que são construções histórico-discursivas, em que estão em jogo, sobretudo, relações de saberes, poderes e verdades. Agora, façamos uma incursão pela continuidade e descontinuidade, unidade e dispersão dos discursos, tanto na ordem e desordem dos livros, quanto na história e nos fatos históricos.

CAPÍTULO 4

Entre a (des)continuidade, a unidade e a dispersão dos discursos

Um livro com folhas vazias não é para ler, mas está destinado, sim, a ser escrito. [...] com a ajuda das folhas vazias, vai se desvendar, abrir-se, tornar-se legível (ASSMANN, 2011, p. 203).

Neste capítulo, num primeiro momento, discorreremos sobre a ordem e a desordem dos discursos nos suportes livro manuscrito/impresso e livro digital, considerando tanto as revoluções propiciadas pela escrita quanto pela textualidade eletrônica. Toda a mobilização em torno da composição do documento escrito com a História, ou as histórias, do Vale de Javé, tendo por referência as origens do povoado, nos motivou igualmente a refletir, num segundo momento, sobre a história e os fatos históricos como invenção, entendendo-os como produtos e produtores de interpretações.

4.1 A (des)ordem dos livros

O exemplo da conversa entre Zaqueu e outros moradores de Javé, que estão reunidos na igreja, deixam-nos entrever que, apesar de muitas das palavras e expressões utilizadas nos enunciados não serem usuais no meio javelino, não são utilizadas a esmo. Relativo aos termos livro e dossiê, por exemplo, algumas das associações estabelecidas pela comunidade em geral foram: escritura, ler, escrever, tombamento, patrimônio, histórias, casos, história de patrimônio, história grande, acontecimento, documento firmado, papel escrito, escritura de cartório, divisa cantada, documento/monumento, garantia da posse, apalavrada, trabalho científico, mão, escrevinhar, letras, papel, escrever, carta, escrita/o. Alguns termos também serão usados pela comunidade para caracterizar a função de Antônio Biá, tais como: escrevente, escrivão, trabalho, ofício.

Cada um dos termos e expressões não foi trazido aos enunciados pelo acaso, mas aparecem em sequências enunciativo-discursivas dadas, num contexto de produção específico. As formas como estão sendo empregadas se ajustam a certas possibilidades combinatórias da língua, gêneros discursivos, num jogo possível entre o intradiscurso e o interdiscurso (COURTINE, 2014). Nós mesmos os trouxemos basicamente na ordem em que aparecem no filme e no roteiro. “Uma língua constitui sempre um sistema para enunciados possíveis – um conjunto finito de regras que autoriza um número infinito de desempenhos” (FOUCAULT, 2005, p. 30) e comunicamo-nos sempre por meio dos gêneros, tendo ou não consciência disso.

A utilização da língua(gem) pelos indivíduos, por meio de enunciados organizados em gêneros discursivos e dos discursos aí produzidos, é o que a faz se movimentar, ainda que os grupos sociais muitas vezes propiciem forças contrárias, coercitivas, para que comportamentos padrões sejam seguidos e efeitos de saber-poder sejam controlados. Ressaltamos com Bakhtin (2006, p. 268) que “nenhum fenômeno novo (fonético, léxico, gramatical) pode integrar o sistema da língua sem ter percorrido um complexo e longo caminho de experimentação e elaboração de gêneros e estilos”, o que se dá em situações cotidianas ou formais com as quais os indivíduos se deparam e se comunicam (pelo menos tem a ilusão de) por meio de enunciações concretas.

Bakhtin/Volochínov (2014, p. 62) realçam que “*o signo e a natureza social em que se insere estão indissoluvelmente ligados*. O signo não pode ser separado da situação social sem ver alterada sua natureza semiótica” (grifos dos autores). Como vimos, o termo *científico* não era usual na comunidade javelina até o dia em que os moradores foram surpreendidos por uma necessidade concreta de uso: a produção de um documento escrito, com características de cientificismo. A partir de então, é que esse signo passará a integrar essa cultura, mediante alguns conflitos, esforços expressivos, embates político-econômico-sociais, interpretações diferenciadas.

Ainda segundo Bakhtin/Volochínov (2014, p. 47),

classes sociais diferentes servem-se de uma só e mesma língua. Consequentemente, *em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios*. O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes. Esta pluralidade social do signo ideológico é um traço de maior importância. Na verdade, é este cruzamento dos índices de valor que torna o signo vivo e móvel, capaz de evoluir (grifo dos autores).

Percebemos, inclusive, valores diferentes em torno da produção do trabalho científico no e sobre o Vale de Javé, pois com certeza as pessoas e as sociedades atribuem sentidos diferentes às palavras. Essas então adquirem valor de signo, que “é criado por uma função ideológica precisa e permanece inseparável dela. A palavra, ao contrário, é neutra em relação a qualquer função ideológica específica [...]: estética, científica, moral, religiosa” (STAFUZZA, 2012, p. 5), mas ao significar de modo diferente nos enunciados tem seu valor de signo alterado.

No contexto da comunidade javelina, a palavra *dossiê* parece ser empregada basicamente no sentido de uma coletânea (‘juntada’) – “Tem de fazer um *dossiê*, uma juntada, na escrita, das coisas importantes acontecidas por aqui” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 40; seq. 15), estabelece Zaqueu à personagem Antônio Biá, em um armazém/bar – e também no

sentido de registro mais duradouro que a memória coletiva, equivalendo-se ao signo *livro*, pois a personagem Maria indaga a Zaqueu, na igreja: “E como vamo juntar as histórias, se elas tão tudo espalhado na cabeça do povo?!” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 30; seq. 8).

É interessante verificar a quantidade de vezes que a palavra *dossiê* é utilizada no roteiro e no filme, se comparada à palavra *livro*. A palavra *dossiê* quase não é empregada, aparecendo em pouquíssimos enunciados e sequências: “Tem de fazer um *dossiê*, uma juntada, na escrita” (idem, p. 40; seq. 15), “E quanto tempo tenho pra parir esse *dossiê*?” (idem, p. 41; seq. 15), “O tal *dossiê*, da história do Vale? (idem, p. 89; seq. 41), “Nós tamo se unindo e preparando um *dossiê*”¹³⁰ (seq. 68), ou seja, apenas três/quatro vezes, mas suficientes para causar muitas dúvidas, tanto nas personagens quanto em nós, espectadores-pesquisadores.

Quanto à palavra *livro*, seus empregos são vários e com sentidos ora parecidos, ora diversos. Está presente na fala das personagens (doze ocorrências) e pela voz *off* de Zaqueu (uma ocorrência): “É esse aí o *livro* da salvação?” (idem, p. 43; seq. 16), “Ó, eu também, de minha parte, queria ajudar, ocê sabe... ter alguma historiazinha pra ocê pôr aí nesse *livro*. [...] Ó, o senhor podia pôr meu nome com uma baita história nesse *livro*” (idem, p. 59; seq. 25), “Pena que eu não possa pregar a senhora no *livro* como prova” (idem, p. 66; seq. 28), “O senhor vai botar no *livro*, a minha história, hein, seu Biá?” (idem, p. 79; seq. 35), “a gente senta, o senhor abre o *livro* e eu lhe faço um resumo de toda a história de Indalécio, Mariadina e tantas outras...” (idem), “O senhor sabe, é sobre o *livro*” (idem, p. 89; seq. 41), “cá prá nós, o senhor acha que ela tem algum proveito pro *livro*, quer dizer, pra grande história de Javé?” (idem, p. 94; seq. 44), “bote aí no *livro* que nas terras de Armando Peneré [...] é onde está enterrada a ossada de Indalécio, o fundador” (idem, p. 107; seq. 50), “O *livro* vai provar, nos termos científico” (idem, p. 130; seq. 67), “Onde tá o *livro*?” (idem, p. 140; seq. 72), “vamos começar a leitura do *livro*” (idem, p. 142; seq. 72), “esta é a história de Javé [...] Tá assentada em *livro*, correndo o mundo pra nunca que ser esquecida” (idem, p. 155; seq. 80).

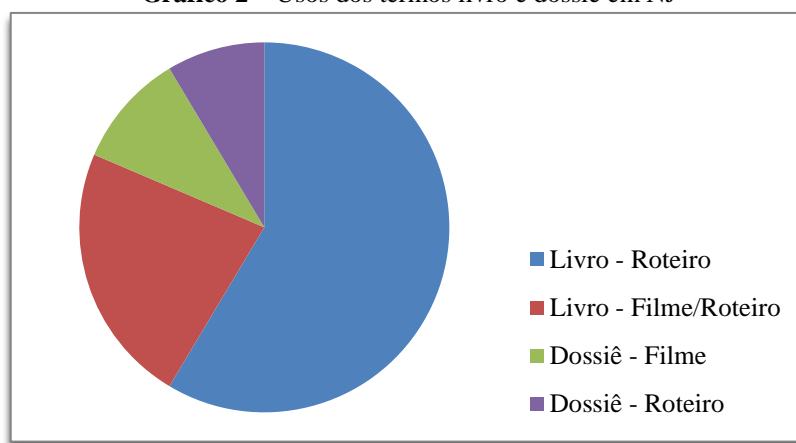
A palavra *livro* também compõe a descrição/contextualização de sequências e cenas (quarenta e uma ocorrências, das quais neste parágrafo trazemos as mais significativas para a compreensão do roteiro): “uma mulher, com mais de 80 anos, balbucia baixinho as palavras de um velho e grosso *livro*” (idem, p. 18; seq. 4), “onde está o *livro* de Zaqueu” (idem, p. 37; seq. 15), “Zaqueu aponta o *livro* com um gesto” (idem, p. 39; seq. 15), “Ele [Antônio Biá] está muito bem trajado, cabelo penteado e carregando debaixo do braço o *livro* devidamente

¹³⁰ Essa fala não aparece no roteiro, apenas no filme.

encapado” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 42; seq. 16; acréscimo nosso), “Num gesto solene, Biá abre seu *livro*” (idem, p. 63; seq. 28), “Antônio Biá põe o *livro* debaixo do braço e sai da casa de Deodora” (idem, p. 78; seq. 34), “Firmino aproxima-se curioso e abre o *livro* que está atrás de Biá [...], irritado, fecha o *livro* com um tapa” (idem, p. 80; seq. 36), “Biá, imediatamente, arma-se do *livro*” (idem, p. 88; seq. 41), “As crianças rapidamente rodeiam Biá e eufóricas pedem para examinar o *livro*” (idem, p. 96; seq. 46), “ele abre o *livro* e desenha [...] Antônio volta a rabiscar o *livro*” (idem), “Um moleque cutuca-lhe a perna, tentando pegar o *livro* que ele segura” (idem, p. 109; seq. 49), “O *livro* tem de tudo [...] Irritado, ele fecha o *livro* de um golpe” (idem, p. 110; seq. 52), “Ao lado dele, o *livro* aberto, porém esquecido” (idem, p. 112; seq. 54), “ele apóia o *livro* [...] e observa a página aberta” (idem, p. 115; seq. 55), “era a pressa de parar a represa misturada com a vontade de ver o próprio nome desenhado nas páginas do grande *livro*” (idem, p. 116; seq. 57), “Biá retoma a escritura no *livro*” (idem, p. 119; seq. 59), “Biá levanta o lápis do *livro* e observa impaciente Pai Cariá” (idem, p. 120; seq. 61), “Recompõe-se e exhibe o *livro* a Zaqueu” (idem, p. 141; seq. 72), “Chega um menino franzino, carregando o *livro* todo embrulhado” (idem, p. 143; seq. 73), “Zaqueu, rodeado pelas pessoas, folheia as poucas páginas escritas do *livro*” (idem, p. 144; seq. 73), “Desalinhado e com o *livro* debaixo do braço, ele [Biá] contempla os moradores em silêncio” (idem, p. 150-151; seq. 78; acréscimo nosso), “Ausente a tudo, ele escreve nas páginas do *livro* [...] nas folhas do *livro*. Súbito, alguém aproxima-se para expiar o *livro*” (idem, p. 153; seq. 80), “Biá responde sem tirar o rosto do *livro*” (idem).

No gráfico abaixo, elaborado por nós, apresentamos uma síntese da quantidade de ocorrências das palavras *dossiê* e *livro* em NJ, que vem propiciando o tipo de leitura que desenvolvemos neste texto dissertativo:

Gráfico 2 – Usos dos termos *livro* e *dossiê* em NJ



Fonte: PERSICANO, 2017.

Pelo que percebemos, no filme e no roteiro, o uso da palavra *dossiê* está restrito à fala de personagens (Zaqueu, Biá, Daniel e outro senhor, respectivamente), sendo de três a quatro ocorrências. Já a utilização da palavra *livro* se dá tanto em falas, em ambas as materialidades, quanto na descrição/contextualização das sequências pelos roteiristas. Nas falas, a incidência é em quantidade menor, sendo treze ocorrências (Sr. Dito, barbeiro Dirceu, Antônio Biá, Firmino, Vado, Biá, Vado, Armando, Vado, Zaqueu, respectivamente) e, nas sequências, a incidência é em quantidade bem maior, quarenta e uma ocorrências.

Ou seja: pela materialidade fílmica, a utilização do termo *livro* (treze vezes) predomina em relação ao uso do termo *dossiê* (quatro vezes), sendo três vezes mais; pela materialidade roteiro, a quantidade de *livro* utilizada (quarenta e uma vezes) é muitas vezes maior que o uso de *dossiê* (três vezes), sendo aproximadamente treze vezes mais. Técnica e discursivamente pensando, conta-se com a repetição de termos devido ao número finito de sinônimos na língua à disposição da necessidade que se tem na modalidade escrita (ou oral) da linguagem, no caso de um roteiro escrito e no preparo das sequências e cenas, as quais serão filmadas e contarão com recursos cinematográficos na constituição da outra materialidade, que é o filme. Essa repetição, entretanto, não é idêntica nem propicia as mesmas significações, estando os termos em destaque submetidos ao jogo do mesmo e do diferente.

Assim, sem dúvida, esses usos não são gratuitos. A utilização predominante da palavra *livro* nessas materialidades tende a querer conduzir nossa descrição-interpretação-análise para determinada direção e de certo modo o faz. O *livro* é um bem desejado, por Zaqueu, pela comunidade e os narradores, por Biá, pois percebemos essa demarcação ao longo da trama; ter a incumbência de produzir um *livro* ou carregá-lo (ainda que em projeto) dá *status* e poder aos indivíduos, pois Antônio Biá mudou seus trajes/sua conduta a partir do momento em que iniciou esse trabalho e todos queriam ter uma história/o nome registrado no *livro*; carrega a pretensão de ser um registro mais duradouro da memória, se comparado à transmissão oral do saber; consiste numa estratégia de salvação diante da construção da barragem e mesmo diante de si; é um objeto de curiosidades para muitos, pois diversos olhares queriam saber o que nele continha; o contato com ele/seu manuseio denota o tipo de relação das pessoas com os bens culturais, o tipo de alfabetização/letramento vivenciados. Pelo *dossiê*, poderia se ter um registro concentrado das histórias esparsas; um registro de valor perante sociedades grafocêntricas, que subestimam a importância da oralidade enquanto prática sócio-cultural; um documento científico com vontade de verdadeiro; a sociedade javelina estaria munida de armas semelhantes às dos estrangeiros no embate pela construção ou não da barragem.

Como tivemos acesso às duas materialidades, diferentemente da grande maioria dos espectadores (por motivos já expressos no Capítulo 2, tópico 2.2), ficamos por muito tempo nos perguntando: que objeto era esse? Até que o vislumbramos como um livro-dossiê, um gênero híbrido¹³¹. Quanto a essa insegurança que nos atazanou, recorremos a Foucault (2005, p. 25) que, ao se referir aos tipos de discursos, formas ou gêneros, afirma que nós “próprios não estamos seguros do uso dessas distinções no nosso mundo de discursos, e ainda mais quando se trata de analisar conjuntos de enunciados que eram, na época de sua formulação, distribuídos, repartidos e caracterizados de modo inteiramente diferente” e exemplifica com a literatura e a política como categorias recentes.

Os gêneros são tipos institucionalizados, “tradições, expressas e conservadas em vestes verbalizadas” (BAKHTIN, 2006, p. 295), “fatos de discursos que merecem ser analisados ao lado dos outros, que com eles mantêm, certamente, relações complexas” (FOUCAULT, 2005, p. 25). Por isso, ressalta esse autor, a unidade livro é uma das que precisam ser deixadas em suspenso, pois é fraca, acessória, ainda que ocupe “um espaço determinado, que tem valor econômico [/social] e que marca por si mesmo, por um certo número de signos, os limites de seu começo e seu fim” (FOUCAULT, 2005, p. 25; acréscimo nosso). As unidades dos livros variam conforme suas características, conteúdos e suportes: antologia de poemas, romance, coletânea de fragmentos póstumos, coletânea de narrativas sobre as origens de determinado lugar (como é o caso do Vale de Javé), tratado filosófico ou científico, dissertação de mestrado, tese de doutorado, dentre outros.

É fundamental atentar ainda que existe um jogo de remissões entre livros, como descreve Foucault (2005, p. 26):

as margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente determinadas: além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede. E esse jogo de remissões não é homólogo [...] em qualquer um dos casos, a unidade do livro, mesmo entendida como feixe de relações, não pode ser considerada como idêntica. Por mais que o livro se apresente como um objeto que se tem na mão; por mais que ele se reduza ao pequeno paralelepípedo que o encerra: sua unidade é variável e relativa.

Desse modo, por mais que se tenha a ilusão de se ter em mãos um objeto definido, unitário, ou na tela do computador (celular, *tablet*) um objeto multidimensional, sua

¹³¹ Lembro-me bem que, ao apresentar a proposta de artigo final para a disciplina *Contribuições do Círculo de Bakhtin para os estudos da linguagem*, no semestre 1/2015, a professora Grenissa juntamente com meus colegas contribuíram para desatar esse nó, que persistia há muito tempo.

construção parte de e está inserida em um complexo campo de discursos. Nesse sentido, é importante pensar também, com Roger Chartier (1999, 2002, 2014), que a relação do leitor com o livro digital não é a mesma que a do livro impresso e também do livro em forma de rolo, ainda que possua algumas semelhanças:

De um lado, o leitor da tela assemelha-se ao leitor da Antiguidade: o texto que ele lê corre diante de seus olhos [...] ele é como o leitor medieval ou o leitor do livro impresso, que pode utilizar referências como a paginação, o índice, o recorte do texto. Ele é simultaneamente esses dois leitores. Ao mesmo tempo, é mais livre. O texto eletrônico lhe permite maior distância com relação ao escrito. Nesse sentido, a tela aparece como o ponto de chegada do movimento que separou o texto do corpo. [...] O texto eletrônico torna possível uma relação muito mais distanciada, não corporal. O mesmo processo ocorre com quem escreve (CHARTIER, 1999, p. 13; 16).

A ‘revolução’ propiciada pela textualidade eletrônica corresponde, então, a modificações tanto nas estruturas do suporte material escrito quanto nas maneiras de ler, o que propicia uma transformação profunda na ordem dos discursos. Quanto a essa ordem, enumera Chartier (2002, p. 23-24), “o mundo eletrônico provoca uma tríplice ruptura: propõe uma nova técnica de difusão da escrita, incita uma nova relação com os textos, impõe-lhes uma nova forma de inscrição”, causando desassossego em muitos leitores, pois tiveram/terão que modificar tanto percepções quanto hábitos.

Chartier (2014, p. 11) ressalta que a “materialidade do livro é inseparável da materialidade do texto, se o que entendemos por este termo são as formas nas quais o texto se inscreve na página, conferindo à obra uma forma fixa, mas também mobilidade e instabilidade”. Não podemos entender um texto como o ‘mesmo’ se há mudanças de suporte, linguagem, formato, pontuação, acréscimo ou supressão de imagens¹³². Consiste em não apenas “impor ou criar uma nova categoria teórica junto à conhecida tríade texto, autor e leitor, mas de chamar a atenção para a materialidade do suporte [...], observando os dispositivos que permitem a produção de sentido e suas interferências no campo da leitura” (FERNANDES JÚNIOR, 2007, p. 61), categoria essa, por conseguinte, “não meramente

¹³² Fernandes Júnior (2007), em sua tese de doutorado, analisa esses tipos de mudanças na obra de Arnaldo Antunes: “Associando recursos tecnológicos e técnicas multimídia, Antunes coloca seus poemas em constante diálogo, migrando-os de um livro para outro, de um suporte para outro. Prática circular que permite que seus textos não só recebam outra corporalidade gráfico-semântica, mas também novos efeitos de sentido, obtidos por meio de alterações constantes na materialidade do texto. São modificações, como no caso dos poemas em questão, que correspondem a diferentes gestos de interpretação, apontando para diferentes posições do sujeito e diferentes formações discursivas e, também, com a instância de autoria” (p. 74). “Os poemas e canções não são produtos ‘acabados’, mas processo em devir. Por isso, ao re-publicar um texto de um suporte para outro, o poeta altera a versão anterior (recorta, ilustra, etc.), oferecendo uma outra leitura para o texto que, também, torna-se outro” (p. 79; aspeamento do autor).

formal, mas discursiva”, esclarece Fernandes Júnior (2007, p. 55), ao se referir a contribuições de Chartier, um historiador do livro, da história da leitura e da escrita.

Se antes textos de gêneros diferentes eram lidos na materialidade/no suporte livro impresso, em forma de códex¹³³, já previamente definida ao leitor e cujo contato visual/corporal era com a página e sua dimensão única (de um ponto de vista físico, não fantasioso/imaginativo), hoje igualmente “são lidos em um mesmo suporte (a tela do computador) e nas mesmas formas (geralmente as que são decididas pelo leitor)”, propiciando uma ideia de continuidade/unidade em meio à fragmentação/dispersão dos textos e discursos. O computador “faz surgir diante do leitor os diversos tipos de textos tradicionalmente distribuídos em objetos diferentes” (CHARTIER, 2002, p. 23) e há que se “considerar que a tela não é uma página, mas sim um espaço de três dimensões, que possui profundidade e que nele os textos brotam sucessivamente do fundo da tela para alcançar a superfície iluminada. [...] é o próprio texto, e não seu suporte, que está dobrado” (CHARTIER, 2002, p. 31), propiciando grande mobilidade e infinitas relações, virtualmente ilimitadas. Com isso, os critérios imediatos, visíveis e materiais (suportes como carta, jornal, revista, livro, arquivo) que proporcionam distinção, classificação e hierarquização dos discursos praticamente desaparecem, como a própria noção de ‘livro’ é colocada em questão.

Na navegação digital, os textos também passam a ser acessados como banco de dados, muitas vezes fragmentados, por meio de palavras-chaves ou pistas temáticas, o que pode comprometer a compreensão dos livros em sua singularidade¹³⁴, pois essa leitura normalmente é descontínua, segmentada, pelas várias dimensões a que se tem acesso, os vários *links* que se pode estabelecer. “O hipertexto e a hiperleitura que ele [o livro eletrônico] permite e produz transformam as relações possíveis entre imagens, os sons e os textos associados de maneira não linear, mediante conexões eletrônicas” (CHARTIER, 2002, p. 109; acréscimo nosso), entrando em cena uma noção essencial, a de ‘elo’, que opera no nível das relações entre as unidades textuais recortadas, num mundo textual sem fronteiras, o ‘reino digital’. Com o hipertexto, passa-se a ter uma possibilidade crescente de remanejar

¹³³ Cf. Chartier (2002), o códex é o tipo de livro “composto de folhas e páginas reunidas dentro de uma mesma encadernação [...] e que substituiu os rolos da Antiguidade grega e romana” (p. 22), tendo sido difundido entre os séculos II e IV, e dele fazemos uso até hoje. O “códex, manuscrito ou impresso, permitiu gestos inéditos (folhear o livro, citar trechos com precisão, estabelecer índices) e favoreceu uma leitura fragmentada mas que sempre percebia a totalidade da obra, identificada por sua própria materialidade” (p. 30).

¹³⁴ Indicamos a leitura do artigo *Velhos novos leitores e suas maneiras de ler em tempos de textos eletrônicos*, de Luzmara Curcino, publicado na Revista *Estudos Linguísticos*, São Paulo, 41 (3), set.-dez. 2012, p. 1013-1027. Disponível em: <http://gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/41/el.2012_v3_t09.red6.pdf>. Acesso em: 10 out. 2016. Aproveitamos para assinalar que Luzmara Curcino é analista de discursos brasileira e uma das tradutoras de textos de Chartier para o Português.

informações, combiná-las diferentemente, experimentando-as de múltiplas maneiras, bem como nova forma de vivenciar a relação com a leitura e o tempo.

No horizonte hipertextual, o tempo é não linear, não cumulativo, um emaranhado, multitemporalidade, desordem. Segundo Peter Pál Pelbart (2000, *apud* FERNANDES JÚNIOR, 2007, p. 57),

Ora, assiste-se assim a um desfazimento da perspectiva cronológica, e à emergência de uma nova modalidade temporal. Não tempo circular da oralidade, nem tempo linear da escrita, mas tempo pontual da informática. É razoável pensar que o hipertexto implica numa maneira específica de experienciar o tempo.

Com o surgimento da escrita e das técnicas de impressão, já haviam ocorrido mudanças nos modos de ler e nas formas de se lidar com o tempo. “Se a memória oral apresentava limitações no tocante ao armazenamento de dados, a escrita possibilitará uma acumulação maior de informações e uma outra capacidade de transmissão” (FERNANDES JÚNIOR, 2007, p. 57), conforme se busca em NJ com a produção do livro-dossiê. A escrita e a caligrafia propiciaram perceber o tempo linearmente, sendo elaborados então calendários¹³⁵, datas, anais, arquivos; nesses, o passado podia, inclusive, ser arquivado. “Começando no século XV, e talvez mais cedo, o recurso à escrita desempenhou um papel essencial em diversas evoluções principais dentro das sociedades ocidentais” (CHARTIER, 2014, p. 28). Destacam-se as seguintes mudanças: a criação de um Estado embasado em justiça e finanças, com burocracias, arquivos, comunicação administrativa e diplomática; a relação entre experiência religiosa e testemunhos escritos; a imposição de regras de comportamento; a emergência de uma esfera pública, a partir de correspondências, leituras e conversações por escrito.

Segundo Chartier (2014, p. 123), somos herdeiros desse legado.

Primeiro, referente à definição de livro, que é para nós tanto um objeto diferente daqueles outros objetos da cultura escrita como uma obra intelectual ou estética dotada de uma identidade e de uma coerência atribuídas ao seu autor. Segundo, e mais amplamente, para uma percepção de cultura escrita fundamentada nas distinções imediatas e materiais entre os

¹³⁵ Cf. Le Goff (2003, p. 478), “O tempo do calendário é totalmente social, mas submetido aos ritmos do universo. Deriva de observações e de cálculos que dependem também do progresso das ciências e das técnicas. [...] O calendário, objeto *científico*, é também um objeto *cultural*. Ligado a crenças, além de a observações astronômicas (as quais dependem mais das primeiras do que o contrário), e não obstante a laicização de muitas sociedades, ele é, manifestamente, um objeto *religioso*. Mas, enquanto organizador do quadro temporal, diretor da vida pública e cotidiana, o calendário é, sobretudo, um objeto *social*. Tem, portanto, uma história, aliás, muitas histórias” (grifos nossos e do autor).

objetos oferecidos pelos vários gêneros textuais e que implicam diferentes usos.

Ao mesmo tempo em que há continuidades e discontinuidades, unidade e dispersão entre as formas, suportes e discursos, não se pode negar a coexistência de diferentes modalidades da palavra escrita (manuscrita, impressa e eletrônica), assim como a coexistência entre cultura escrita e cultura oral. E por mais que em NJ questões como as que envolvem a textualidade eletrônica não sejam explícitas, apenas sugeridas, por exemplo, por computador(es) sobre mesa(s) junto a outros objetos dos representantes da barragem, olhamos para esse filme e sua temática de um mundo em processo constante de arquivamento digital de documentos e experiências.

A revolução da textualidade digital, ainda e fundamentalmente, caracteriza-se como “uma mutação epistemológica que transforma as modalidades de construção e crédito dos discursos do saber” (CHARTIER, 2002, p. 25), ocorrendo um desaparecimento da atribuição de textos a um nome de autor, dando “realidade ao sonho de Foucault quanto ao desaparecimento desejável da apropriação individual dos discursos – o que ele chamava a ‘função-autor’” (CHARTIER, 2002, p. 25; aspeamento do autor), abalando profundamente a singularidade dos textos e o regime de propriedades, responsável pela proteção dos direitos autorais e editoriais.

De acordo com Benjamin (1994, p. 202-203), “o saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos [...]. Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes”. O que pode implicar que estamos ficando, de certo modo, vazios de experiências comunicáveis, ainda que conectados por diversas mídias eletrônicas, em contato com os outros em ‘tempo real’. Isso nos faz pensar na velocidade e na superficialidade de muitas informações que circulam em nossas sociedades, na atualidade digital (que não é realidade para todos), em que quase tudo chega praticamente pronto, ‘mastigado’, para os leitores-navegadores.

Se, por vários motivos, não estamos nas redes sociais ou participamos delas, somos considerados genericamente como desconectados do mundo e, então, sofremos exclusão, não só tecnológica, sendo alvo de várias chacotas e cobranças as mais diversas. O indivíduo que não faz parte das redes sociais está de certo modo nas trevas; com o *facebook* adquire visibilidade e então começa a viver. Nesse sentido, aproveitamos o ensejo para destacar uma observação de Gama-Khalil (2015b, s/p) acerca de

uma relação estabelecida em nossa sociedade que, por ser tão comum, muitas vezes não é percebida: *a objetivação dos sujeitos em função do apego excessivo e idolatria em relação aos objetos que os rodeiam*. Muitas pessoas não imaginam suas vidas sem computadores, televisões, micro-ondas, automóveis [, *facebook, whatsapp*], ou mesmo espelhos e tapetes. Os objetos parecem dar a forma à vida dos homens (grifo e acréscimo nossos).

Em muitos casos, é comum as pessoas fazerem as refeições em frente a alguns desses objetos/aparelhos, manipulando-os enquanto se alimentam; indivíduos ficam num mesmo cômodo ou ambiente (físico) com outros e comunicam-se por alguns deles, dirigem meios de transporte ou andam a pé nas ruas falando por meio deles, fazem sexo diante de suas câmeras, com frequência produzem *selfies* para marcarem os espaços onde estão e para terem visibilidade na rede. Em muitos casos, não vivem as situações onde se encontram nem percebem as pessoas que estão por perto, observando-as e a si mesmos, pois estão distraídos em outros espaços (de fuga, de deriva) que a rede televisiva, de computadores, de celulares oferece.

Além do mais, as redes são fontes de estudos ou mesmo suportes para que estudos e pesquisas aconteçam. Durante o Mestrado, nós mesmos recebemos diversas orientações por *e-mails*, por meio do celular e do *whatsapp*, o que possibilitou agilizar a pesquisa por encurtar a distância entre orientanda-orientador. Alertamos, entretanto, para o uso doentio/viciante dos mesmos, que é recorrente neste momento histórico. Numa perspectiva relativamente próxima a de Gama-Khalil (2015b), Agamben (2009) menciona que o celular, dentre outros objetos da atualidade, uma vez inscritos em dispositivos de poder, promovem subjetivações e dessubjetivações. Precisamos entender que os objetos por si mesmos não são dispositivos, mas funcionam como tal quando inscritos em redes de saber-poder e implicam processos de captura e subjetivação. “Assim, não é o celular ou o livro em si que cumpre a função de dispositivo, e sim os valores/e ou discursos que a história inscreve neles, tornando-os elementos integrantes dos processos de subjetivação na atualidade” (FERNANDES JÚNIOR; SOUSA, 2014, p. 20).

Retomando as ponderações de Benjamin (1994, p. 204), “[a] informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele”, ao contrário da narrativa tradicional. A difusão da informação é, pois, um dos grandes responsáveis pela rarefação dessa prática, em certa medida, artesanal. Essa disseminação, atrelada à invenção da imprensa, à diversificação de vários tipos de suporte (livro impresso e digital, computador, *internet, tablets, smartphones*) associados à modernidade, modificam os cenários e refletem na forma como os

indivíduos, sujeitos históricos, lidam com os saberes e os poderes do momento histórico de que fazem parte, que não é o mesmo para todos.

Navarro (2008, p. 60) ressalta que

a temporalidade não [é] única para todos os homens, o que nos leva a pensar na heterogeneidade de tempo num mesmo momento histórico. Em outras palavras, podemos afirmar que estamos vivendo a era digital, mas é preciso considerar que esse momento histórico não abarca todos os homens. Há sujeitos com e sem acesso a esse mundo virtual, então a temporalidade não é a mesma para todos. Sujeitos inseridos num mesmo momento histórico podem viver diferentes temporalidades, conforme a relação que eles mantêm com os saberes instituídos e legitimados numa sociedade.

E isso se aplica tanto àqueles que não têm acesso – como os moradores de Javé – por exemplo, a livros, computador, *whatsapp*, *tablet*, *smartphone*, *twitter* (esses últimos as ‘sensações do momento’), quanto aos estrangeiros – técnicos, engenheiros – que portavam câmeras e *notebooks* quando de sua estadia no vilarejo para a construção da barragem, e igualmente a muitos/muitas de nós¹³⁶ que não usamos um ou outro desses equipamentos, pouco os utilizamos ou largamente fazemos uso de alguns ou de todos eles.

No fechamento deste tópico, reforçamos duas questões que nos incomodam: A tecnologia é o problema? Ou o uso que fazemos dela? Para tanto, recorremos mais uma vez a Benjamin (1971), referendado por Chartier (2002, p. 121), que considera que “as técnicas de reprodução dos textos ou imagens não são em si mesmas nem boas nem perversas”, podendo-se fazer um uso plural das mesmas; e ao próprio Chartier (2002, p. 117; aspeamento do autor), que afirma que o “novo suporte do escrito não significa o fim do livro ou a morte do leitor. [...] Porém, ele impõe redistribuição dos papéis na ‘economia da escrita’, a concorrência (ou a complementaridade) entre diversos suportes dos discursos e uma nova relação” com o universo dos textos. Então, entendemos que as tecnologias em geral e as de rede em particular não são um problema, mas sim uma realidade. Os jornais e revistas impressos, para exemplificar, já estão se deslocando do impresso para o digital, a ponto de alguns só existirem no universo digital. Muitas das finalidades para as quais utilizamos as tecnologias é que precisam ser repensadas.

Chartier (2014, p. 14) considera, em um livro mais recente, que

¹³⁶ Há mais de um ano, ficamos contentes em saber que Mário Sérgio Cortella, filósofo, escritor, professor da PUC-SP, com quem nos identificamos, não usa *whatsapp*. Confessamos que já ficamos embaraçados e tivemos alguns prejuízos (financeiros, de registro) por não dispor dessa tecnologia, mas entendemos nosso pouco uso por resistência e medo de sermos capturados por um universo que facilmente distrai e conduz para outros mundos.

Entre juízos apocalípticos que identificam essas mudanças como a morte da escrita e avaliações otimistas que apontam continuidades reconfortadoras, outro caminho é possível. Ele se apoia na História, não para fornecer profecias incertas, mas para chegar a um melhor entendimento da coexistência corrente (e talvez durável) de diferentes modalidades da palavra escrita – manuscrita, impressa e eletrônica – e, acima de tudo, anotar com maior rigor como e por que o mundo digital desafia as noções que sustentavam a definição de obra como obra, a relação entre escrita e individualidade e a ideia de propriedade intelectual.

Torna-se, pois, necessário decidirmos, individual e coletivamente, o que fazer com as tecnologias, “Para o melhor ou para o pior. Tal hoje é nossa responsabilidade comum” (CHARTIER, 2002, p. 123). Incluir ou excluir, respeitar ou discriminar, eis alguns dos caminhos a escolher e a seguir.

4.2 A história e os fatos históricos como invenção, produtos(res) de interpretações

Como explicitado no Capítulo 1, o episódio de Javé refere-se a um fato ficcional, que reconstrói/re-apresenta fatos históricos reais envolvendo episódios de inundações de regiões ribeirinhas, com a conseqüente desapropriação de terras e a migração de comunidades para outros territórios. Vale ressaltar que tanto o fato ficcional quanto os reais são versões de histórias e desse modo tidos como produtos e ao mesmo tempo produtores de interpretações¹³⁷. Assim, todo fato histórico vincula-se a questões interpretativas e dessas é indissociável. É produto discursivo, cultural, fruto de relações sociais, de saberes, verdades e poderes, produz sentidos e também é resultado da construção de sentidos. Como ressalta Albuquerque Júnior (2007a, p. 27), “Todo evento histórico é cultural e simbólico e precisa de alguma forma de linguagem ou de simbologia para acontecer”. Não há, por conseguinte, imparcialidade em se relatar, registrar, interpretar nem produzir fatos históricos.

A questão da imparcialidade é um mito. Com isso, mais uma vez, a visão de ciência como imparcial ‘cai por terra’ (cf. discutido no tópico 3.3) e a questão da manipulação dos dados emerge. Em momento algum, podemos nos esquecer de que as relações que estabelecemos com o mundo dão-se por meio da língua(gem), isto é, existe um ‘filtro linguístico’ na mediação com o mundo, o qual possui condicionantes culturais, sociais, históricos, ideológicos. Onde há linguagem existe gesto interpretativo e, por extensão,

¹³⁷ Para Albuquerque Júnior (2007a, p. 25), a evidência “não é uma empiria pura que está ali esperando para ser capturada pelo conceito adequado, algo que tem voz própria esperando que alguém faça a pergunta correta para se manifestar. A evidência é produto de uma certa vidência [...] Nada é evidente antes de ser evidenciado, ressaltado por alguma forma de nomeação, conceituação ou relato”.

implicação de subjetividade. “O homem não pode, assim, evitar a interpretação, ou ser indiferente a ela. Mesmo que ele nem perceba que está interpretando – e como está interpretando – é esse um trabalho contínuo na sua relação com o simbólico” (ORLANDI, 2007, p. 10).

Em relação a isso, Orlandi (2007, p. 9) realça e adverte-nos que “a interpretação está presente em toda e qualquer manifestação da linguagem. Não há sentido sem interpretação. [...] as diferentes linguagens, ou as diferentes formas de linguagem, com suas diferentes materialidades, significam de modos distintos”. E como a linguagem não é transparente, seu uso propicia efeitos de sentido diversos. A materialidade em relação ao enunciado não lhe é acessória, mas constitutiva dele: para existir, “o enunciado precisa ter uma substância, um suporte, um lugar e uma data” (FOUCAULT, 2005, p. 114). Por esse motivo, a enunciação é irrepetível, singular e datada, mas o enunciado “pode ser repetido apesar de sua materialidade” (FOUCAULT, 2005, p. 115), que é definida por um *status* modificável, que depende necessariamente da ordem das instituições.

No caso dos enunciados-relatos que compõem as versões da e para história de Javé, tratam-se de micronarrativas todas interligadas, por parecenças/diferenças expressivas ou por detalhes/nuances que as integram. Desse modo, os sentidos atribuídos às palavras (signos), aos enunciados e aos discursos não são os mesmos, sendo resultantes de um trabalho com o simbólico. Vicentino diz-se descendente de Indalécio e este é um nobre guerreiro chefe de guerra, que ficou ferido sobre o cavalo; da mesma forma, Deodora alega ser descendente de Mariadina e esta é a mulher guerreira que assumiu o bando no lugar de Indalécio, que seguia morto sobre o cavalo. Para Deodora, Mariadina é guerreira; para Firmino, é uma louca e, para Pai Cariá, parece ser uma entidade (Oxum). Para esse, o herói é um guerreiro africano (Indaléu) e, para Firmino, é cômico, tendo morrido agachado por causa de um desarranjo intestinal. Para os Gêmeos, a ossada de Indalécio está enterrada na propriedade de seus pais, que agora é deles. Cada vez que são narrados, os signos Indalécio e Mariadina adquirem novas interpretações/roupagens e representações, efeitos discursivos diferentes.

Essas versões de histórias não são aleatórias, livres, mas dependentes umas das outras. É como se de dentro de uma narrativa adviessem outras narrativas (derivadas ou não), que não cessam de mudar adaptando-se a cada novo momento histórico e a cada nova interpretação. O recorte realizado para cada narrativa, conforme o ponto de vista que a relata, permite a concretização de outras tantas narrativas, preocupadas em assegurar ou não a permanência dos fatos. E, apesar de a busca pelo caráter científico – para a afirmação de uma vontade do verdadeiro – ser uma constante [“todo mundo sabe que a senhora também se crê parente de

Mariadina! [...] Eu sou mesmo... e posso-lhe provar!” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 65; seq. 28), “Que é que ocê tem pra provar? A bosta seca de Indalécio?” (idem, p. 79; seq. 35), “Isso é fato. É científico!” (idem, p. 147; seq. 74)], em meio a práticas não tão científicas assim, as narrativas continuam acontecendo.

Em relação ao episódio de Javé procura-se reconstituir os fatos, numa tentativa de arrancá-los da história. A tentativa, inicial, de dar uma identidade única aos relatos em nível discursivo seria algo ilusório e corresponderia a uma busca, ainda que inconsciente, por essa comunidade imaginada. Os moradores de Javé, que não são nem um pouco inocentes como muitos queriam, durante o trabalho de tecer os relatos orais percebem a heterogeneidade das histórias e em determinados aspectos tentam defendê-la(s): “acontece que as duas [ou mais] histórias têm sustança. Num pode tirar uma sem o prejuízo da outra” (idem, p. 87, seq. 34).

Temos os testemunhos advindos dos narradores, funcionando como fontes orais e o intelectual letrado, Antônio Biá, desempenhando minimamente o papel de um mediador, seja um historiador, escritor, autor, escrivão, ou numa definição mais precisa: um escrevente público¹³⁸, “a serviço daquele que é totalmente iletrado” e também “respondendo às demandas de uma sociedade burocrática na qual se devem respeitar as formas” (CHARTIER, 2014, p. 101). Esse sujeito busca por depoimentos ou os depoentes lhe procuram para produzir um documento escrito, a fim de que as histórias de Javé alcancem o caráter de história ‘oficial’. Entretanto, frequentemente, ele interfere no desenrolar das narrativas, manipulando-as a seu modo. Antônio Biá esclarece que “Uma coisa é o fato acontecido, outra é o fato escrito. O fato tem que ser melhorado no escrito para que o povo creia no acontecido” (ABREU; CAFFÉ, p. 57, seq. 23).

Segundo Chartier (2002), essa ação de delegação da escrita a um mediador por aqueles que não a dominam ou não a dominam suficientemente é uma necessidade desde as sociedades antigas. Muitas vezes,

os que escrevem por aqueles que não sabem fazê-lo, pertencem em sua maioria ao mundo dos artesãos e dos pequenos comerciantes. Estão eles, portanto, social e culturalmente muito próximos daqueles aos quais emprestam suas penas [no caso de Biá, o lápis]. A única diferença entre uns e outros é a idade, sendo os mais jovens frequentemente melhores escreventes do que os mais velhos (CHARTIER, 2002, p. 92; acréscimo nosso).

¹³⁸ É preciso ter em mente que Antônio Biá foi funcionário dos Correios, uma empresa pública federal.

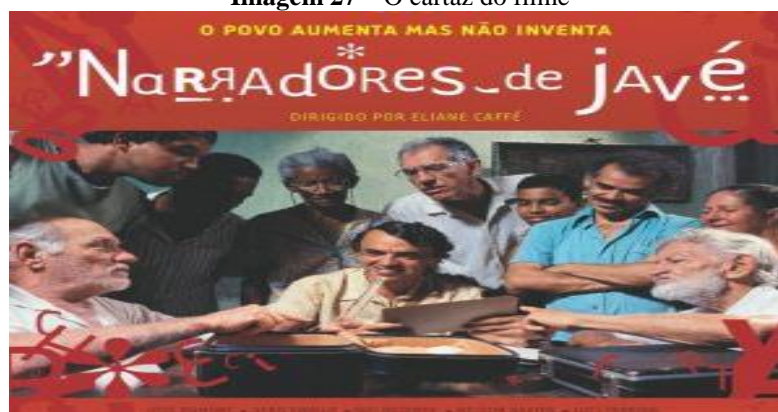
Antônio Biá é um homem de meia idade, mais jovem que muitos moradores do povoado de Javé e que também se dedica a atividades artesanais. Quando alguns membros da comunidade foram buscá-lo em seu exílio, visualizamo-lo em sua casa preparando linguíça de forma artesanal. Interessante também notar que têm um ou outro adulto pouco letrado, assim como algumas crianças e adolescentes que intermediam a leitura na localidade, como nas situações em que Antero, semi-alfabetizado, lê em voz alta e com dificuldade uma das cartas que Biá escreveu no passado e um menino lê, igualmente em voz alta, o bilhete que traz o recado de Biá a respeito do livro. Conforme Gnerre (2009, p. 36-37),

Os requisitos mínimos para um indivíduo ser considerado alfabetizado mudaram através do tempo. Sabemos que em muitos países, no passado e ainda hoje, a capacidade de assinar era (e ainda é) considerada uma evidência satisfatória para considerar uma pessoa alfabetizada. Em anos recentes, testes como o de copiar um texto breve foram considerados necessários para poder qualificar uma pessoa como alfabetizada. O sentido disso tudo é que definições divergentes, e até mesmo conflitantes, sobre quem seria uma pessoa alfabetizada têm consequências para a definição de ‘escrita’ enquanto conceito abstrato (aspeamento do autor).

Sendo assim, o conceito e a amplitude do que é ser alfabetizado varia de acordo com o contexto sócio-histórico-econômico e ideológico, bem como atende a interesses (de poder) diversos.

Precisamos de igual modo refletir acerca dos testemunhos orais, os contadores de histórias. *Narradores de Javé* é um ‘prato cheio’, uma ceia farta de narrativas. Não à toa, por domínio de memória, o cartaz do filme (imagem 27), que também é a capa do DVD (mas propicia efeitos diversos, por estar em materialidades/suportes diferentes), remete-nos à imagem da Santa Ceia.

Imagem 27 – O cartaz do filme



Fonte: <<https://hemetec.wordpress.com/2016/05/10/narradores-de-jave/>>.

Acesso em: 14 maio 2016.

Os seguidores de Antônio Biá (o Divino, o Messias, pois foi encarregado de escrever o livro da salvação), estão de pé em torno de uma mesa, com ele ao centro; à sua frente e dos narradores Gêmeos, os objetos de recordação, como se fossem o pão e o vinho, possibilitando às narrativas acontecerem. Além disso, os nomes das personagens do filme, em geral, relacionam-se ao contexto da *Bíblia*, que “é ela mesma um livro poderoso, um livro que protege e conjura, protege do mal, afasta encantos malévolos”, é um “objeto de usos propiciatórios [santuários] e protetores que não pressupunham necessariamente a leitura de seu texto, mas exigiam sua presença material perto do corpo” (CHARTIER, 2014, p. 43; acréscimo nosso). Alguns dos nomes são: Zaqueu, Maria, Daniel, Samuel – conhecidos personagens bíblicos; Antônio, Vicente/Vicentino, Armando, Firmino – nomes de santos; Dora/Teodora/Deodora – relação com dádiva divina¹³⁹.

De acordo com Benjamin (1994), cujas reflexões são basilares para nós que trabalhamos com narrativas e o que elas produzem, “A memória é a mais épica de todas as faculdades”, a “musa da narrativa” (p. 210; 211). Para esse autor, entretanto, a experiência da arte de narrar está prestes a se extinguir e as pessoas habilitadas para esse fim (os contadores de histórias) estão se tornando raras, tem havido uma rarefação das mesmas nos ambientes e culturas. As narrativas orais bem como os narradores tradicionais têm se distanciando cada vez mais de nós (e quem sabe nós deles), principalmente pelo advento da modernidade, desenvolvimento e diversificação de forças produtivas/tecnologias, processo acelerado de urbanização e circulação do gênero literário romance.

Gagnebin (2006), estudiosa muito conceituada de Benjamin, reforça alguns pontos apresentados nesse texto dele, *O narrador*: “a continuidade entre as gerações [filiação], a eficácia da palavra compartilhada numa tradição comum [aliança, poder] e a temática da viagem das provações, fonte de experiência autêntica [necessidade da narração]” (GAGNEBIN, 2006, p. 109; acréscimos nossos¹⁴⁰) e também expõe uma discussão de Aleida Assmann sobre as metáforas da memória, centrando-se na escrita enquanto rastro. Ela

foi, durante muito tempo, considerada o rastro mais duradouro que um homem pode deixar, uma marca capaz de sobreviver à morte de seu autor e de transmitir sua mensagem. [...] Essa aura de duração ainda hoje impregna as grandes bibliotecas em que penetramos, na ponta dos pés e em silêncio, como nos santuários da memória universal (GAGNEBIN, 2006, p. 112).

¹³⁹ Para mais informações, conferir o Anexo.

¹⁴⁰ Nessa citação, mesclamos informações apresentadas por Gagnebin (2006) que estavam em parágrafos diferentes do seu texto.

Só que essa característica de durabilidade da escrita vem sendo abalada desde o século XVIII, não sendo mais o rastro privilegiado. Para Assmann (2011, p. 233),

As diversas mídias da memória não se sucedem, simplesmente, substituindo-se umas às outras. Elas subsistem umas ao lado das outras e equivalem a formas diversas de continuidade e descontinuidade na memória cultural. A referência ao passado não se dá de forma única, em momento algum; mais que isso, chega-se a uma estrutura sempre mais complexa de superposições e entrecruzamentos entre diferentes planos da memória, o plano dos textos, dos objetos remanescentes, dos vestígios e do lixo.

Há, então, a coexistência de diversos suportes de memória, com alcances mais curtos ou longos, mas cumprindo funções igualmente importantes, cada um a seu modo, no âmbito das sociedades. A memória – seja oral, escrita, imagética, pelos objetos – é fundamental para a constituição do que se considera história, língua, linguagem, práticas culturais e discursivas.

Seguem exemplos das diferentes mídias de memória: a narrativa oral de Zaqueu, que se desenvolve no ancoradouro (cf. imagem 2, p. 41), é um modo de estabelecermos contato com o patrimônio histórico-cultural da sociedade da qual faz parte, assim como as narrativas orais de Vicentino, Deodora, Firmino, os Gêmeos, Daniel e Pai Cariá; e com a extinção do povoado de Javé, restará a memória dos ex-moradores de lá como reservatório desse patrimônio; o livro, perseguido durante a trama, com sua produção sugerida ao final da mesma (imagem 26, p. 53), é outro exemplo de registro da memória, o escrito, mais especificamente manuscrito – produzido pelas mãos de Antônio Biá e em um único volume, cujo alcance de sua circulação deduz-se reduzidíssimo; o próprio filme NJ, assim como o vídeo produzido pelos estrangeiros em Javé durante a construção da barragem (imagem 16, p. 48), são um tipo de registro da memória do povo e do povoado.

Referindo-se a Benjamin (1994), Maria do Socorro Fonseca Vieira Figueirêdo (2006) não descarta a nostalgia relativa à escassez tanto dos narradores quanto das narrativas clássicas, até porque o contexto é outro. Entretanto, põe-se a pensar acerca deles na contemporaneidade, considerando os papéis de guardião de memórias coletivas e de conselheiro de grupo, além do caráter de patrimônio cultural. E chega a uma constatação que nos emociona:

Eles narram em casa para os netos, acreditando que as histórias são exemplos de fé e sabedoria. Contam nas escolas públicas, particulares e nos abrigos para meninos de rua, apostando na força transformadora das histórias. [...] Contam em consultório psicológico, onde as histórias colocam o lápis da vida na mão do ouvinte, lhes oferecendo a possibilidade de escolher o cenário e o destino do próprio personagem. Narram em hospitais, levando as crianças a evadir-se das dores e medos do cotidiano hospitalar,

pois lhes permite esquecer as grades dos berços, sentir-se livres [...]. Contam na beira da praia, nas roças, nas telas dos cinemas, na TV, no palco do teatro, no pé-de-serra associando às brincadeiras, como letras de músicas, em fundações culturais, nos bares (FIGUEIRÊDO, 2006, 121-122).

Há narradores em todos os lugares, de e para todas as idades, para diversos tipos de público, cumprindo as mais diversas funções, inclusive a de transmissão do capital cultural. “Nesse movimento, a narrativa oral se apresenta de várias formas, ela está em permanente transformação, cada vez mais viva. O que não se pode esperar é encontrá-la, muitas vezes, na forma que se deseja” (FIGUEIRÊDO, 2006, 124), o que nos faz repensar nosso entendimento anterior acerca do assunto.

Os sujeitos-narradores de Javé deixam como patrimônio histórico-cultural não apenas aquela história/cultura dos antepassados, mas uma história/cultura (re)significada por elementos do presente desses próprios narradores, que tentam também ser(em) heróis/heroína. Tanto as representações históricas e culturais, que são em larga medida discursivas, são dinâmicas. Na tentativa de estabelecer elos entre o passado, o presente e o futuro, os narradores de Javé, talvez sem o perceberem, criam ou mesmo desfazem laços entre várias histórias e culturas.

Na análise que também faz desse texto de Benjamin (1994), Regina Zilberman (2008, p. 168) completa: “O narrar, por sua vez, supõe a presença de ouvintes, e estes não são indivíduos isolados, mas o grupo: a narração só tem sentido se dirigida ao coletivo. Pela mesma razão, depende da oralidade”. Em NJ, até o momento em que os relatos orais aconteceram, Antônio Biá vivia rodeado de pessoas, era seguido por uma comitiva; à exceção do relato de Vicentino, que foi o primeiro colhido e talvez por acaso, em todas as outras cenas a plateia era numerosa. O inverso desses momentos coletivos se confirma pelas imagens 14 (p. 47), 25 (p. 52) e, em partes, pela imagem 26 (p. 53), em que Antônio Biá entretidamente escreve o/no livro e só depois percebe que tem companhia. A escrita, nesses contextos, é um “instrumento que acentua a separação e o isolamento”, ela “toma o lugar da voz, e consolida-se o objeto onde ela repousa – o livro, sacralizado enquanto depósito do texto” (ZILBERMAN, 2008, p. 168; 180).

A passagem do oral para o escrito torna evidente algumas transformações: a inalterabilidade da forma, que descarta a subjetividade dos envolvidos na produção; e a mudança da natureza da memória, que se distancia da narrativa e agora recai sobre o suporte. Sendo assim, essa passagem “não representou tão-somente a mudança do lugar do suporte,

deixando de ser a voz e os instrumentos do aedo¹⁴¹, para a objetividade e anonimato do papel” (ZILBERMAN, 2008, p.182), mas mudanças sociais, históricas e culturais¹⁴², conforme discussão empreendida no item 4.1. A tentativa de se produzir o tão necessário livro-dossiê é vista, por lado, como uma exigência burocrática da ‘negociação’ para cessão ou não de uma área para a construção da barragem e, por outro, como um modo de se tentar arquivar as histórias não apenas pela memória oral coletiva, pelos objetos de memória, mas também pelo registro escrito, sob certo ponto de vista mais duradouro. O movimento de escrever propicia (re)significar elementos das histórias e das identidades, destacando alguns e apagando outros, (re)inventando-se o passado por práticas discursivas correntes. Gagnebin (2006) ressalta que a fidelidade ao passado não é um fim em si mesma, mas pretende a transformação do presente.

Essa autora fala da figura do narrador pelos olhos de Benjamin, que o vê de um lado como o Justo (da mística judaica) e de outro como o trapeiro, catador de sucata e de lixo, marcados pelo anonimato. Essa comparação se estende à figura do historiador, cujo paralelo é o seguinte, descreve Gagnebin (2006, p. 54):

Esse narrador sucateiro (o historiador também é um [...]) não ter por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer. [...] Ou ainda: o historiador e o narrador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda.

Ambos devem dar voz aos anônimos, que não deixam rastros¹⁴³, e fazer ouvir o que ficou silenciado por sofrimentos não traduzíveis em palavras, como os propiciados pelos campos de concentração durante a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais. Trata-se de uma tarefa paradoxal, que pretende transmitir o inenarrável, ainda que na maioria das vezes não se saiba seus nomes ou seu sentido.

Le Goff (2003, p. 7) inicia o prefácio de sua conhecida obra *História e Memória* afirmando que o “conceito de história parece colocar hoje seis tipos de problemas”. Ele, a

¹⁴¹ Cantor, poeta divino.

¹⁴² Cf. Gnerre (2009), “O processo de passagem de uma sociedade de tradição exclusivamente oral para uma sociedade com uma ou mais variedades lingüísticas escritas e com uma escola formal é um processo que abrange a totalidade das relações sociais” (p. 104-105); vê-se “a escrita e a escola como dois traços entre os muitos que, no seu conjunto, formam a imagem da ‘civilização’, da ‘modernidade’ e do ‘progresso’” (p. 105; aspeamentos do autor).

¹⁴³ Sugerimos a leitura do texto *A vida dos homens infames*, de Foucault (2000b), que ele caracteriza como uma ‘antologia de existências’. Eis um trecho bastante forte e bonito: “Para que algo delas chegasse até nós, foi porém necessário que um feixe de luz, ao menos por um instante, as viesse iluminar. Luz essa que lhes vem do exterior. Aquilo que as arranca à noite em que elas poderiam, e talvez devessem sempre, ter ficado, *é o encontro com o poder*: sem este choque, é indubitável que nenhuma palavra teria ficado para lembrar o seu fugidio trajecto” (p. 97; grifo nosso).

princípio, os enumera, lançando perguntas e, na sequência, os responde brevemente, deixando a discussão mais aprofundada para os capítulos que se seguem. Na primeira resposta, ele atesta que “a história começou com um *relato*, a narração daquele que pode dizer ‘Eu vi, senti’” (LE GOFF, 2003, p. 9; grifos do autor) e que esse aspecto de relato/testemunho da história sempre esteve presente na ciência histórica, apesar de estar sendo criticado na atualidade “devido à vontade de [se] colocar a *explicação* no lugar da *narração*” (LE GOFF, 2003, p. 9; grifos e acréscimo nossos).

Gagnebin (2006) faz uma ressalva em relação a esse conceito de testemunha, afirmando que ele precisa ser ampliado:

testemunha não seria somente aquele que viu com os próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro (GAGNEBIN, 2006, p. 57; grifo da autora).

No caso de NJ, as testemunhas acerca da fundação do povoado encaixam-se nesse segundo formato. Todos os relatos a que temos acesso pela voz dos narradores de Javé se dão pelo ouvir dizer, pelo que foi transmitido de geração a geração, com características do que foi recebido e com modificações para o que irá receber, confirmando mais uma vez o dito popular de que ‘quem conta um conto aumenta um ponto’.

Ainda conforme Le Goff (2003), com o passar dos anos, essa ciência dita histórica tem reunido documentos escritos e feito deles os seus testemunhos no lugar dos testemunhos orais. Constituíram-se então bibliotecas e arquivos, os quais têm fornecido, na maioria das vezes, os materiais da história. Igualmente, “foram elaborados métodos de crítica *científica*, conferindo à história um de seus aspectos de *ciência* em sentido técnico” (LE GOFF, 2003, p. 9; grifos do autor). E da mesma forma que críticas se voltaram para “a noção de *fato histórico*, que não é um objeto dado e acabado, pois resulta da construção do historiador, também se faz hoje a crítica da noção de *documento*, que não é um material bruto, objetivo e inocente, mas exprime o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro” (LE GOFF, 2003, p. 9-10; grifos nossos).

A definição de fato histórico bem como a de história (seja a pessoal ou a coletiva), segundo Paul Henry (1997), coaduna com as definições apresentadas por Le Goff (2003). Para Henry (1997, p. 51-52; aspeamentos do autor),

não há ‘fato’ ou ‘evento’ histórico que não faça sentido, que não peça interpretação, que não reclame que lhe achemos causas e consequências. É

nisso que consiste para nós a história, nesse fazer sentido, mesmo que possamos divergir sobre esse sentido em cada caso. Isto vale para nossa história pessoal, assim como para a outra, a grande História.

No caso de nossa pesquisa, associamos: a) a história pessoal (das personagens) com as narrativas das personagens-narradoras sobre as origens de Javé, as várias versões em que cada uma estabelece algum tipo de conexão entre sua própria vida e a vida dos guerreiros/heróis do passado; b) a grande História com a pretendida História do Vale de Javé, em que as diferenças das versões deveriam se fundir ou mesmo serem apagadas, para que se obtivesse uma homogeneidade factual.

Foucault (2005) vai contra essa concepção, pois para ele a história não é universal nem segue um curso linear, mas caracteriza-se por descontinuidades, jogo de interrupções, rupturas, cortes, séries. Foucault (2007a) argumenta que a (grande) História não fora mencionada no contexto de constituição das ciências humanas, ou permaneceu até àquele momento em silêncio, por talvez não ter/ocupar um lugar nem entre ou ao lado das ciências humanas, apesar de ela ter existido bem antes mesmo da constituição dessas ciências. Possivelmente, “entretinha com elas uma relação estranha, indefinida, indelével e mais fundamental do que o que seria uma relação de vizinhança num espaço comum” (FOUCAULT, 2007a, p. 508).

A História – conhecida como global, grande, meta-narrativa, positivista, metódica – era concebida de modo plano, linear, totalmente uniforme, com o mesmo efeito para todos, “teria arrastado num mesmo fluir, numa mesma queda ou numa mesma ascensão, num mesmo ciclo, todos os homens e, com eles, todas as coisas” (FOUCAULT, 2007a, p. 508). Iniciou-se, entretanto, a falência dessa História, possivelmente a partir do século XIX, e passou-se a conceber as histórias ou micronarrativas, ligadas ao cotidiano e a homens comuns, não mais a mártires. Mudou-se inclusive a visão da história para o documento:

Digamos, para resumir, que a história, em sua forma tradicional, se dispunha a ‘memorizar’ os *monumentos* do passado, transformá-los em *documentos* e fazer falarem estes rastros que, por si mesmos, raramente são verbais, ou que dizem em silêncio coisa diversa do que dizem; em nossos dias, a história é o que transforma os *documentos* em *monumentos* e que desdobra [...] uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, inter-relacionados, organizados em conjuntos (FOUCAULT, 2005, p. 8; grifos do autor).

A história tradicional propiciava a memorização de documentos que interessavam a certos grupos e buscava desenhar o ‘rosto de uma época’ de acordo com tais interesses, enquanto a nova história (geral) atua de modo ativo sobre os documentos (não mais

considerados como matéria inerte) e possibilita pensar sobre o diferente, a diversidade. É o espaço da dispersão. Assim, “a história é, para uma sociedade, uma certa maneira de dar *status* e elaboração à massa documental de que ela não se separa” (FOUCAULT, 2005, p. 8). Ela cria representações, realidades e com isso mobiliza conceitos e produz condutas. Fazendo referência a esse texto de Foucault, Le Goff (2003, p. 535-536) completa: “O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder”. Nesse sentido, “Os documentos são formas de enunciação e, portanto, de construções de evidências ou realidades” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007a, p. 25)

Para esse historiador, a história estaria numa ‘terceira margem’, em que o devir e o fluxo prevalecem. De uma margem, estão os materiais, os objetos formados, os fatos cristalizados e, de outra, as formas-sujeito, as identidades definidas, as subjetividades estáticas, as culturas, as simbologias.

Como o rio, a História arrasta as suas margens para seu leito, num trabalho incessante de corrosão, em que figuras de objeto e figuras de sujeito, coisas e representações, natureza e cultura se entrelaçam e se misturam, remoinham-se, enovelam-se, hibridizam-se. [...] Nem os objetos, nem os sujeitos preexistem à história que os constitui. A História possui objetos e sujeitos porque os fabrica, inventa-os, assim como o rio inventa o seu curso e suas margens ao passar. Mas estes objetos e sujeitos também inventam a história, da mesma forma que as margens constituem parte inseparável do rio, que o inventam (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007a, p. 29).

De uma forma bastante poética, por meio da comparação entre as margens do rio e da história, compreendemos o movimento incessante de produção, reinvenção, modificação, atuação entre as águas e o rio, assim como entre os sujeitos e a história, em um constante vir a ser, a tornar-se. Desse modo, não podemos falar em uma única realidade, pois “a realidade além de empírica é simbólica, é produto da dotação de sentido trazida pelas várias formas de representação” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007a, p. 25), nem apenas em uma única dimensão de poder.

Não é demais reforçar que as relações de poder, vistas como verticais por muitos autores, são compreendidas por Foucault (2007b), conforme exposto anteriormente, como difusas, formando uma espécie de rede “de dispositivos ou mecanismos a que nada ou ninguém escapa, a que não existe exterior possível, limites ou fronteiras” (MACHADO, 2007, p. XIV). Essas relações passam a ser consideradas como micropoderes e manifestam-se como relacionamentos na rede social, estando estreitamente ligadas à produção de saberes. Não ocorrem apenas de cima para baixo, de uma instância superior para uma inferior, mas se dão

em todos os níveis e em todas as direções, disseminadas em toda a estrutura social e funcionando como uma maquinaria. “Não existe algo unitário e global chamado poder, mas unicamente formas díspares, heterogêneas, em constante transformação. O poder não é um objeto natural, uma coisa; é uma prática social e, como tal, constituída historicamente” (MACHADO, 2007, p. X). Essa visão, sem dúvida, possui estreita relação com o deslocamento do conceito de História geral para o de Nova História¹⁴⁴, das meta-narrativas para as micro, em função de a separação entre poder e saber deixar de existir. Poderes, saberes e verdades estão intimamente relacionados e possuem implicações uns nos outros.

Antes de encerrar este tópico, convém ainda refletir acerca da crítica que o filme NJ pode suscitar sobre o saber-fazer (*savoir-faire*) do narrador e do historiador. Nesse sentido, bem pontua Le Goff (2003, p. 11; grifo do autor):

as condições nas quais trabalha o historiador explicam, ademais, por que foi e continua sendo sempre colocado o problema da *objetividade* do historiador. A tomada de consciência da construção do fato histórico, da não-inocência do documento, lançou uma luz reveladora sobre os processos de manipulação que se manifestam em todos os níveis do saber histórico.

Desse modo, conforme o enfoque da narrativa, tanto pelos narradores orais quanto pelo ‘historiador’ Antônio Biá acaba-se produzindo fatos históricos diferentes, ainda que a tentativa de ‘reconstituição’ de um único e verdadeiro fato perpassa a trama de NJ, sendo-lhe um dos fios condutores. A todo o momento, são buscadas correspondências entre as histórias. A forma como cada personagem-narradora conta a história das origens de Javé a Antônio Biá, remontando à sua própria história e (re)atualizando-a com elementos do presente, assim como Biá atua junta a essas personagens-narradoras, interferindo nos relatos, ilustram bem isso e possibilitam problematizar o saber-fazer da história como vontade de verdade científica, que também inventa a sua realidade a partir da escrita, atribuindo-lhe uma supremacia se comparada à oralidade.

Essa visão acerca de os narradores e o ‘historiador’ manipularem os documentos e os fatos faz ressonância com o que Albuquerque Júnior (2013a) apresenta como os cinco movimentos da relação documento-arquivo-historiador. Relativo a esse texto, *Raros e rotos, restos, rastros e rostos: os arquivos e documentos como condição de possibilidade do discurso historiográfico*, o autor explica o modo como o construiu: “dando aos documentos

¹⁴⁴ Indicamos a leitura do texto *A Nova História e a História Cultural*, de Valdeci Rezende Borges, Capítulo 2 do livro *História e Linguagens: literatura, música, oralidade e cinema*, organizado por Regma Maria dos Santos, publicado pela Editora Aspectus, Uberlândia-MG, 2003.

estatuto de sujeitos, colocando-os para efetivamente falar, pensar, discutir, refletir sobre a sua própria condição de documentos e de arquivo” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013a, p. 8). É um texto interessantíssimo, no qual os documentos (carta, postal e diário) são situados como personagens de uma trama.

A seguir, a enumeração e uma explicação (ainda que sintética) desses movimentos. Utilizando-nos das palavras do próprio autor, os documentos seriam *raros*,

tanto pela quantidade, quanto pela qualidade, pelo conteúdo que traziam. Eram raros por terem escapado da destruição generalizada, por virem de outro tempo, por estarem ligados à vida e ao nome de um criador e de um receptor também diferentes, especiais, homens de nome na sociedade e no tempo de que faziam parte. Eram raros por fim, por serem documentos, por constituírem um arquivo chamado de privados, íntimos, pessoais (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013a, p. 11).

Ficam *rotos*, como que rasgados em pequenas tiras, na fase da pesquisa e do levantamento documental. Faltam-lhe “pedaços inteiros do que traziam escrito em seus corpos, era como se encolhessem e, o que mais doía, era contemplar os enormes cortes, as enormes lacunas, as enormes incisões” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013a, p. 15-16). Tornam-se *restos* de relações afetivas ou não, de uma época, “de vivências, de experiências, de emoções, de pensamentos, de lamentos e de tomentos” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013a, p. 19), pela própria dinâmica da produção de sentidos, que destaca alguns e apaga outros. Deixam *rastros* pela memória, pelas anotações que foram feitas a partir deles, por novas publicações contendo-as; são “algo que sobrou, que é uma pálida sombra do que [foram], mas que assim mesmo indicia que [existiram], é uma marca, é uma impressão que não deixam de remeter para a existência outra, anterior que [tiveram]” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013a, p. 24).

Seriam espécies de *rostos* de suas épocas, se pensarmos de um ponto de vista não só tradicional, produzindo sentidos, entretanto, não por si mesmos, mas pelas mãos do historiador, aquele

que infunde vida aos documentos que analisa, faz a transfusão de sangue para se reanimarem, os torna humanos. É ele que faz novamente o documento significar, que faz os rostos que estes documentos desenhavam em traços rápidos ou excessivos, novamente ganhar movimento. [...] É o historiador que faz o movimento que se inicia no texto do documento e o liga a várias outras informações de que dispõe, a outros relatos, memórias, a outras anotações para que o documento faça sentido (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013a, p. 26).

E, nessa manipulação e interferência, não tem como não dizer que o historiador não está a ficcionar. Nelas, entra em jogo a interpretação, a imaginação, a criação, a construção, a invenção. Entretanto, essas questões não são tão evidentes, mas sim muito sutis. E o próprio trabalho do historiador parece propiciar um apagamento delas, bem como de certos eventos ou acontecimentos. No texto em referência, identificamos, pelos discursos e pelo tom emotivo dos documentos-personagens, quanta dor e desilusão na maioria das vezes sentiram ao irem percebendo as operações às quais eram alvo e objeto, como se o historiador se servisse de um bisturi para manipulá-los.

Por meio e a partir de NJ confirmamos, então, o movimento de desacreditar da imparcialidade do ‘historiador’ e dos narradores no registro escrito e oral de fatos históricos, como a fundação do povoado de Javé por Indalécio, Mariadina e sua(s) comitiva(s). Esperamos que essas ponderações acerca de os fatos históricos e a história serem produtos e produtores de interpretações, a forma como o historiador e o narrador lidam com os documentos (orais, escritos), manipulando-os e fornecendo-lhes visibilidades ou apagamentos, por meio de discursos, construindo saberes/verdades e poderes tenham contribuído para uma mudança de visão de nosso/a leitor/a, como contribuiu para modificar a nossa.

Nessas páginas, expusemos sobre a (des)ordem, a unidade e a dispersão dos discursos em diferentes materialidades/suportes (livro impresso/manuscrito e digital), apresentando as características básicas de cada um/a. Também refletimos acerca da manipulação dos dados na constituição da história e dos fatos históricos, sendo o historiador/narrador, na escrita e/ou na oralidade, aquele que introduz vida à história e aos fatos. Depois disso, vamos procurar entender os acontecimentos que modificaram a vida da comunidade javelina.

CAPÍTULO 5

Os acontecimentos que modificaram a vida da comunidade javelina

A memória, principal fonte dos depoimentos orais, é um cabedal infinito, onde múltiplas variáveis – temporais, topográficas, individuais, coletivas – dialogam entre si, muitas vezes revelando lembranças, algumas vezes de forma explícita, outras vezes de forma velada, chegando em alguns casos a ocultá-las pela camada protetora que o próprio ser humano cria ao supor, inconscientemente, que assim está se protegendo das dores, dos traumas e das emoções que marcaram sua vida (DELGADO, 2010, p. 16).

Neste capítulo, trabalhamos com a noção de enunciados e discursos como elos na cadeia de outros enunciados e discursos, pressupondo posição responsiva do ouvinte/destinatário e compreensão responsiva por parte deste, bem como um jogo de interesses e disputas entre saberes, verdades e poderes, em enunciações concretas. Tentamos aplicar essa correspondência de noções na descrição-interpretação-análise de enunciados verbais e não verbais durante a tentativa de construção do livro-dossiê, norteadora da trama cinematográfica estudada. Tal produção parte de enunciações verbais e correspondentes *performances* corporais de algumas personagens-narradoras (sujeitos discursivos), que se reúnem em vários espaços com esse intuito e relatam suas versões de história ao intelectual letrado A. Biá.

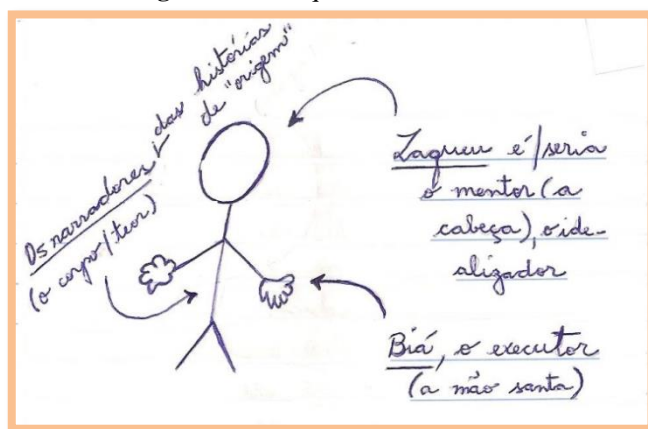
5.1 O acontecimento histórico-discursivo Indalécio (e Mariadina)

Pelo que vimos, dois são os grandes acontecimentos que mudaram a vida do povo (ado) de Javé, pelo que nos relata Zaqueu lá do ancoradouro: a iminência de inundação pela construção da barragem e o rebuliço que uma escritura foi capaz de ocasionar. Tais acontecimentos estão imbricados, não existindo um sem o outro, tendo ocorrido simultaneamente.

No caso da comunidade javelina, voltando ao passado pela narrativa cinematográfica, o livro a ser composto é manuscrito, será tecido a partir da idealização da personagem Zaqueu (o mentor), pelas mãos da personagem Antônio Biá (o executor), com narrativas orais acerca de Indalécio e Mariadina (o teor/assunto) contadas e recontadas por personagens-narradoras (Vicentino, Deodora, Firmino, Daniel, Gêmeo e o Outro, Pai Cariá e o intérprete Samuel), tem a finalidade de salvação e o formato de coletânea (juntada, dossiê). A seguir, uma ilustração feita por nós¹⁴⁵ desse projeto de livro:

¹⁴⁵ Desde 2015, visualizamos essa relação e fizemos esse desenho a partir de nosso caderno de pesquisa.

Figura 2 – O esquema do livro-dossiê



Fonte: PERSICANO, 2017.

Tendo apresentado esse esboço, nesse momento de agora, vamos nos deter um pouco no conteúdo do livro-dossiê, as narrativas orais, cujas composições dos enunciados-relatos pelos narradores de Javé serão tecidas, predominantemente, em torno de Indalécio e, em apenas um caso, acerca de Mariadina. São palavras, nomes próprios, que na realidade criada pela e para a produção cinematográfica serão absorvidas por sua função de signo, cuja criação se deve a uma função ideológica específica e inseparável dela (STAFUZZA, 2012). Os signos *Indalécio* e *Mariadina*, associados às poucas riquezas da região (Javé/Nordeste), na visão de estrangeiros e de muitos javelinos (nordestinos), a exemplo das histórias orais, serão o foco dos discursos das personagens (falantes, sujeitos discursivos) e daqueles/as que se constituem narradoras na e pela trama em estudo.

E aproveitamos para ressaltar que nenhuma das personagens é a primeira, em um sentido adâmico (de origem), a relatar sobre Indalécio e Mariadina. “O objeto do discurso do falante, seja esse objeto qual for, não se torna pela primeira vez objeto do discurso em um dado enunciado, e um dado falante não é o primeiro a falar sobre ele. O objeto [...] está ressalvado, contestado, elucidado e avaliado de diferentes” maneiras (BAKHTIN, 2006, p. 299-300). Na arena discursiva, diferentes pontos de vista e visões de mundo cruzam-se, são convergentes e/ou divergentes. Para esse autor,

todo falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que usa mas também de alguns enunciados antecedentes – dos seus e alheios – com os quais seu enunciado entra nessas ou naquelas relações (baseia-se neles, polemiza com eles, simplesmente os pressupõe já conhecidos do ouvinte) (BAKHTIN, 2006, p. 272).

Segundo ele, tanto o sistema linguístico à disposição do falante, quanto os gêneros do discurso e determinados enunciados precedentes propiciam a esse sujeito discursivo se comunicar e estabelecer relações, seja com outros falantes e/ou com outros enunciados e discursos, para se basear ou causar polêmicas. Completando seu raciocínio mais adiante, Bakhtin (2006, p. 301) se pronuncia:

Entretanto, o enunciado não está ligado apenas aos elos precedentes mas também aos subseqüentes da comunicação discursiva. [...] Desde o início, porém, o enunciado se constrói levando em conta as atitudes responsivas, em prol das quais ele, em essência, é criado. [...] É como se todo o enunciado se construísse ao encontro dessa resposta.

Ou seja, as relações enunciativas se dão retrospectiva e prospectivamente, num jogo entre presente, passado e futuro. Conforme esse autor, as características do enunciado, enquanto ‘unidade real da comunicação discursiva’, consistem em: os limites dos enunciados serem definidos pela alternância dos sujeitos do discurso (falantes); conclusibilidade específica (aspecto interno da alternância), isto é, possibilidade de responder ao enunciado/de ocupar uma posição responsiva; sua relação com o próprio enunciador e com os outros membros da comunicação. A peculiaridade do enunciado e do discurso serem um elo na cadeia de outros enunciados e discursos derruba, inclusive, a noção de sujeito como origem, controlador dos sentidos, confirmando a noção de sujeito como constituído nos e pelos enunciados/discursos.

Os signos *Indalécio* e *Mariadina*, quando discursivizados, tornam-se objeto nos enunciados e discursos proferidos pelas personagens-narradoras. Não sendo articulados em torno de um núcleo comum, as histórias de valor dos guerreiros do começo, pois, segundo os narradores, a fundação do Vale de Javé se deu por meio dele(s), Indalécio (e Mariadina), e de sua(s) comitiva(s), que tiveram que sair de suas terras pela exploração do ouro por parte de Portugal. É curioso pensar que o povo de Javé também deixará suas terras por um processo de exploração, a construção da barragem de uma hidrelétrica para abastecer certas regiões de energia elétrica em detrimento de outras, ou seja, por irrupções históricas vemos fatos históricos com semelhanças e diferenças. Esse núcleo comum funciona, então, como um elo na cadeia de outros enunciados, estando vinculado basicamente à formação discursiva de que a região Nordeste é uma região atrasada, mas tem narrativas orais (práticas culturais populares) de valor. Há em jogo um campo associativo, que nos leva à compreensão também de que os nordestinos são tidos como indivíduos de pouca grandeza, se comparados, por exemplo, aos sulistas. Ressaltamos que esse núcleo não se trata de “um centro organizador

dos enunciados, de modo a delimitar um ponto de originalidade. Ao contrário, a tentativa é de mostrar que, do mesmo modo que há acontecimentos de estatutos diferentes, também há uma estratificação do lugar dos enunciados em uma cadeia enunciativa” (VOSS; NAVARRO, 2013, p. 100).

Conforme esses analistas de discursos brasileiros, Jefferson Voss e Pedro Navarro (2013, p. 102), “Os enunciados reitores são, para Foucault, aqueles que se localizam junto à raiz de uma árvore de derivação enunciativa; são os enunciados que regem o funcionamento desta última e que desempenham as regras de uma formação discursiva” de uma maneira mais concentrada e abrangente. Seriam enunciados que possibilitam e determinam a produção de saberes e objetos, em dado feixe de relações, servindo de certo modo como ponto de referência para outros enunciados. Reforçamos que:

O enunciado reitor não deve funcionar, contudo, como a origem de um determinado saber, mas como um enunciado no qual incidem mais fortemente as determinações de uma formação discursiva em relação a um objeto. Ele funciona como matriz enunciativa que delibera os domínios das regras de formação (VOSS; NAVARRO, 2013, p. 103).

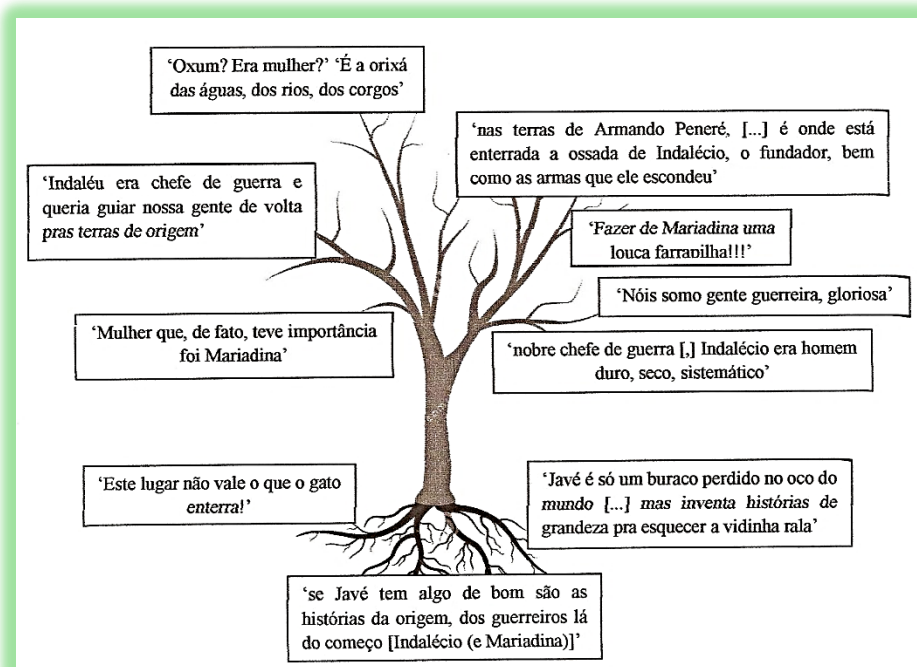
Existem, portanto, enunciados mais nucleares e igualmente os derivados e especializados, os quais formam saberes e objetos diferentes. Foucault (2005, p. 165-166) reforça que “Todo o campo enunciativo é, ao mesmo tempo, regular e vigilante: é insone; o menor enunciado [...] coloca em prática todo o jogo das regras segundo as quais são formados seu objeto, sua modalidade, os conceitos que utiliza e a estratégia de que faz parte”. Desse modo, as regras atravessam as formulações, constituindo para elas possibilidades de coexistir.

Apresentamos então a descrição de uma árvore de derivação enunciativa, por meio de Foucault (2005, p. 166): na “base, os enunciados que empregam as regras de formação mais ampla; no alto, e depois de um certo número de ramificações, os enunciados que empregam a mesma regularidade, porém mais sutilmente articulada, mais bem delimitada e localizada em sua extensão”. Na página seguinte, trazemos uma figura esquemática, também criada por nós, de uma árvore desse tipo para o caso em análise do Vale de Javé, que envolve a produção do livro-dossiê (Figura 3).

Como se vê na base/nas raízes da árvore, temos funcionando como matriz enunciativa o enunciado reitor “se Javé tem algo de bom[,] são as histórias da origem, dos guerreiros lá do começo [Indalécio (e Mariadina)]” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 25; seq. 6; acréscimos nossos), com as variações “Javé é só um buraco perdido no oco do mundo [...] mas inventa

histórias de grandeza pra esquecer a vidinha rala” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 146-147; seq. 74) e “Este lugar não vale o que o gato enterra!”¹⁴⁶ (idem, p. 24; seq. 6).

Figura 3 – Árvore de derivação enunciativa



Fonte: PERSICANO, 2017.

Nas ramificações da árvore, nos galhos, temos enunciados pronunciados pelos narradores de Javé e pelo intelectual letrado: “nobre chefe de guerra[,] Indalécio era homem duro, seco, sistemático” (idem, p. 48; seq. 19; acréscimo nosso); “Nóis sono gente guerreira, gloriosa” (idem, p. 74; seq. 33); “nas terras de Armando Peneré, [...] é onde está enterrada a ossada de Indalécio, o fundador, bem como as armas que ele escondeu” (idem, p. 107; seq. 50); “Indaléu era chefe de guerra e queria guiar nossa gente de volta pras terras de origem” (idem, p. 119; seq. 59); “Mulher que, de fato, teve importância foi Mariadina” (idem, p. 70; seq. 32); “Fazer de Mariadina uma louca farrapilha!!!” (idem, p. 76; seq. 34); “Oxum? Era mulher?” “É a orixá das águas, dos rios, dos corgos” (idem, p. 121; seq. 61). Quanto a esses enunciados ‘derivados’ e ‘especializados’, que também constituem saberes/objetos dessemelhantes e estão nos ramos da árvore que montamos, retornaremos a eles no tópico 5.2.2.

Voltando nossa atenção para o enunciado reitor em destaque, percebemos que pode ser dividido em dois períodos. O primeiro é marcado, de início, pela partícula concessiva *se* (‘*se* Javé tem algo de bom’) para, depois, vir o período afirmativo, com o verbo *ser* flexionado no

¹⁴⁶ Há aqui uma divergência entre o filme e o roteiro: no primeiro, é utilizado *gato*; no segundo, *cachorro*.

presente (‘*são* as histórias da origem, dos guerreiros lá do começo’), o que nos remete a pensar que as riquezas do Vale de Javé são subestimadas, que dificilmente essa região (assim como seu povo) será considerada como possuidora de vários bens culturais, sociais, simbólicos. Antes dessa fala de Zaqueu, a personagem Firmino havia se pronunciado com desdém sobre Javé, reforçando a visão de descrédito sobre a região: “Então, tá tudo lascado!”¹⁴⁷ Este lugar (velho) não vale o que o gato enterra!” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 24; seq. 6), uma espécie de jargão popular que equivale a ‘Não vale merda nenhuma’, de fácil memorização, e que proporciona um sentido muito forte de desmencimento e nulidade do que ou quem quer que seja. O que Firmino disse causou atitude responsiva e irritação na personagem Vado, que retruca: “O que o gato enterra tem na sua cabeça, sujeito à toa!” (idem, p. 25; seq. 6), confirmando a dialogicidade na/da cadeia de comunicação e os pontos de vista/posicionamentos contrários e próximos em relação aos objetos dos enunciados e discursos. No caso do enunciado proferido por Biá relativo a esse tema: “Javé é só um buraco perdido no oco do mundo [...] *mas* inventa histórias de grandeza *pra* esquecer a vidinha rala” (idem, p. 146-147; seq. 74), a primeira parte (período) também afirma, ou melhor, intensifica a falta de valor do lugar, com o verbo *ser* flexionado no presente (‘Javé é só um buraco perdido no oco do mundo’), a segunda dá-nos uma ideia de compensação ou contraste, sendo iniciada pela conjunção *mas* (‘*mas* inventa histórias de grandeza’) e a terceira, uma ideia de finalidade, tendo em seu início a conjunção *para* (‘*pra* esquecer a vidinha rala’).

Essa interdiscursividade, nas formações enunciativo-discursivas, remete certos sentidos a outros. Por exemplo, o Nordeste é atrasado em relação ao Sul, bem como os nordestinos em relação aos sulistas. A partir disso produz-se um efeito de unidade/identidade ou de dispersão, devido ao fato de os sentidos se encontrarem numa cadeia significativa. Uma formação discursiva, segundo Foucault (2005, p. 83), “determina uma regularidade própria de processos temporais; coloca o princípio de articulação entre uma série de acontecimentos discursivos e outras séries de acontecimentos [...] se trata [...] de um esquema de correspondência entre diversas séries temporais”. Funciona também como um elemento regulador, agregador dos discursos, “determina *o que pode e deve ser dito*” (PÊCHEUX, 2009, p. 147; grifo do autor). Como adverte Foucault (2005, p. 103), um enunciado “não tem diante de si (e numa espécie de conversa) um *correlato* – ou uma ausência de *correlato* [...] Está antes ligado a um ‘referencial’ que, não é constituído de ‘coisas’, de ‘fatos’, de

¹⁴⁷ No filme, temos a variação para: “Ih, porra! Então, danou-se!” (*Narradores de Javé*, 2003).

‘realidades’, ou de ‘seres’, mas de leis de possibilidades, de regras de existência” (grifos do autor).

O campo/jogo associativo permite aos enunciados e discursos igualmente relações possíveis entre diferentes tempos, atribuindo-lhes simultaneamente uma memória, uma atualidade e um porvir, um caráter universal e singular, o ser/tornar-se uma repetição (estrutura) e uma diferença (acontecimento), conforme postulam Foucault (2005) e Pêcheux (2006). Sendo assim, “um enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente. Trata-se de um acontecimento estranho” (FOUCAULT, 2005, p. 31)¹⁴⁸, “índice paradoxal de novidade e de repetição, na história” (VOSS; NAVARRO, 2013, p. 97). Esse acontecimento está, por exemplo, no entrecruzamento dos relatos produzidos pelos narradores de Javé, não em um ou outro isoladamente.

Várias são as versões apresentadas, compostas por enunciados e discursos, sobre e para a história de Javé – entendida por muitos como sinônimo das histórias de origem e dos guerreiros que as compuseram – e não uma única versão, a verdadeira, apesar de a proposta do livro-dossiê em certo sentido ter se pautado por essa ilusão. Segundo Albuquerque Júnior (2007a, p. 27),

um acontecimento [...] começa a fazer sentido, começa a se tornar fato, começa a ganhar contornos quando começa a ser narrado, relatado. [...] Todo fato é, ao mesmo tempo, natureza, sociedade e discurso, pois é materialidade, relação social e de poder e produção de sentido.

Grosso modo, o fato histórico seria a fundação do Vale de Javé por Indalécio (e Mariadina), já o fato discursivizado são as versões dos narradores sobre a chegada dele(s) e no entrecruzamento dessas emerge o acontecimento. Para Voss e Navarro (2013, p. 96), “todo enunciado abarca um campo de elementos enunciativos que o antecede, o que sinaliza o funcionamento da memória e do esquecimento na retomada, redistribuição, reorganização e deslocamento de um passado enunciativo”.

Enunciados e discursos não são, por conseguinte, tão modernos quanto aparentam ser. Constroem imagens simbólicas e posicionamentos sobre elas, numa conjugação entre passado-presente-futuro, por meio dos domínios de memória, de atualidade e de antecipação. A memória discursiva (interdiscurso), segundo Pêcheux (2007, p. 52), “seria aquilo que, face

¹⁴⁸ Sugerimos a leitura do texto *Uma arqueologia do acontecimento*, Capítulo III do livro *O renascimento do acontecimento: um desafio para o historiador: entre Esfinge e Fênix*, de François Dosse (2013). Segundo esse autor, “O conceito central da *Arqueologia do saber*, o discurso, se situa entre a estrutura e o acontecimento; ele contém as regras da língua que constituem o objeto privilegiado do linguista, mas não se confina aí, pois ele abrange igualmente o que é dito. O discurso, no sentido de Foucault, significa ao mesmo tempo a dimensão estrutural e acontecimental” (p. 160-161).

a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos transversos, etc.) de que sua leitura necessita” (aspeamento do autor). Para Courtine (2014, p. 105-106; grifo do autor), “A noção de memória discursiva diz respeito à *existência histórica do enunciado* no interior das práticas discursivas regradas por aparelhos ideológicos”¹⁴⁹. Nesse sentido, esse autor propõe algumas questões bastante pertinentes para refletirmos sobre elas, pois têm uma forte correspondência com nossa pesquisa:

do que nos lembramos e como nos lembramos, na luta ideológica, do que convém dizer e não dizer, a partir de uma determinada posição em uma conjuntura dada [...]? Em outras palavras: como o trabalho de uma memória coletiva permite no interior de uma FD, a lembrança, a repetição, a refutação, mas também o esquecimento desses elementos do saber que são os enunciados? Enfim, sobre que modo material existe uma memória discursiva? (COURTINE, 2014, p. 106).

Os narradores de Javé, assim como nós, lembram-se de determinadas ‘coisas’ e esquecem-se de outras. Por exemplo, dão destaque aos fundadores do povoado, para tentarem salvar Javé das águas (numa situação emergencial) e (re)contam histórias, para se esquecerem de problemas cotidianos e saírem do anonimato, isso segundo o posicionamento de Antônio Biá, que coincide com o ponto de vista de muitos. Segundo Lucilia de Almeida Neves Delgado (2010, p. 16), por meio da “memória, principal fonte dos depoimentos orais [...] múltiplas variáveis [...] dialogam entre si, muitas vezes revelando lembranças, algumas vezes de forma explícita, outras vezes de forma velada, chegando em alguns casos a ocultá-las” pela capacidade protetora que nós, sujeitos, criamos ao supor de modo inconsciente que estamos nos protegendo de dores, traumas, emoções e fatos/acontecimentos que marcaram nossas vidas. O que também, muitas vezes, desconhecemos é que reforçamos estereótipos por meio de discursos, práticas e pelas atividades de rememoração e esquecimento.

Pêcheux (2009) pontua dois esquecimentos: o número um (1), “que dá conta do fato de que o sujeito-falante não pode, por definição, se encontrar no exterior da formação discursiva que o domina” (p. 162) e o número dois (2), “pelo qual todo sujeito-falante ‘seleciona’ no interior da formação discursiva que o domina, isto é, no sistema de enunciados,

¹⁴⁹ Cf. Pêcheux (2009, p. 154), “o *interdiscurso enquanto discurso-transverso* atravessa e põe em conexão entre si os elementos discursivos constituídos pelo *interdiscurso enquanto pré-construído*, que fornece, por assim dizer, a matéria-prima na qual o sujeito se constitui como ‘sujeito falante’, com a formação discursiva que o assujeita. Nesse sentido, pode-se bem dizer que o intradiscurso, enquanto ‘fio do discurso’ do sujeito, é, a rigor, um efeito do interdiscurso sobre si mesmo, uma ‘interioridade’ inteiramente determinada como tal ‘do exterior’” (grifos do autor).

formas e sequências que nela se encontram em relação de paráfrase” (p. 161; aspeamento do autor). Considerando ainda o desabafo de A. Biá, ele reforça os discursos acerca do Nordeste, discursos esses que teceram a visão estereotipada acerca da região e continuam reafirmando-a (cf. discutido no Capítulo 3), isto é, “Os discursos são os óculos através dos quais, em cada época, os homens tiveram a percepção de todas as coisas, pensaram e agiram; [...] cartografam aquilo que as pessoas fazem e pensam realmente, e sem o saberem” (VEYNE, 2009, p. 33-34), caracterizando o esquecimento nº 1. As falas de Biá e Zaqueu, por exemplo, relacionam-se pela paráfrase: “Javé é só um buraco perdido no oco do mundo [...] mas inventa histórias de grandeza pra esquecer a vidinha rala” (ABREU; CAFFÉ, p. 146-147; seq. 74), “se Javé tem algo de bom são as histórias da origem, dos guerreiros lá do começo” (idem, p. 25; seq. 6), caracterizando o esquecimento nº 2.

Diversas são as relações construídas entre presente e passado, numa espécie de projeção para o futuro, um lugar de destaque no pretense livro-dossiê. Entra em cena o que Courtine (2014) expõe sobre domínios de atualidade (‘instância do acontecimento’), de memória (interdiscurso – ‘instância de constituição de um discurso transverso’) e de antecipação (relações possíveis), domínios esses não estáticos, mas construídos. Então, a ‘escolha’ dos elementos a serem registrados por escrito como constitutivos do fato histórico Indalécio (e Mariadina) não é gratuita (apesar de inconsciente). Essa ‘conexão’ estabelecida com o passado, dentre outros aspectos, refletem nas formas de se trabalhar com os dados relativos às origens do povoado e as determinam. “Assim como o esquecimento é a condição da memória, o apagar é a condição do escrever”, destaca Chartier (2014, p. 37).

Pierre Achard (2007, p. 17) frisa que “a memória suposta pelo discurso é sempre reconstruída na enunciação. A enunciação, então, deve ser tomada, não como advinda do locutor, mas como operações que regulam o encargo, quer dizer a retomada e a circulação do discurso”. Ou seja, a memória se (re)faz cotidianamente, pelas múltiplas vozes sociais que povoam os dizeres do locutor (falante), que não pode ser entendido como a origem do dizer. E mais, muitos pré-conceitos e estereótipos perpassam e constituem a rede de discursos tecida pelos enunciados emitidos em situações concretas.

Para Bakhtin (2006, p. 274),

o discurso só pode existir de fato na forma de enunciações concretas de determinados falantes, sujeitos do discurso. O discurso sempre está fundido em forma de enunciado pertencente a um determinado sujeito do discurso, e fora dessa forma não pode existir. Por mais diferentes que sejam as enunciações pelo seu volume, pelo conteúdo, pela construção composicional, elas possuem como unidades da comunicação discursiva peculiaridades

estruturais comuns, e antes de tudo *limites* absolutamente precisos (grifo do autor).

Por meio de enunciados concretos é que o discurso se realiza. Do mesmo modo, nos e pelos discursos é que alguns moradores do povoado se tornam os ‘narradores de Javé’, sujeitos discursivos, e expressam suas visões de mundo, que não são individuais, mas sociais. Conforme Eduardo (2005b, p. 138), “Dependendo da voz narradora, temos um ângulo ou um fato, modelado de acordo com conveniências diversas, sem nenhuma objetividade ou imparcialidade. Todo discurso é, então, uma possibilidade entre várias”.

Para Foucault (2005, 2006), o discurso também se relaciona ao efetivamente produzido, configura-se como um conjunto de enunciados historicamente determinados, sendo esses compostos por uma série de regras/procedimentos característicos dessa ou daquela prática discursiva, também historicamente determinada. Como bem pontua Veyne (2009, p. 34), “O termo discurso é um convite a ir mais fundo e descobrir a singularidade do acontecimento, até delimitar essa singularidade, em última análise”. Por isso, a “eleição de um enunciado reitor pode ser feita a partir do reconhecimento de um acontecimento discursivo de estatuto mais importante na cadeia enunciativa” (VOSS; NAVARRO, 2013, p. 102), como um evento marcante e memorável. Pela descrição feita, a comunidade javelina foi acometida de uma notícia trágica (a construção da barragem de uma usina hidrelétrica), seguida de uma proposta pouco provável (a produção de um documento escrito e científico). Esses foram os acontecimentos histórico e discursivo que abalaram a vida daquela comunidade, conforme depreendemos do que nos contou a personagem-narradora Zaqueu.

Recorrendo ainda às palavras do próprio Foucault (2006, p. 8), “a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos”. O discurso, para ele, configura-se como um conjunto de enunciados historicamente determinados, mas “o pensamento ocidental tomou cuidado para que o discurso ocupasse o menor lugar possível entre o pensamento e a palavra; [...] para que o discurso aparecesse apenas como um certo aporte entre pensar e falar” (FOUCAULT, 2006, p. 46). De acordo com essa concepção clássica, o discurso equivaleria a um pensamento revestido de signos, facilmente apreensível pelas palavras ou simplesmente a estruturas da língua em funcionamento produzindo certo efeito de sentido. O discurso, bem como a linguagem que o constitui, seria totalmente transparente, isto é, sem opacidade ou heterogeneidade, posição com a qual não concordamos e que esperamos ter desfeito, minimamente, ao longo deste tópico.

5.2 A tentativa de produção do livro-dossiê

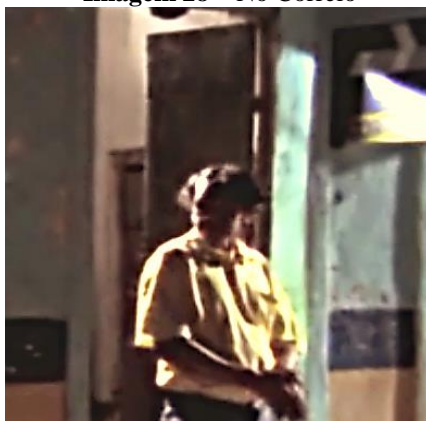
As informações relativas ao *científico*, vinda de Zaqueu (e também de Vado), provavelmente por esse sujeito ser um comerciante ambulante (uma espécie de caixeiro-viajante), não estarão às margens da coleta dos relatos, durante a saga de Antônio Bia e ‘sua’ comitiva. Zaqueu funciona como uma espécie de representante da comunidade javelina, mas ficará ausente do povoado, durante o tempo em que ocorrerão as narrativas sobre as origens de lá, sob a justificativa de estabelecer contato com as autoridades: “De minha parte, amanhã eu tô indo embora dizer pras autoridades que o povo de Javé já tá se unindo, preparando os documentos. [...] Se vamos *negociar* com eles, temos de ter o que é nosso pra fazer valer” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 41; seq. 15; grifo nosso). É um comerciante e na maioria das vezes se vale de seu conhecimento de negociador. Parece que tenta evidenciar o seu traquejo para os negócios pela fala (enunciado) e ao mesmo tempo essa (esse) o evidencia. Sai então de cena, porém não deixa de nos conduzir ao longo da trama cinematográfica, com sua voz *em off*.

Antes de passar à parte do filme em que acontecem as ofertas e a coleta dos relatos propriamente dita junto aos intelectuais, em um sentido mais geral do termo, aqueles/a ligados/a aos regimes de verdade da região, que representam Javé pela oralidade, vamos conhecer primeiro um pouco da história de Antônio Biá. Este é um intelectual em sentido mais estrito, relacionado também ao poder da escrita e sua representatividade no meio sócio-econômico-cultural, cuja forma que encontramos para caracterizá-lo (de letrado) deve-se a esse suposto saber-fazer.

5.2.1 Antônio Biá, o intelectual letrado¹⁵⁰

Na imagem 28, Antônio Biá ainda está devidamente uniformizado para um dia de trabalho, vestido com uma camisa amarela e uma calça azul:

¹⁵⁰ Quando nossa proposta de pesquisa com NJ para o Mestrado da UFU iniciou-se, em 2009, tínhamos como pretensão analisar representações do nordestino enquanto uma brasilidade específica, sendo a figura de Antônio Biá um destaque no filme e vendo-o como um historiador (às avessas). Mas esse projeto de pesquisa precisou ser reelaborado e foi aprovado, em 2010, no processo seletivo da UFU (entretanto, não passou pela formalização), com o qual víamos A. Biá como um malandro nacional e um estrangeiro em relação à comunidade javelina, pelo suposto saber-fazer em relação à escrita. Na seleção para ingresso no Mestrado da UFG, em 2014, nossa atenção voltou-se para confrontos percebidos na e pela materialidade de NJ, percebendo Biá como representação de historiador e intelectual, o que recebeu um ajuste no projeto formalizado, em 2015, em que essa personagem foi tida como intelectual (ora malandro, ora salvador). Todas essas visões acerca de Antônio Biá se mesclaram, ainda que o vemos objetivamente deste modo, pois para nós ele está num entre-lugar.

Imagem 28 – No Correio

Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:13:59).

Apesar de ser noite, está parado no vão de entrada dos Correios, conforme a logomarca no canto esquerdo da cena, acima e ao lado de sua cabeça, e as cores das paredes da frente (fachada) do cômodo. Não há movimento de clientes. Será que é lá onde Antônio Biá mora, além de trabalhar? O rosto dele está na penumbra, pelo jogo da luminosidade proporcionada pela luz interna do cômodo e do poste de energia elétrica. Bate as mãos uma na outra em frente à parte inferior do seu tronco (barriga).

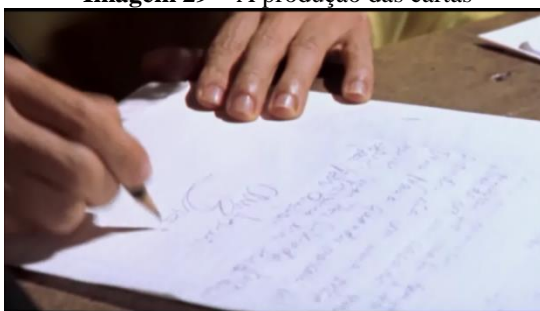
Nessa ocasião, esse sujeito era funcionário de uma agência dos Correios, cuja funcionalidade no povoado e redondezas vinha sendo questionada há muito: “E pra que um posto de correio num lugar que ninguém lê, nem escreve? Coisa de deputado sem o que fazer!” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 34; seq. 11). O mesmo acabaria fechando então por falta de movimento. Conforme Gnerre (2009, p. 60) “em termos mais gerais, a escrita começou a ser usada de forma ativa em situações de necessidade, nas quais já era disponível um tipo de infra-estrutura dos Estados modernos, o sistema de correios”. No vilarejo de Javé, o registro pela escrita (alfabética) era incomum à época, pois a maioria da população não era letrada e as práticas culturais do povoado eram tipicamente orais. Outras formas de registro até então eram suficientes para o cotidiano local. Nele, esse sistema de comunicação não emplacou e não cumpriu/atingiu funções cotidianas interessantes; estava mais para uma iniciativa governamental com caráter de lavagem de dinheiro.

Nessa época, por volta de dois anos antes do episódio do livro-dossiê, esse funcionário público (Antônio Biá) escreveu diversas cartas se passando por moradores de Javé, o que ocasionou um aumento expressivo no movimento dos Correios. Como estava na iminência de perder seu emprego, tentou salvá-lo, mas quando as artimanhas dele vieram ao conhecimento da comunidade, fora expulso de Javé com o intuito de não mais voltar. Diante disso, Antônio Biá passou a ser considerado como um possuidor de mãos ‘malditas’, pois

tanto sua atitude era desprezível quanto o conteúdo das cartas era difamador. Essa experiência (in)feliz dele nos Correios¹⁵¹, pelas informações dadas por Zaqueu a Sousa (e, por conseguinte, a nós expectadores), no embarcadouro bem no início do filme, não podemos nos esquecer: relaciona-se à produção de cartas inventosas, fantasiosas e, sobretudo, com estórias criativas.

Conforme imagem 29, na mão direita de Antônio Biá, o lápis, que é uma marca dessa personagem, atribuindo remetente/autoria ao texto:

Imagem 29 – A produção das cartas



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:14:13).

Diante do projeto do livro-dossiê (documento/monumento) e da possibilidade de interceptar a construção da barragem, suas mãos vão adquirir valor de ‘santas’ para a comunidade javelina, pois através delas pretende-se salvar não só o povoado da iminência de inundação, mas a si mesmo. Em contextos diferentes, percebemos que o signo *mãos* assume então valores diferentes. Antônio Biá é o possuidor de mãos ora malditas, ora santas, de acordo com a utilização de conhecimentos e habilidades que possui no manuseio da linguagem escrita, oscilando entre a malandragem e a santidade, num entre-lugar, ‘uma terceira margem’ (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007a). Estaria num ‘intervalo’ entre o intelectual malandro e o intelectual salvador, cujas atitudes oscilam entre a malandragem para se dar bem (mal) e a remissão dessa malandragem via grande feito, ser o porta-voz na escrita, escrever um livro-dossiê com as histórias de valor do Vale de Javé a partir das histórias que vivem na memória de moradores do povoado e região.

Por imposição e ‘consenso’ dos próprios moradores, Antônio Biá sai da condição de ex-funcionário dos Correios, ex-carreiro, escrevente anônimo, para se tornar o escrevente

¹⁵¹ Em *A Construção de um Roteiro*, segundo Abreu (2008), a história de Antônio Biá se inspirou na de um morador do “povoado do Vau, distrito da cidade mineira de *Diamantina*” (ABREU, 2008, p. 13; grifos do roteirista). Recentemente, em março/2017, o governo federal anunciou o fechamento de 250 agências dos Correios pelo Brasil com a finalidade de reduzir custos. Das três agências de Catalão, a do Bairro São João foi a escolhida.

público autorizado, o possuidor da “mão santa que vai escrevinhar, botar as letras no papel” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 30; seq. 8). Antônio Biá é a personagem encarregada de escrever a(s) história(s) de Javé, esse sujeito tem a função de amalgamar as várias versões de histórias em uma só versão. São dele as mãos que devem mediar as histórias dos guerreiros até o papel, que carregam a esperança da não inundação do vilarejo e, conseqüentemente, o não exílio da própria comunidade de seu ‘*habitat*’, de sua migração para outros recantos, outras regiões. O (im)possível resultado de tudo isso é o único meio de salvar os primeiros registros escritos sobre Javé, “pois se até hoje ninguém escreveu, [é] porque nunca precisou” (idem, p. 29; seq. 8; acréscimo nosso). Também, e principalmente, salvar o povo(ado), juntamente com sua História, ou melhor, histórias. Iguamente, salvar a própria ‘pele’, pois está sendo lhe dada a chance de se redimir perante o grupo e quem sabe perante si mesmo: “Olhe, seu Biá: Um dia você salvou seu emprego às custas do povoado. Agora você vai ajudar a salvar o povoado às custas de seu trabalho. Tá entendendo?” (idem, p. 41; seq. 15).

Antônio Biá poderia ser visto como um coitado, no passado, pois estava em vias de perder o seu emprego e, no presente, por ser muito exigido no trabalho de produção do livro-dossiê. Essa opinião sobre Biá não aparece no filme, é uma inferência nossa. Também o percebemos como conquistador, irreverente, dentre outros Antônio. Em geral, é chamado de ‘desgranhento’, ‘mal prestante’, ‘infeliz’, ‘salafrais’ (salafrário), ‘sujeito inventador’, ‘traste mentiroso’, dentre outros qualificativos do tipo, pelos moradores de Javé. Diante disso, ele seria então um malandro, de caráter duvidoso e fanfarrão, a personificação da incerteza. E apesar de estar sujeitado a certas coerções, como a vigilância constante de pessoas da comunidade, para que exerça seu papel com agilidade, criatividade e maestria, também impõe coerções para com os que o seguem. Nesse sentido, utiliza-se dos atributos escriturários que lhe caracterizam, as habilidades com a língua(gem), além da ironia, do riso, da chacota, encontrando um ‘jeitinho’ para se safar das situações complicadas a que se submeteu e/ou foi submetido.

No caso dessa personagem, a maioria dos papéis que exerce(u) na e junto à comunidade javelina estão ligados à utilização da escrita. Esse sujeito traz consigo essa ferramenta, uma técnica cultural especializada, que é das práticas culturais do outro (por exemplo, dos técnicos e engenheiros que chegam ao povoado devido à construção da barragem). A escrita – que muitas vezes cumpre funções opostas, como de dissensão e dominação – talvez se torne um elo capaz de juntar a necessidade de tombamento histórico do povoado com certas exigências da modernidade, pela produção de um “documento firmado, em papel escrito” (idem, p. 25; seq. 6), apesar de parecer que a comunidade javelina possui

muita resistência a mudanças. Não é isso que se propaga acerca dos nordestinos, desde os anos de 1920? Raymond Willians (2014, p. 4) esclarece que a escrita é “uma habilidade sistemática que tem de ser ensinada e aprendida. Dessa forma, a introdução da escrita e todos os estágios subsequentes de seu desenvolvimento são intrinsecamente novas formas de relação social”, não podendo ser vista – juntamente com a leitura – como algo naturalizado, mas ligadas a questões históricas, específicas e problemáticas, que envolvem a distribuição/aquisição desigual desses bens culturais.

Não podemos perder de vista que, por ser o povoado de Javé de cultura predominantemente popular e oral, raras são as inscrições alfabéticas que vemos espalhadas nos cenários que compõem a trama fílmico-discursiva. Segundo Chartier (2002, p. 80), essas inscrições, redigidas em língua vulgar, são encontradas: “nas ruas com as tabuletas das lojas, [dos comércios], os anúncios manuscritos, os cartazes infamantes, ou, ainda, nas casas particulares, gravadas nas portas e janelas, nos móveis e nos objetos da vida cotidiana”. São baseadas em modelos de imagens correntes e de livros ‘populares’ que compõe o *kit* de vendedores ambulantes. O único ambiente em que essas inscrições se concentram é na casa de Antônio Biá, seja em paredes, seja no portal de entrada. Neste, inclusive, está escrito que é proibida a entrada de analfabetos. Nesse suporte/materialidade, essa inscrição pode nos sugerir um certo exercício de poder devido a padrões culturais excludentes, pois ele se desfaz dos outros por não saberem ler e escrever, e muito menos com desenvoltura, mas também uma espécie de resistência e de enfrentamento por parte do morador, pois havia sido expulso do Vilarejo de Javé.

A familiaridade de Antônio Biá com esse saber (a escrita) é grande, se comparado aos moradores de Javé e região. Além de ser alfabetizado, numa comunidade em que essa situação é uma exceção, é muito criativo no manuseio da língua(gem). As habilidades nesse manuseio para a criação/invenção que apresenta e as que se supõe que ele domine para diferentes tipos de textos remetem-nos a Bakhtin (2006, p. 285): “Quanto melhor dominamos os gêneros tanto mais livremente os empregamos, tanto mais plena e nitidamente descobrimos neles a nossa individualidade (onde é possível e necessário)”. Antônio Biá parece dominar a forma escrita e algumas de suas esferas de utilização. Pelas atitudes e/ou pelo discurso vive ressaltando suas qualidades em relação a esse domínio linguageiro, tanto para situações cotidianas quanto formais. Inclusive, utiliza-se de tais habilidades para rir e esnoar dos outros, apresentando desenvoltura verbal tanto na oralidade quanto na escrita. Uma característica muito marcante dessa personagem é a forma como brinca/joga com as palavras, (des)montando-as e fazendo inúmeras combinações linguísticas e contextuais, a exemplo de

“uma criança que monta e desmonta os próprios brinquedos” (FERNANDES JÚNIOR, 2007, p. 21). Esse jogo lúdico com a língua(gem) nos remete a pensar que é um modo de o ‘escritor’ transgredir a maquinaria linguístico-discursiva e confrontar poderes estabelecidos e cerceadores, pois a língua(gem) e os discursos são cerceados por um conjunto de regras, desde a gramática aos procedimentos de regulação (controle e delimitação) dos enunciados e discursos¹⁵².

Na composição das falas de Antônio Biá, há uma mistura de regionalismos, termos ligados à modernidade, ditos populares, regados com uma boa dose de ironia. Durante o filme, em várias delas, vimos a criatividade acontecer. Sabemos, porém, que o falante de uma língua não cria termos novos nem o faz sob processos inéditos. Ele se utiliza de processos disponíveis na língua (tais como derivações, composições, onomatopeias, metáforas, siglas), vinculados a este(s) ou aquele(s) gênero(s) discursivo(s), que, para Bakhtin (2006, p. 268), “são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem”. O próprio aprendizado da fala, segundo esse autor, dá-se por meio de enunciados, que em seu conjunto constituem os gêneros. E conseqüentemente a escrita acontece sob determinados gêneros específicos, uns mais outros menos normativos, a exemplo do científico, que mobiliza toda uma estrutura normalizadora, amarrada, que incide em práticas diversas. Assim, “ao falante não são dadas apenas as formas da língua nacional [...] obrigatórias para ele, mas também as formas de enunciado para ele obrigatórias, isto é, os gêneros do discurso [...] eles têm significado normativo, não são criados por ele mas dados a ele” (BAKHTIN, 2006, p. 285). O falante está, igualmente, delimitado por princípios reguladores dos enunciados/discursos¹⁵³: sejam externos – de exclusão (interdição, separação/rejeição, vontade de verdade); ou internos – de classificação, ordenação, distribuição (comentário, a figura do autor, disciplinas); de rarefação (ritual, sociedades de discurso, doutrinas, apropriações sociais). Os primeiros dominam os poderes, os segundos conjuram os acasos e os terceiros determinam as condições de funcionamento (cf. FOUCAULT, 2006).

Para Antônio Biá, quando Zaqueu lhe explica o que precisa ser feito para salvar Javé das águas, o termo *científico* parece não lhe ter soado estranho, pois pergunta com certa

¹⁵² Estabelecemos essa relação durante a última aula da disciplina concentrada *Discurso, Literatura e Subjetividades*, proferida pela professora convidada Dra. Marisa Martins Gama-Khalil, a pedido dos professores Dr. Antônio Fernandes Júnior e Dra. Karina Luiza de Freitas, em julho/2016, onde estivemos como ouvinte convidada, na sede da RC-UFG.

¹⁵³ Desses, já escrevemos sobre a vontade de verdade (Capítulo 3) e faremos o mesmo sobre alguns outros, com maior ou menor profundidade, no próximo e último capítulo.

pompa: “E quanto tempo tenho para *parir*¹⁵⁴ esse dossiê?” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 41; seq. 15; grifo nosso). Ao contrário dos outros moradores de Javé, a começar por Zaqueu, que como vimos traziam apenas uma ideia vaga a respeito do gênero científico. De início, eles parecem não entender a proposta do documento escrito, científico, mas à medida que foram se pronunciado a respeito, se interagindo, mais elementos vieram à tona, a ponto de a necessidade das ‘provas científicas’ se tornarem recorrentes nos discursos dos narradores, os quais também apresentam muita vivacidade no manuseio da língua(gem) oral, apresentando-nos e (re) significando o passado por meio de práticas culturais e discursivas. Vale lembrar que os diferentes enunciados e discursos, bem como sua validade argumentativa, relacionam-se ao histórico, ao social, ao cultural, ao político, não podendo ser deles dissociados.

O que mais sou estranho a Antônio Biá foi a proposta de produção do livro-dossiê, ou as coisas importantes que nele devem constar, porque a princípio ele ri e debocha dessa proposição. Supomos que a familiaridade dele com esse termo em específico tem a ver com a ampla concepção aceita de ciência (que consegue ser objetiva, absoluta, infalível, verídica) e com tantos outros que utiliza em suas falas deve-se possivelmente à convivência com a cultura erudita e a leitura, que possibilitaram elementos diferentes à sua formação enquanto leitor-escritor, ao seu imaginário e ao modo de olhar para algumas questões. Entretanto, enquanto uma representação de intelectual letrado, em sua atuação junto ao livro-dossiê, parece nem explicar nem fazer ciência, pelo menos de uma ótica positivista.

Até então era um redator/escrivente de cartas difamatórias e parece que não sabia objetivamente o que fazer diante dessa situação inusitada: produzir uma escritura de acordo com outro gênero textual, talvez livro, talvez dossiê, ou uma mistura de ambos. A própria ordem do discurso possibilita pensar que a construção do livro-dossiê pode e deve portar apenas determinado discurso, o científico, isento de subjetividade e impressões pessoais, conforme anunciado pela personagem Zaqueu. Em alguns momentos, Antônio Biá não parece ter clareza do seu papel na produção desse material e da importância do mesmo; em outros, expressa muita consciência a respeito. Questões essas que de certo modo caracterizam o processo de escrita. Ao mesmo tempo em que é recorrente divertir-se e fazer chacota com alguns moradores do povoado, se expressa com respeito durante os relatos orais que lhe são apresentados e registrados na memória, ao invés de dedicar-se ao registro escrito: “Olhe, eu já tenho sua história gravada na memória. Depois escrevo com calma e floreio bonito” (idem, p.

¹⁵⁴ A escrita entendida como gestação, processo, na voz de um homem é recurso de humor, aspecto esse que não é abordado diretamente neste texto.

57; seq. 23). Não sabemos se por resistência, por desconhecimento, por atribuir-se um lugar de verdade, pela atividade da escrita proceder à da reunião das histórias (metodologicamente pensando), pelo pouco tempo diante do empreendimento adiantado da barragem, ou se por tudo isso em simultâneo. Passemos, então, à atividade dos relatos em si.

5.2.2 O tecer dos relatos

Vamos (re)visitar a história do filme sob um ângulo diferente daquele do Capítulo 1, em que a visão foi panorâmica. Agora, o foco são os relatos orais propriamente ditos, onde imagens do presente e do passado alternam-se, num jogo imagético-dicursivo considerável, e os objetos de memória exercem um papel fundamental na construção dos sentidos por meio das representações que lhes são dadas pelos narradores. Os usos que lhes são destinados “conjugam-se ao afeto que a eles atribuímos e, por outro lado, que eles nos impõem. Em sua aparente imobilidade, os objetos movem-se espacial e temporalmente em torno de nós e para dentro de nós” (GAMA-KHALIL, 2015a, p. 177). Os objetos utilizados pelos narradores não estão apenas presentes figurativamente no ritual de cada um¹⁵⁵: funcionam como um estopim (ponto de partida) para as narrativas e igualmente cumprem uma função expressiva nas relações estabelecidas entre o passado e o presente.

Com o manuseio deles, pretende-se inclusive uma projeção para o futuro: no caso, o nome e o relato obterem um lugar de destaque no pretense livro-dossiê. Conforme Gama-Khalil (2015a, p. 179), “Os objetos podem revelar-se para além da sua superficialidade estática e utilitária, e isso dependerá do modo como os narradores os tornarão visíveis, de forma a afetar as personagens e possivelmente os leitores”, expectadores. Cada narrativa – seja a de Zaqueu, a dos demais narradores orais, a de Antônio Biá (na escrita) – é iniciada a partir de um objeto ou termo específico: livro/escritura (Zaqueu), arma (Vicentino, Daniel), marca de nascença (Deodora), parte antiga e nova de Javé (Antônio Biá) e assim por diante. No caso do trabalho desse intelectual e dos relatos que ele parece reunir pela memória, os enunciados e discursos se resumem às histórias de origem do Vale de Javé, que têm como foco Indalécio (e Mariadina), tanto é que sempre se pronuncia essas palavras/signos, para ver que relações em termos de memória serão possíveis nos relatos-depoimentos.

A primeira personagem-narradora com quem Antônio Biá estabelece diálogo é

¹⁵⁵ Sugerimos a leitura do texto *Mais estranho que a ficção: o autor e o herói na estética do discurso cinematográfico*, onde Stafuzza (2012) destaca a relação significativa do relógio de pulso com seu dono, a personagem Harold. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/casa>>. Acesso em: 10 maio 2016.

Vicentino, na casa/oficina deste. Vicentino é pai de Tereza, uma mulher que parece ter sido amante/namorada de Biá no passado. A princípio, é a ela a quem procura, com um mimo nas mãos:

Imagem 30 – A rosa



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:20:24).

Nessa imagem, temos Biá apresentável, cabelos penteados, com um sorriso largo e o volume a ser redigido dentro de uma bolsa pendurada no ombro esquerdo, cuja alça trespassa seu tronco e segura uma rosa. Ao ‘assumir’ o ofício/a nova atividade, aparece todo arrumado, escovado e lustrado, no dizer de Zaqueu. Temos a impressão que a camisa que ele veste é aquela da imagem 28 (Biá uniformizado em frente aos Correios), só que agora desbotada pelo uso e pelo tempo.

Embrenha-se pelas dependências da casa chamando pela mulher: “Êh, Tereza! [...] Seu pai t’ái? [...] Sua mãe t’ái?” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 44-45; seq. 17). Perguntas às quais Tereza responde negativamente, o que lhe possibilita terminar de adentrar no recinto, entregar-lhe a rosa e atracar-se sensualmente com a mulher. Desconfiamos, pela sequência das cenas, que Biá acidentalmente inicia seu trabalho de escrevente, pois se assusta com a chegada de Vicentino e meio que arranja uma desculpa: “Bati o povoado todo lhe procurando, seu Vicentino... Queria que o senhor fosse o primeiro!” (idem, p. 46; seq.18).

Na imagem 31, Antônio Biá está sentado de frente para Vicentino, personagem que a câmera focaliza de lado/costas:

Imagem 31 – O lápis



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:22:17).

Imagem 32 – Os fatos históricos



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:27:37).

Antônio Biá segura um lápis e faz questão de realçar: “Não uso caneta, não costume. [...] Sou um homem que só consegue pensar a lápis...” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 48; seq. 19). O uso do lápis por A. Biá nos sugere relativa flexibilidade, abertura para edição, podendo (re)fazer os registros, apagá-los e também maior possibilidade de interferência nos relatos alheios. Na imagem 32, Antônio Biá está absorto na própria narrativa, a qual desenvolve a partir do relato de Vicentino, com as mãos erguidas e com o olhar ao longe. Essas imagens estão entremeadas nas cenas com o foco da câmera sobre Vicentino e o Indalécio por ele narrado, imagens 33 e 34 (página seguinte).

Nas imagens 31 e 32, nossas atenções voltam-se todas para o escrevente-historiador que, por algum tempo, discursiviza sobre si enquanto ‘escritor’, sobre as regras da escritura, dentre outros. Antônio Biá tece considerações sobre o ato de escrever, o fato acontecido (gravado na memória – individual e, ao mesmo tempo, social – dos narradores) e o fato escrito, destacando que são diferentes. Esses são influenciados não só pelos estilos de quem relata e/ou escreve (falante, escrevente, narrador, historiador), pressupõem “diferentes diretrizes de objetivos, projetos de discurso” (BAKHTIN, 2006, p. 272), sofrem interpretações e (des)identificações por parte dos sujeitos envolvidos na enunciação, bem como compartilham e difundem valores sócio-culturais localizados historicamente.

O discurso por Antônio Biá, as referências que ele faz, nos remete à discussão empreendida no Capítulo 4 (item 4.2) e ao posicionamento de Albuquerque Júnior (2007a, p. 21), que ele próprio sintetiza bem: “Objetos e sujeitos se desnaturalizam, deixam de ser metafísicos e passam, pois, a ser pensados como fabricação histórica, como fruto de práticas discursivas ou não, que os instituem, recortam-nos, nomeiam-nos, classificam-nos, dão-nos a ver e a dizer”. A invenção está presente em tudo. Durante todo o tempo, Antônio Biá tenta imprimir seu estilo aos relatos que lhe são apresentados, tentando deixar neles a sua marca, a sua interpretação. O estilo, segundo Bakhtin (2006, p. 266), é inseparável de certas “unidades temáticas e – o que é de especial importância – de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção de conjuntos, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva”. Entendemos então porque Vicentino não concorda com a interferência de Antônio Biá em sua construção do relato acerca da fundação de Javé e lhe adverte: “Num carece de continuar, Seu Biá... O senhor volta a escrever do jeito que lhe ditei!” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 56; seq. 23). Os estilos e os posicionamentos de ambos são diferentes e variam também conforme seus projetos de discurso, um oral e outro escrito.

O relato de Vicentino (00:22:01 a 00:26:35), homem mais velho, se desenvolve a partir da arma de Indalécio, guerreiro, forte, chefe de guerra. Na imagem 33, no presente, o foco da câmera recai sobre Vicentino e mais especificamente sobre a arma (garrucha), que ele empunha e norteia a narração. No preâmbulo da história, ressalta: “Já me ofereceram muito dinheiro por essa garrucha. Não vendo por nenhum dinheiro nem troco por nenhum favor. Essa coronha que você está vendo, aí, já esteve no punho de Indalécio...” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 48; seq. 19):

Imagem 33 – A arma de Indalécio



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:23:27).

Imagem 34 – Indalécio por Vicentino



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:26:01).

Na imagem 34, no passado, o foco da câmera recai sobre Indalécio e seu cavalo branco; perto do rosto deste, atrás, homens carregam algo, que parece pesado. Homem de meia idade, ‘ferido’, bem vestido, Indalécio é o único a montar cavalo e a liderar o grupo, de na maioria homens, com algumas mulheres e crianças. Na enunciação deste narrador, Indalécio está ferido; entretanto, pelas imagens do filme, ficamos em dúvida quanto a ele estar ou não ferido e de que grau é esse ferimento.

Vicentino destaca seu parentesco distante com Indalécio, a dureza do caráter de seu herói e, por meio do próprio corpo e de suas atitudes, reforça isso, pois seu semblante é fechado e a sua fala é firme, dura:

Como o senhor deve de saber, é quase certo que eu seja parente distante daquele nobre chefe de guerra. Indalécio era homem duro, seco, sistemático, que não dizia sim quando queria dizer não. Pra ele, cada coisa tinha uma só medida. *Contam* que nunca descia do cavalo. Dormia sentado na sela pra estar sempre pronto para a guerra... (idem, p. 48-49; seq. 19; grifo nosso).

É interessante notar que deixa transparecer que seu relato dá-se por meio de outros relatos, o que confirma a não origem dos dizeres e esclarece um dos enunciados verbais presentes na capa do DVD, que também é cartaz do filme (imagem 31, p. 140), o ditado popular ‘O povo aumenta mas não inventa’.

O grupo desse Indalécio traz um sino numa espécie de carro de boi (sem bois, puxado por homens), conforme imagem 35. Já o sino do bando de Mariadina, pelo que entendemos do relato de Deodora (que é o próximo), é carregado em um andor, conforme imagem 36.

Imagem 35 – O sino na comitiva de Indalécio



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:24:50).

Imagem 36 – O sino na comitiva de Mariadina



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:38:00).

A tonalidade dessas imagens é bastante contrastante. Na primeira, o céu é de um azul claro, a vegetação é de um verde suave; na segunda, a cena em geral é tomada por um marrom escuro. Esse segundo bando parece mais tenso, talvez porque Indalécio realmente esteja ferido.

Deodora inicia seu relato (00:35:24 a 00:39:45) dando destaque a Mariadina e apostando que Vicentino nem a mencionou. Na imagem 37, exibe um sinal de nascença, uma mancha próxima ao seio, e afirma que todos os descendentes dessa guerreira o têm:

Imagem 37 – A marca de descendência



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:37:15).

Ao deixar essa marca corporal¹⁵⁶ à mostra torna-se alvo de comentários maliciosos, acompanhados de risos. O semblante dela, entretanto, deixa-nos entrever que já está compenetrada na história. Quando entra na interpretação propriamente dita (o passado), enquanto Mariadina, mulher de meia idade, vestida em trajes simples, a princípio caminha e

¹⁵⁶ Os estudos de Milanez consideram o corpo como uma materialidade discursiva. Essa questão do corpo enquanto superfície de inscrição de discursos aparece em Foucault (2007), no texto *Nietzsche, a genealogia e a história*, capítulo de *Microfísica do poder*, com o qual Milanez dialoga.

junto dela aparecem mais mulheres compondo o bando, se comparado ao relato anterior. Mariadina afirma que Indalécio está ferido, depois o percebe morto sobre o cavalo.

Na imagem 38, alguns homens o retiram do cavalo e as roupas desse Indalécio assim como os acessórios dele são bem sóbrios em relação ao primeiro. Mariadina assume a liderança do grupo sobre o cavalo no lugar dele, conforme imagem 39, no qual galopa com muita intensidade.

Imagem 38 – Indalécio por Deodora



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:38:19).

Imagem 39 – Mariadina por Deodora



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:38:38).

Na enunciação de Deodora, Mariadina é uma mulher forte, guerreira, corajosa, de pulso firme. Pela postura e pelos apetrechos que carrega, parece uma típica mulher do sertão: cabaça na mão direita (provavelmente para carregar água potável), uma capanga de couro da altura de seu ventre, um facão preso à cintura do lado esquerdo. É ela quem canta as divisas e demarca o território, que hoje é Javé. Divisas cantadas eram “um jeito de demarcar as terras que o povoado herdou dos antigos, com os fundadores. Não carecia de documento nenhum. Era tudo cantado” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 26-27; seq. 7). Pelas necessidades (culturais, econômicas, sociais, históricas) do Vale de Javé naquele momento de fundação, esse tipo de demarcação oral das propriedades era suficiente¹⁵⁷. De volta ao presente, Deodora encerra seu relato: “Mulher que, de fato, teve importância foi Mariadina...” (idem, p. 70; seq. 32).

Na casa de Deodora (00:33:37 a 00:46:40), destacamos os embates enunciativo-dialógicos que ocorrem entre o intelectual letrado, A. Biá, e essa personagem-narradora, entre Deodora e Firmino, o próximo narrador. Em outro tempo da narrativa (o passado), esses dois últimos se referem à Mariadina: a heroína por Deodora e a louca por Firmino, respectivamente. Há também várias outras personagens no local, em pé ou sentadas, na maioria em roda, que também interferem nos diálogos, cada uma a seu modo. O que se passa no ambiente da casa de Deodora propicia, então, um encadeamento entre as enunciações-

¹⁵⁷ Agora, diante da construção da barragem, a maioria das terras estava sem garantia de indenização. A escrituração em cartório parece que existia, mas era mínima.

relatos até o momento, pois sua narrativa retoma a de Vicentino e, ao mesmo tempo, propicia uma abertura para a narrativa de Firmino.

O relato de Firmino (00:39:46 a 00:44:16) se inicia com a contestação que faz à Deodora: “Eita! que tá virando verdade coisa que nunca se deu!” (ABREU; CAFFÉ, 2008; seq. 31). E segue afirmando: “Sei que Indalécio não morreu em cima do cavalo. Morreu foi agachado por causa de uma desinteria que lhe deu nó nas tripas” (idem, p. 71; seq. 32) e a plateia se desmancha em risos. Nesse relato, o grupo está mais animado e Indalécio não está ferido, pelo contrário, até canta. A quantidade de homens se equivale à quantidade de mulheres e não vemos crianças. As implicações dessas diferenças e parecenças entre os relatos reforçam o posicionamento teórico adotado de os considerarmos como entrelaçados.

O sino também é carregado, mas em um andor mais simplificado, se comparado ao precedente. Na imagem 40, ao centro, vemos o sino no chão e, ao redor, o povo pega algo no chão e mesmo descansa; à frente, um rapaz toca um instrumento musical; ao fundo, um burro:

Imagem 40 – O sino no bando de Indalécio cômico



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:41:54).

Imagem 41 – Indalécio por Firmino



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:41:45).

Na imagem 41, o foco da câmera recai sobre Indalécio cômico, que está ao centro, vestido também com simplicidade e com acessórios próximos aos usados pela Mariadina, no relato anterior. Essa imagem sugere movimento: Indalécio, visto de perfil, acabara de descer do burro (notemos que nesse caso não há cavalo), está apertado precisando atender a necessidades fisiológicas (evacuar) e corre desesperado, meio agachado, atrás de uma moita de capim. Segundo Bakhtin (2008, p. 130), “As imagens dos excrementos e da urina são ambivalentes como todas as imagens do ‘baixo’ material e corporal: elas simultaneamente rebaixam e dão a morte por um lado, e por outro dão à luz e renovam [...] estão estreitamente ligadas ao *riso*” (grifos do autor). Uma característica marcante desse herói cômico é que popularmente foi denominado de ‘herói que morreu cagado’ e o relato de Firmino em torno disso gera muitos risos. No filme, há outro momento visível desse baixo corporal, em que

Antônio Biá e Vado, um dia à noite, soltaram flatulências (peidos) pelas ruas sem asfalto do povoado.

Durante o movimento de procurar a moita, Indalécio cômico se depara com uma mulher, sob um forte sol, estirada ao chão coberto por pedras, dentro de um triângulo ali desenhado. É uma outra Mariadina, interpretada por uma atriz desconhecida. Pela fala dela, estava rezando, fazendo um trabalho espiritual. Na enunciação de Firmino, ela é representada como uma velha, maltrapilha, doida:

Imagem 42 – Mariadina por Firmino



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:42:43).

A Mariadina por Firmino, conforme imagem 42, fica rodeada pelo bando e se assusta, também o assustando e/ou deixando os retirantes curiosos. Ele caçoa de Mariadina, atribuindo-lhe um lugar de louca, que está com a cabeça coberta por panos, formando uma espécie de véu. Já a Mariadina por Deodora (ambas interpretadas pela atriz Luci Pereira, pouco conhecida na época), anteriormente representada, possui um longo cabelo, que fica todo à mostra e solto.

No diálogo entre ela e Indalécio cômico, que é o foco da sequência, este explica: “Nóis somo gente guerreira, gloriosa, que saímo fugido... quer dizer, *fugido não, mas em retirada*... expulsos das nossas terras de ouro e pra longe caminhamos...” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 74; seq. 33; grifo nosso). Vado havia trazido a informação ‘da retirada ao invés da fuga’ e Firmino se apropriou dela em seu relato, demonstrando como as interferências do presente (re)significa os relatos do passado. A Mariadina maltrapilha responde: “Pois é, eram ocês então que eu tava esperando... é o sinal... tava escrito... o mais falante e pedregoso, que me protege desse sor milagroso [...]” (idem, p. 75; seq. 33). Firmino a interrompe, agradecendo, mas ela prossegue: “[...] Escuta... ocês fica tudo aqui e quando crarear o dia num vai haver nem um pássaro piando [...] e levar ocês até as terras que serão suas... pra ocês viverem em graça e enterrarem seus mortos...” (idem, p. 75-76; seq. 33). Conforme veremos

no Capítulo 6, a voz de Mariadina ecoa com a voz de Cirilo, que na igreja também terá uma espécie de visão.

Quando então as imagens retornam ao espaço da casa de Deodora, Firmino está deitado no chão imitando a Mariadina narrada e por isso arruma confusão com a proprietária, que lhe impõe: “Levanta daí, escracho!... Essa é patranha mais descabeçada que já ouvi! Fazer de Mariadina uma louca farrapilha!!!” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 76; seq. 34). Na imagem 43, vemos parte do corpo de Deodora em movimento, empurrando Firmino para que ele volte a ficar de pé. O foco da câmera recai sobre o narrador que, com os dedos das mãos superpostos em forma de ‘x’, nos sugere um ‘cruz credo’, ‘salve-me disso’:

Imagem 43 – Firmino imita Mariadina



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:44:01).

Após essas imagens do presente e do passado se alternarem e os relatos parecerem encerrados, neste recinto, acontece uma votação para decidir qual versão ou quais versões deve(m) integrar o livro-dossiê, havendo pronunciamentos sobre a validade ou não de ambas. E quando esses moradores do vilarejo são questionados sobre qual versão é a melhor, há quem vote em mais de uma, alegando que a retirada de uma pode causar prejuízo às demais.

Esse ato de se votar vem reforçar certa(s) ideologia(s) ligada(s) a certas representações simbólicas e imaginárias, também alimentadas por ideias mais antigas, ligadas a enunciados e discursos outros. Como afirma Bakhtin (2006, p. 271), “Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante”. O tempo todo há interferências no que está sendo dito, com maior ou menor interferência dos presentes.

Agora, a comitiva encontra-se na casa dos irmãos gêmeos (00:52:18 a 00:58:56). Trata-se de dois senhores, idosos, denominados Gêmeo (Armando Peneré) e o Outro (tem essa denominação, isto é, não tem nome por ser o filho da dúvida). Na imagem 44, temos Antônio Biá ao centro, Armando à sua direita e o Outro à sua esquerda:

Imagem 44 – Na casa dos Gêmeos

Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:52:57).

Imagem 45 – A foto da mãe

Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:53:54).

Biá acabara de abrir o volume que pretendem que seja o livro-dossiê e os Gêmeos estão a abrir suas caixas, onde guardam os objetos de recordação. Na imagem 45, a plateia se aproxima, pois o Outro estende a mão com a foto da mãe deles, Margarida.

Na imagem 46, advinda de uma foto, vemos o casamento de Margarida e Cosme, que também tem irmão gêmeo, Damião, que está de pé nas costas de Cosme usando um chapéu. Uma mesa ao centro, com os presentes em volta, sugerindo um momento alegre, festivo:

Imagem 46 – O casamento

Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:55:17).

O relato dos gêmeos filhos gira em torno basicamente do relacionamento amoroso entre a mãe e os pais, brigas, intrigas, desavenças, posse de terra. Só no final é que Armando afirma que os restos de Indalício (variação, na pronúncia, para o signo Indalécio) estão enterrados nas terras de seu pai, agora dele:

nas terras de Armando Peneré, que sou eu, conhecido como Gêmeo, FILHO ÚNICO E HERDEIRO LEGÍTIMO DE COSME PENERÉ, bote isso em letras grandes; é onde está enterrada a ossada de Indalécio, o fundador, bem como as armas que ele escondeu... (ABREU; CAFFÉ; 2008, p. 107; seq. 50; grifo dos roteiristas).

Ao que o Outro retruca: “O pai por direito é meu também...” (idem) e nosso pensamento completa: as terras também são dele. Nesse relato, como nos próximos, não há nenhuma referência ao sino. Os irmãos se perdem em brigas e Antônio Biá deixa o recinto,

dizendo: “Tô indo embora procurar uma corda (gêmea)¹⁵⁸ para me enforcar!” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 108; seq. 50).

A próxima personagem a ser ‘visitada’ é o jovem Daniel, que por acaso torna-se narrador, pois Antônio Biá adentra em sua casa fugindo da comitiva. Em seu relato (1:00:21 a 1:04:32), Daniel é saudosista e rememora apenas seu pai; sua mãe, que deixou a ambos, faz questão de esquecer. “Não tenho muito que contar. Só acho justo que o senhor bote umas linhazinhas pro meu falecido pai, Isaías. Como todo mundo aqui é testemunha, foi um homem valente, dos mais corajosos que Javé conheceu” (idem, p. 89; seq. 41¹⁵⁹). Interessante ressaltar que Isaías é colocado por Daniel no mesmo patamar de importância que Indalécio o é por outros narradores.

Na imagem 47, na parede ao fundo, o retrato do pai três meses antes de morrer. Daniel ao centro e a plateia ao redor. O semblante dele expressa dor, estando com a sobrancelha direita arqueada. Da sala adentra num quartinho, seguido pelos demais, onde mantém tudo intacto como o pai deixou. De posse de uma arma que retira do armário, exclama: “Olha, seu Biá, essa garrucha, que beleza! Desde menino, eu sempre tive muito medo [...] até um dia que perdi o medo de vez e de pronto” (idem, p. 90; seq. 41).

Imagem 47 – As dores de Daniel



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 01:02:16).

Imagem 48 – Daniel menino



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 01:03:37).

Na imagem 48, Daniel retornou à infância pela memória. Naquele dia, presenciou uma luta de seu pai com outro homem, que veio até a casa deles montado num cavalo em busca de ouro. Sentiu muito medo, naquele ambiente escuro. Seu pai ficou ferido no ombro e, em legítima defesa, matou o estranho com a garrucha. Depois de um tempo, acusa o filho: “Eita, Daniel, que tu não presta nem pra morrer junto de teu pai!” (idem, p. 92; seq. 42). De volta ao

¹⁵⁸ Essa informação entre parêntese só aparece no filme.

¹⁵⁹ Como informado, há inversão das sequências nas visitas às casas dos Gêmeos e de Daniel entre o filme e o roteiro, por isso o retrocesso dessa numeração de sequências, que também é com base no roteiro.

presente, Vado com ele dialoga dizendo que Isaías se rendeu apenas à doença e à loucura, deixando o filho só (parece ser único).

Não percebemos nenhuma inferência a Indalécio no relato de Daniel, que não conversa diretamente com os outros relatos, a não ser com a narrativa dos Gêmeos. O foco desses é o aspecto familiar, a relação dramática entre os pais, ao contrário dos outros, que se relacionam diretamente com Indalécio (e Mariadina), os guerreiros/heróis do Vale de Javé. Daniel, entretanto, é aquele que irá representar a comunidade de Javé quando do duelo pela posse da cidade pelos estrangeiros (cf. imagem 17, p. 49) em nome da barragem. Era do pai, agora é dele a garrucha de onde há de vir o tiro que será dado para tentar afastar a ‘corja’ do povoado.

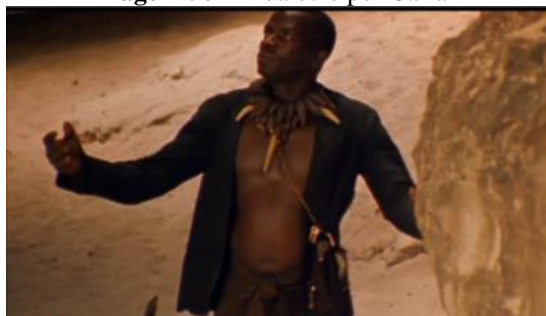
O relato de Pai Cariá/Cateto (1:06:36 a 1:12:03), aproximadamente 70 anos, negro, é mediado pelo intérprete Samuel (cf. imagem 13, p. 46), pois se expressa em outra língua, iorubá. Nessa narrativa, Indalécio (um jovem negro) recebe o nome de Indaléu e Mariadina de Oxum (mulher-divindade). Na imagem 49, os olhos de Cariá, que está sentado em um banco tendo às costas um casebre, estão perdidos ao longe, no tempo mítico de Indaléu, conforme imagem 50. Ambos utilizam colar no pescoço:

Imagem 49 – No Quilombo com Pai Cariá¹⁶⁰



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 01:06:46).

Imagem 50 – Indalécio por Cariá



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 01:08:23).

O passado é reconstruído, no e pelo discurso desse narrador, tendo como referência a África. O grupo de Indaléu é formado por homens, mulheres e crianças, que não percorrem o sertão como os demais grupos, mas montes de areia. Esse líder é robusto, usa menos roupas que os outros líderes e sua arma é uma lança, que carrega pendurada no lado esquerdo do corpo por uma alça que trespasa seu tronco pelo ombro direito. Os elementos que aparecem no relato de Cariá adquirem caráter diverso dos elementos presentes na maioria dos outros relatos, ainda que o Brasil se componha de tantas culturas.

¹⁶⁰ Quilombo: local escondido, geralmente no mato, onde se abrigavam escravos fugidos.

5.3 Algumas inferências¹⁶¹ sobre os enunciados-relatos

No processo de (re)formulação dos enunciados e discursos acerca de Indalécio (e Mariadina), enfocamos determinados embates enunciativo-discursivos, dialógicos, bem como alguns espaços narrados e representados. Nas várias versões da e para a história de Javé, visualizadas nos e pelos relatos descritos, os espaços imagéticos são de regiões agrestes, brasileiras, com exceção desse último, que a região é de um espaço supostamente africano. Os guerreiros representados, os heróis e a heroína narrados, em alguns casos, são parecidos fisicamente com as personagens-narradoras, seja pela idade, cor de pele, traços físicos, marcas nos corpos. Há ocasiões em que a/o atriz/ator que os interpreta ser a/o mesma/o: Luci Pereira atua como as personagens Deodora e Mariadina, enquanto Gero Camilo desempenha os papéis de Firmino e Indalécio cômico. Existem também as parecenças ou as diferenças emocionais, de postura, de caráter, de personalidade, dentre outras.

Destacamos os diálogos das personagens que se constituem narradoras nesses espaços, onde todas pretendem um lugar de destaque no livro-dossiê em construção, assim como o olhar sobre o outro e sobre si mesmo, além das relações com os objetos de memória (vistos como espacialidades que propiciam lembranças ou apagamentos), para que os saberes/as verdades se perpetuem (ou não) de geração a geração. O “atravessamento temporal faz com que o objeto se articule como um espaço dotado de histórias prosaicas e insólitas. O prazer de possuir um objeto antigo é por si só misterioso”, destaca Gama-Khalil (2015a, p. 183). Diversas são as versões, os enunciados e os discursos, sobre e para as histórias de origem do Vale de Javé, região que se constituiu por divisas cantadas e não a versão verdadeira, mesmo que visualizemos esse devaneio no projeto do documento escrito.

E ainda que os enunciados-relatos refiram-se a um núcleo comum (enunciado reitor), funcionando em uma rede, os efeitos produzidos são diversos, pois as estratégias de enunciação discursivas e os recursos linguísticos utilizados ora se aproximam, ora são diferentes, ora são complementares, ora totalmente díspares. Segundo Sousa (2011, p. 109):

Os ditos, potencialmente, apontam na direção do objeto a ser produzido, mas essa convergência entre os discursos não significa que é o mesmo objeto descrito em cada discursos, pois a realidade do objeto comporta a dispersão entre os ditos e compõem também com suas divergências. Os conjuntos de enunciados estabelecem entre si jogos, jogos de poder cuja resultante faz emergir o objeto produzido.

¹⁶¹ Conclusões.

Não podemos esquecer também que cada narrador possui sua singularidade e esta se manifesta na e pela produção discursiva, no momento em que assume uma posição de sujeito no discurso, estando assujeitado, entretanto, às regras/à ordem do discurso.

Pela descrição-interpretação e análise que empreendemos de imagens e sequências do filme, visualizamos: em enunciações concretas, os enunciados e discursos das personagens alternarem-se, bem como suas atuações/*performances*; os enunciados e discursos das personagens-narradoras interagirem entre si, confirmando alguns elementos, refutando outros; os enunciados e discursos delas interagirem com os de Antônio Biá e com de outros membros da comunidade; assim como cada uma interage com suas enunciações-relatos e as informações que veiculam, identificando-se ou não com elas. Os enunciados-relatos acerca de Indalécio (e Mariadina) coincidem, se complementam, se digladiam, se refutam, se (con)fundem, adquirindo e produzindo possibilidades de interpretações várias.

O projeto do livro-dossiê – que propiciou a confirmação do enunciador-reitor “se Javé tem algo de bom[,] são as histórias da origem, dos guerreiros lá do começo [Indalécio (e Mariadina)]” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 25; seq. 6; acréscimos nossos), que até o momento vivia apenas na mente/memória e na fala dos moradores de Javé – pode ser considerado uma unidade de comunicação discursiva. Do mesmo modo, os diálogos travados entre as personagens do filme, cuja compreensão responsiva esperada por parte da comunidade javelina em relação às autoridades seria a não construção da barragem. Quando, porém, Zaqueu retorna de sua viagem (1:25:14), onde continuaria a ‘negociação’ da construção da barragem, já não dá tempo de fazer praticamente mais nada. E o intento de se produzir o livro-dossiê com a finalidade da não inundação do vilarejo, até onde assistimos quando do término do filme, não se concretiza, ao contrário do empreendimento da barragem, (in)felizmente.

Na trama, Indalécio é considerado pela maioria como fundador de Javé, enquanto Mariadina é uma figura apagada, o que nos levou a utilizar do recurso linguístico da inclusão do signo Mariadina dentro de um parêntese [(Mariadina)], para dar visibilidade a esta problemática. Foi uma escolha nossa para indicar que: em alguns relatos (como o de Vicentino, Gêmeos, Daniel), Mariadina não é mencionada, sofre um apagamento; em apenas um, é o centro das atenções (o caso específico de Deodora); em outros, ou é a voz do delírio (o de Firmino), ou uma entidade espiritual (o de Pai Cariá). Em dois dos relatos (o de Firmino e o de Pai Cariá), Mariadina já estava na região que seria denominada de Vale do Javé, quando da chegada de Indalécio cômico/Indaléu, não tendo nenhuma função importante neste momento. Vemos, no apagamento de Mariadina (que não é apenas uma personagem, mas

três), uma relação com o fato da atriz Luci Pereira já sofrer um apagamento desde a época da divulgação do filme, conforme já explicitado no Capítulo 2, bem como ao espaço da cineasta (no caso Eliane Caffé) no cenário nacional, ao mercado consumidor para o filme, questões históricas, culturais.

No que se refere a essas últimas questões, Márcio Seligmann-Silva (2013), no Prefácio do livro *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*, de Margareth Rago (2013), intitulado *Viver¹⁶² no feminismo – uma mais sete histórias de vida¹⁶³*, afirma que a história “é normalmente narrada por homens, para homens e sobre homens”, igualmente “o testemunho tradicional, jurídico e religioso tem uma face masculina e falocêntrica. Nas sociedades tradicionais as mulheres não são reconhecidas como testemunhas” (p. 19). Tanto Deodora quanto a sua Mariadina são exemplos disso: esta só pode ocupar o lugar de um homem, deixando a sua contribuição para a história, porque esse estava morto; aquela foi a única que conseguiu ter voz, em meio a tantas vozes masculinas, enquanto testemunha (de ouvir dizer) das histórias de origem do povoado javelino/nordestino.

O Nordeste é uma região concebida e propalada como tradicional, discussão essa empreendida no Capítulo 3, do mesmo modo que o nordestino é tido como “macho. Não há lugar nesta figura para qualquer atributo feminino. Nesta região até as mulheres são macho, sim senhor!”, destaca Albuquerque Júnior (2013c, p. 18). A galeria de tipos sociais ou regionais associadas ao nordestino, segundo esse autor, “São todas figuras de homens, heroicos ou não” (p. 206): o sertanejo, o brejeiro, o praieiro, o jagunço, o coronel, o cangaceiro, o beato, o retirante, o matuto, o cabloco, o senhor do engenho. “Aristocráticos ou rudes, pobres, covardes ou valentes, são todos expressões de uma sociedade onde a história, a ação, parecia pertencer apenas aos homens” (p. 208). O que há de bom/melhor neles, na comparação com outros povos e regiões, é justamente a virilidade e precisam fazer de tudo para realçá-la, em conjunto com as histórias de valor de seus fundadores. A produção histórico-discursiva do livro-dossiê com os enunciados-relatos dos narradores de Javé atesta isso, pois eles não nos deixam esquecer-los em nenhum momento¹⁶⁴.

E você, leitor/a, se lembra do sino? Esse objeto, que perpassa toda a trama fílmico-discursiva, elemento comum no cenário de algumas narrativas, que foi inicialmente trazido para o local onde seria o berço do Vale de Javé, depois instalado na torre da igreja, estando

¹⁶² A palavra viver está grafada deste modo.

¹⁶³ Neste livro, Rago (2013) dá voz a sete mulheres e também à dela.

¹⁶⁴ Essa invenção do nordestino associada ao falo, em virtude da tentativa de apagamento da figura feminina, merece um investimento futuro de texto (artigo, capítulo de livro).

presente na fundação do vilarejo, nas reuniões que reuniram a comunidade na igreja, vai embora do povoado em extinção por cima do carro do próprio Zaqueu, que serve de andor para o mesmo (cf. imagem 51), quando da inundação. O sino é um signo da cristandade e foi conduzido de vários modos, por isso, significa de várias maneiras, não sendo nosso foco, porém, uma análise específica deste aspecto.

Imagem 51 – Zaqueu, um novo Indalécio?



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 01:36:08).

Nesse último contexto, o sino parece atribuir uma autoridade diferente a Zaqueu, como se este fosse o novo Indalécio e iria fundar um novo povoado. Essa cena nos faz lembrar a seguinte afirmação de Albuquerque Júnior (2007a, p. 19): “Os homens inventariam a História através de suas ações e representações”, pois Zaqueu, como temos realçado, é o narrador do filme a que assistimos, a voz terceirizada da diretora, e não poderia ficar de fora/alheio à situação, ou melhor, não queria ficar também sem um lugar de destaque como esse, afinal de contas não fez parte do cenário do tecer dos relatos acerca da origem de Javé. Estava ausente do povoado tentando cumprir sua função de negociador, que antes acreditava executar muito bem.

Nessas páginas, procuramos desenvolver a noção de enunciados e discursos como elos na cadeia de outros enunciados e discursos, numa rede de unidades e dispersões, em que pontuamos um enunciado reitor de parâmetro para o campo enunciativo. A tentativa de produção do livro-dossiê teve alguém que se intitulou de mentor, deveria ter tido um executor e o conteúdo são as versões de história sobre as origens do povoado contadas pelos narradores orais, histórias essas que são consideradas como o de melhor numa região tão atrasada, conforme se expressam muitos de seus moradores. A seguir, tentaremos entender como funcionam a autoria e a ordem do discurso em relação à trama fílmico-discursiva de NJ.

CAPÍTULO 6

A autoria e a ordem do discurso em *Narradores de Javé*

De um lado, há a necessidade de tornar público um trabalho, para além da circunstância particular em que fora transmitido; de outro, a forte consciência de uma perda irremediável: a palavra – a do pregador, a fortiori¹⁶⁵, a do ator dizendo um texto –, mesmo a do ensino, é uma palavra que se inscreve num lugar, num gestual, em modos de comunicação com o auditório que são irremediavelmente perdidos pela fixação escrita (CHARTIER, 1999, p. 28).

Neste capítulo, pretendemos suscitar uma discussão acerca da autoria e da ordem do discurso em relação à narrativa cinematográfica em estudo, assim como dos sujeitos discursivos que – por meio do exercício da oralidade, da escrita e da função-autor – buscam (re)compor as histórias de Javé como estratégia para salvar a comunidade javelina da destruição proporcionada pela construção da barragem. Importa-nos verificar se há relação ou não da autoria com o nome de autor, pois tentamos entender o funcionamento de discursos que permitem que algumas personagens sejam alçadas à condição de autores, o *status* e as relações de poder agregados a elas enquanto sujeitos discursivos no filme, entendendo como se constituem na e pela linguagem cinematográfica. Nessa articulação, inclusive, é possível pontuar as vozes autorizadas e as interdidas a falar em nome do povo(ado) de Javé.

6.1 A autoria (função-autor) no Vale de Javé

Em linhas gerais, pensamos a autoria (função-autor) como propiciadora de nós de coerência aos textos (imagéticos, orais, escritos), aquela que delimita e determina as condições de existência dos discursos (FOUCAULT, 2000a, 2005, 2006). Consideramos ainda que há, em NJ, um embate em torno do lugar de autoria no sentido de ‘paternidade das ideias e das histórias’, questão essa possivelmente ligada a uma vontade de verdade de cada personagem, querendo impor a sua história e permeada por relações de poder. Assim, enunciados e discursos confluem-se para outros enunciados e discursos e/ou chocam-se com eles, numa verdadeira arena discursiva, em que certas verdades e poderes coexistem com outros ou na maioria das vezes buscam sobrepor-se. Segundo Foucault (2005, p. 119), “o enunciado circula, serve, se esquiva, permite ou impede a realização de um desejo, é doce e rebelde a interesses, entra na ordem das contestações e das lutas, torna-se tema de apropriação ou de rivalidade”. Há vários confrontos discursivos – seja entre Zaqueu e Antônio Biá, entre

¹⁶⁵ Com mais força.

esse e os narradores, entre Biá e outras pessoas da comunidade, entre algumas dessas e os engenheiros/estrangeiros que chegaram ao vilarejo pelo evento da construção da barragem – e, nesses enfrentamentos, variadas instâncias de enunciação emergem, assim como várias formas de ver e dizer, diferentes posições-sujeito são ocupadas, inúmeras forças se digladiam.

As problematizações de Michel Foucault sobre a função autor e o conceito de autoria¹⁶⁶ datam, inicialmente, do período da ‘chamada arqueológica’ da obra do filósofo, quando na década de 1960 (século XX) iniciou essas reflexões acerca da experiência literária, discutindo o desaparecimento do autor na literatura. Apesar de ter iniciado suas discussões sobre esse conceito vinculado a textos literários e/ou filosóficos, Foucault amplia esse enfoque abrangendo a analítica do poder e os processos de subjetivação, a denominada ‘fase genealógica e ética’, na qual o conceito de autor passa a ser entendido como uma função, a função-autor, totalmente interligada com o ‘modo de ser dos discursos’. É preciso, pois, vislumbrar as formas de funcionamento da autoria, como esse discurso se constrói na e pela história, uma vez que esse “princípio não voga em toda parte nem de modo constante” (FOUCAULT, 2006, p. 26). Quando se dedica ao estudo da relação construída entre o sujeito e a função-autor, ao longo da história, Foucault observa como determinados textos passaram a ter a necessidade dessa caracterização para poder circular, ganhar *status* e visibilidade social.

Tais questões estão sinalizadas no livro *Arqueologia do Saber* (2005), quando enumera e questiona uma série de conceitos e/ou noções homogeneizantes e totalizadoras sobre as quais o gesto de análise arqueológico deve se afastar, tais como: continuidade, influência, tradição, autor, obra. Numa postura arqueológica, Foucault nos alerta da necessidade de desnaturalizar esses conceitos, a fim de destituí-los de uma possível evidência e obviedade, lançando sobre eles questionamentos. Então, questiona acerca do que é um autor e dos fenômenos específicos que o fazem aparecer no campo dos discursos (FOUCAULT, 2005). Para refletir sobre o funcionamento da autoria, enquanto uma função que o sujeito pode ocupar na ‘ordem dos discursos’ ou nos processos de subjetivação que atribuem, designam e/ou impõem a ligação de um sujeito à função-autor, ou a seu uso, temos que perscrutar sobre os modos de funcionamentos discursivos vinculados a essa função e as relações de poder construídas.

¹⁶⁶ Indicamos a leitura do texto *Uma autora que não ousa assinar o próprio nome. Discurso e autoria em Úrsula, de Maria Firmina dos Reis*, de Ana Carla Carneiro Rios e Antônio Fernandes Júnior, publicado na *Revista da ABRALIN*, v.15, n.2, jul./dez. 2016, p. 121-145. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/abralin/issue/view/2189>>. Acesso em: 28 jun. 2017.

Em suas problematizações sobre o funcionamento da autoria, Foucault observa que foi a partir do século XVIII que a assinatura passou a ser representativa e imprescindível em textos literários, filosóficos, dentre outros, para que o texto fosse recebido de determinada maneira. Ao longo da conferência *O que é um autor?*, Foucault (2000a) acentua a discussão sobre a necessidade de separação entre nome próprio e nome de autor, explicitando como aquele se orienta para o indivíduo empírico, com existência social no mundo, e esse possui representações na esfera discursiva, bordejando, recortando os textos e dando aos mesmos seus nós de coerência. Segundo o filósofo, “a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome de autor com o que nomeia, não são isomórficas e não funcionam da mesma maneira” (FOUCAULT, 2000a, p. 43). Mudanças de identificação e/ou percepção ocorridas a respeito de um indivíduo, sejam físicas, de moradia, profissão pouco ou nada alteram a identificação pelo nome próprio; já a mudança da relação do nome de autor e o que ele produziu enquanto obra não é indiferente. Muito pelo contrário, pode alterar significativamente esse funcionamento.

Sendo assim, o nome de autor “assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, seleccioná-los, opô-los a outros textos. Além disso, o nome de autor faz com que os textos se relacionem entre si” (FOUCAULT, 2000a, p. 43-44). Ao mesmo tempo, essa categoria permite que os textos providos da função-autor possam ser recebidos de determinada maneira, receber certo *status* no meio cultural, mas não podemos caracterizar que o funcionamento da função-autor ocorra de forma universal a todos os discursos. Deve-se, pelo contrário, analisar o seu funcionamento de acordo com as práticas discursivas de determinada formação histórica, com o intuito de verificar as regras e/ou normas que legitima(ra)m o seu uso de certa maneira nesse dado tempo e lugar. A função-autor relaciona-se, portanto, com o *a priori* histórico, com as diferentes áreas do saber, com os gêneros discursivos, sofrendo variações.

Para Foucault (2000a, p. 46),

numa civilização como a nossa, uma certa quantidade de discursos são providos da função ‘autor’, ao passo que os outros são dela desprovidos. Uma carta privada pode bem ter um signatário, mas não tem autor [...]. Um texto anônimo que se lê numa parede da rua terá um redactor, mas não um autor. A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade (aspeamento do autor).

Esses exemplos são frutíferos para a compreensão e problematização da trama filmico-discursiva de NJ, assim como a relativização do próprio conceito de autoria no que se refere a

essa trama. Como pensar, então, a autoria em relação à trama como um todo, assim como no trabalho que a antecede e que é posterior ao lançamento do filme? Ao longo de nossa discussão, a autoria veio se desenhando e estabeleceu-se como o último ponto de passagem/parada de nossa pesquisa. Podemos presumir que ela esteja relacionada às instâncias a seguir, as quais procuramos especificar ao longo do capítulo: a) inicia-se pelos bastidores da produção, que sofrem um apagamento do/pelo efeito-autor quando o filme está pronto e fica à mercê dos gostos do público¹⁶⁷; b) segue pela personagem Zaqueu, que é sobretudo um recurso narrativo utilizado pela diretora e roteiristas; c) desliza por Antônio Biá, que deveria registrar por escrito os fatos orais que lhe são narrados; d) perpassa as histórias sobre Javé, cujo enunciado reitor se dá em torno de Indalécio (e Mariadina) e avança para os narradores orais, que ocupam lugares singulares na enunciação/ordem do discurso e narram/interpretam suas versões; e) desemboca no livro-dossiê como possibilidade enquanto também princípio agregador dos discursos e da própria trama fílmica em si.

A respeito da noção de autor no cinema, conforme Aumont e Marie (2003, p. 26), “é e sempre foi problemática”, pois o “cinema é uma arte coletiva” e desde um filme de ficção a um documentário pressupõe uma equipe. “A noção de autor de filme, portanto, demorou a aparecer historicamente e continua a ser flutuante conforme o país e os modos de produção”. Esse autor já foi visto como o autor do roteiro e o diretor considerado como um simples executante técnico, do mesmo modo que o estúdio (entidade coletiva e imagem de marca) pode ser entendido como uma instância autoral. Tudo isso se relaciona com diversas lutas empreendidas pelos intelectuais e artistas quanto ao “reconhecimento do filme como obra de arte, expressão pessoal, visão de mundo própria a um criador [...]. Isso quer dizer que o *status* do autor no cinema está sempre ameaçado pela relação de forças entre o cineasta e as instâncias de produção e de difusão”, sobre as quais nos referimos no Capítulo 2. Sendo assim, reforçam esses autores, a “liberdade de criação do cinema é sempre muito relativa, sendo portanto paradoxal afirmar sua paternidade da obra ou reconhecer sua assinatura pessoal no contexto de uma produção padronizada”.

Aumont e Marie (2003, p. 27) discorrem sobre outro fator problemático: pelo fato de o filme ser “um meio de expressão heterogêneo que combina várias matérias: a imagem, os diálogos, a música, a montagem etc. Privilegiar apenas a direção é, portanto, uma decisão discutível”. O/a diretor/a pode ser aquele/a que apenas executa, pode ser igualmente roteirista

¹⁶⁷ Esse aspecto foi sugerido a nós pelo professor Dr. Cleudemar Alves Fernandes, no V Colóquio de Estudos Foucaultianos – *Discurso, sujeito e autor(ia)*, ocorrido na UFU em junho/2016.

(como é o caso de Eliane Caffé, em parceria com Luís Alberto de Abreu). Além disso, dificilmente, os atores são mero executantes das instruções do roteiro; eles imprimem às personagens que interpretam as marcas de sua singularidade. O depoimento do ator que interpreta Antônio Biá, José Dumont, que nos chega por Henrique (2005, p. 280), reforça isso: “Lili [Eliane] permitiu que eu criasse no *set*. A gente improvisava dentro da cena” (acréscimo nosso). Ele fala em seu nome (‘eu’) e em nome dos demais atores, profissionais ou amadores (‘a gente’). “De um ponto de vista estritamente teórico, é impossível concentrar a figura do autor na pessoa do diretor. É uma instância abstrata, a um só tempo múltipla (a combinação das contribuições dos colaboradores de criação) e fragmentária (a parte criativa [...] de cada um desses)” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 26).

De um ponto de vista semiótico, o autor do filme é um ‘foco virtual’, ‘mostrador de imagens’, ‘enunciador’, ‘o sujeito do discurso fílmico’. Essas duas últimas definições são, para nós, igualmente discursivas e podem ser associadas ao apagamento que os bastidores da produção (roteiristas, diretora, atores, recursos técnicos/financeiros/artísticos) sofrem pelo efeito-autor, quando o filme fica pronto e passa pelo crivo dos espectadores. Nessa perspectiva, como qualquer outro texto e enunciado, pode ser entendido na relação com outros textos e enunciados, ficando à mercê da recepção e interpretação dos leitores-espectadores, gerando efeitos de sentidos diversos, numa rede de leituras não totalmente livres (cf. explicitado na Introdução). Nesse ‘anonimato generalizado do discurso’, o autor cinematográfico deixa de ser uma fonte geradora de textos e se torna “no processo da leitura e da espectralidade, um espaço de intersecção de discursos, uma instável configuração produzida pela intersecção de um grupo de filmes como formas historicamente constituídas de leitura e espectralidade”, conclui Robert Stam (2003, p. 146) a partir da leitura que faz da conferência *O que é um autor?*, de Foucault.

No caso de Zaqueu, o nome dele relaciona-se ao de um personagem bíblico muito conhecido, um cobrador de impostos que dividiu seus bens com os pobres após sua conversão, episódio que está relatado na *Bíblia*, no Evangelho de São Lucas. Além de ser o narrador do longa-metragem NJ (cf. discutido no Capítulo 1), é personagem na história que narra. É ele quem representa a comunidade javelina perante as autoridades e aos engenheiros, e esses perante aquela. A maioria dos papéis que exerce(u) estão relacionados ao uso da oralidade, na e pela qual possui relativa autoridade. A autoridade de Zaqueu não é só linguageira, envolve também expectativas (de consumo, outras) e sonhos daqueles que dele precisam e com ele convivem. Busca em lugares distantes as encomendas e entrega-as para seus clientes, ainda que não estejam/sejam na medida certa, a exemplo do sucedido com o Sr.

Dito e a dentadura (espiga de milho). Exerce, então, o papel de comerciante e de um homem público, uma espécie de orador, com algumas peculiaridades marcantes¹⁶⁸.

Imagem 4 – Zaqueu dá a notícia



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:07:50).

Nessa imagem, Zaqueu está no altar da igreja, fazendo o comunicado do projeto de construção da barragem. Sua voz, seu corpo, seus gestos e até seu chapéu estão todos centrados nesse objetivo. Segundo a leitura que fizemos de alguns textos da *História da fala pública: uma arqueologia dos poderes do discurso*, organizado por Jean-Jacques Courtine e Carlos Piovezani (2015), visualizamos Zaqueu como um orador, cuja “voz poderosa ainda era o instrumento suficiente para a boa escuta e um baixo palanque improvisado conseguia dar visibilidade ao corpo e aos gestos largos do orador” (PIOVEZANI, 2015, p. 297). Ele, normalmente, fala à comunidade desse lugar (o altar, o palanque), “cuja função é a de elevar o orador acima da massa de ouvintes, alçando-o empírica e simbolicamente a uma posição intermediária entre Deus e os homens” (COURTINE; PIOVEZANI, 2015, p. 18).

Visualizamos a presença física do orador Zaqueu, especialmente na igreja e circunstancialmente em um bar/armazém, cujo contato entre os interlocutores é direto e a temperatura da situação abrasada, por estarem em um mesmo tempo e espaço de enunciação. Temos sua presença física direta também no ancoradouro, só que enquanto narrador e para uma plateia bem menos numerosa. Ainda como narrador, sua presença indireta, por meio da

¹⁶⁸ Olhar para Zaqueu é o mesmo que olhar para meu avô Jorge (e as emoções nos tomam muito fortemente), também um comerciante (de frutas, alho, bebidas). Ficávamos esperando, ansiosos, ele chegar das viagens que fazia (para Araguari, Uberlândia, Uberaba, Brasília, São Paulo), para saber qual novidade viria ou se traria de novo coisas que gostávamos. A melancia, os caquis, a maçã grande e vermelha (da Branca de Neve), o doce de leite na palha, o doce de leite com coco eram nossos preferidos. Junto com ele vinham esses objetos e as histórias, ficávamos loucos para ouvi-las! Soube, pelo relato de minha mãe, que foi de Uberaba que vovô trouxe o maquinário para montar a fábrica de guaraná, Amazonas, que funcionava grudada a casa deles, na Rua Dr. Pedro Ludovico, em Catalão-GO. Naquela época, esse maquinário dependia muito do homem para operá-lo, era uma produção semi-industrial. (Nesse momento, é que como se estivesse vindo eu e meus primos correndo por lá, quando a fábrica estava parada; ou o ambiente cheio pelas festas que meu vovô gostava de promover. A imagem de São Jorge que ficava no alto de uma parede é muito próxima da imagem que Vicentino traz em seus guardados...).

voz *off*, na qualidade de mediador da narrativa cinematográfica. Seu contato com o interlocutor, nesse caso, é indireto e seus interlocutores são os espectadores do filme, que têm acesso ao que narra por meio da mídia cinema.

De acordo com Courtine e Piovezani (2015), no século XIX, há o aparecimento de “estilos oratórios ‘mistos’, mais próximos da linguagem ordinária das ruas de modo a distingui-los dos modelos antigos da eloquência. O que acontece no Brasil e nos Estados Unidos é similar ao que ocorre na Europa, em geral, e na França, em particular” (p. 20; aspeamento dos autores). Trata-se de fenômenos, sobretudo, políticos e igualmente tecnológicos, os quais são históricos e sociais. “A ocasião de fala pública assemelha-se a uma guerra [...]. Ao lado da virtualidade dos perigos, contudo, situa-se a possibilidade da conivência e da cumplicidade do público que, mediante suas manifestações de apoio, sob a forma de aclamações, redobram a força” (PIOVEZANI, 2015, p. 297) do discurso do orador. Isso acontece em Javé: Zaqueu é ouvido, aclamado e seguido em sua sugestão de se fazer uma coletânea das histórias que estão na memória dos javelinos.

O tempo todo, Zaqueu busca a si lugares de destaque, prestígio. Seguem alguns exemplos: quando inicia o relato no embarcadouro sobre o “que uma escritura foi capaz de fazer” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 21; seq. 4), situa o acontecido no lugar onde nasceu e cresceu, o povoado de Javé; atribui a si a ideia que poderia salvar o povo e o povoado, o registro escrito da História de Javé – “uma idéia me socorreu e começou a alumiá essa cabeça que é minha! [...] Vamos escrever a [grande] história do Vale de Javé!” (idem, p. 28-29; seq. 7); diz ter reunido muitas das cartas que Antônio Biá escreveu – “Aqui tá a prova da sua ladinagem... As cartas futriquentas que ocê espalhou pela região. Nas minhas andanças, eu consegui recuperar um bocado delas” (idem, p. 38; seq. 15); é o próprio Zaqueu que anuncia a Antônio Biá o que ele precisa fazer – “A gente quer que [cê] escreva a história do Vale de Javé [...] Tem de fazer um dossiê, uma juntada na escrita, das coisas acontecidas por aqui” (idem, p. 39-40; seq. 15).

O poder de convencimento desse narrador é tão grande, decorrente da repetição insistente do que pensou e/ou fez, a ponto de o considerarmos como o representante da comunidade javelina, de práticas culturais populares e orais, como se fosse o líder dos outros membros dessa comunidade, diante da qual possui expressiva autoridade. Além de, em certos aspectos, poder representar a posição discursiva da diretora do filme e, por isso, sua voz misturar-se à dela, em alguns momentos, apesar de acreditarmos que a existência de Zaqueu pela ficção suplanta essa relação. Stafuzza (2012, p. 6) ressalta que “os planos do discurso das personagens e do discurso do autor podem atravessar-se, e isso significa dizer que, entre eles,

as relações dialógicas são possíveis”. Olhamos para Zaqueu não como um sujeito empírico, “um *eu*, mas uma *função narrativa*” (EDUARDO, 2005b, p. 139; grifos do autor e nosso), o que também se aplica aos demais narradores do filme. O que nos faz aproximar essa função narrativa da função enunciativa, guardadas as devidas proporções.

Apesar de sua autoridade, percebemos em Zaqueu certo pesar por não saber ler e escrever (e quem sabe com desenvoltura), pois esses saberes parecem ter lhe feito falta quando do episódio de produção do livro-dossiê. No início da narrativa cinematográfica, no ancoradouro, quando Sousa diz que depois de velha a mãe aprendeu a ler, Zaqueu completa: “Às vezes é bom!” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 20; seq. 4). Essa abertura do filme pode sugerir que várias pessoas, de variadas idades, de diversos lugares sofreram determinado tipo de alfabetização em nosso país: em que ela seria o caminho “para que grandes massas mergulhadas nas culturas orais abandonassem valores e formas de comportamento ‘pré-industrial’, se tornassem mais disponíveis para processos de industrialização” (GNERRE, 2009, p. 44-45; aspeamento do autor). Há, muitas vezes, pressa em se alfabetizar, sendo na maioria dos casos mais relevantes os números do que a qualidade do processo em si. Nesse sentido, Gnerre (2009, p. 59) ainda reforça que “as aspirações dos alfabetizados variam não somente com diferenças de idade, de classe social, de grupo étnico, mas também de acordo com as relações de classe próprias de cada momento histórico”. A postura da senhora, que não larga o livro, em conjunto com o que o filho dela diz sobre a situação, ilustram essa questão histórica, política e sócio-econômica.

Enquanto prepara sua fala, Zaqueu diz-se/inclui-se no grupo dos não alfabetizados, afirmando não ser das letras (conforme o filme), isto é, “também não sei ler e escrever” (segundo o roteiro – idem, p. 21; seq. 4). É como se pensasse que se possuísse esse saber-fazer talvez ele mesmo pudesse ter escrito o livro com as histórias de Javé. Mas não; toda a esperança do povo esteve nas mãos de um único sujeito, Antônio Biá. Este se torna, então, juntamente com aqueles e aquela que se constituem narradores, o porta-voz da(s) verdade(s) construída(s) sobre as origens de Javé, a pessoa habilitada para fazer circular certos discursos na escrita. Nessa relação, vemos Zaqueu – homem de meia idade, pouco mais velho que Antônio Biá – como o porta-voz do e para o povo, pois ele adquiriu esse *status* no campo da oralidade: ora é porta-voz das autoridades envolvidas na construção da barragem perante o povo, ora é porta-voz do povo perante essas autoridades, mas não deixa de ser membro do povo, sem falar que é porta-voz do povo diante de Antônio Biá, que possui autoridade pelo conhecimento e manuseio da escrita. De certo modo, todos esses que penetraram a ordem dos

discursos exercem a função de intelectual, cujas posições ligam-se ao regime de verdades da comunidade javelina (nordestina).

Não podemos deixar de mencionar que o conceito de povo é tido, muitas vezes, como uma abstração, construção imaginária, e também autoritária. Vende-se uma “imagem de povo amorfo ou massa de manobra, ou seja, em algo a ser dirigido, visto e dito sempre por intermédio dos outros” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 350). Em NJ, os técnicos que viriam construir a barragem tinham essa imagem do povo de Javé, que foi simplesmente comunicado, por intermédio de Zaqueu, dessa construção. Entretanto, esse porta-voz tinha a impressão que estavam negociando acerca desse fato, já em processo de consumação.

Por pouco tempo, os moradores do vilarejo têm a ilusão de que podem evitar a tragédia que estava ali, à espreita. “O povo real, na sua multiplicidade e diferença” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 349), que lutaria tentando produzir um livro-dossiê – enquanto Zaqueu se ausentaria do povoado para negociar a construção da barragem – era desconhecido por governantes, técnicos, engenheiros e teria algum registro de sua mísera existência, sob o ponto de vista deles, apenas no vídeo que fariam durante a implantação do projeto. Um dos perigos desse tipo de generalização do discurso identitário é o desconhecimento de “que cada gesto humano, cada forma de usar seus sentidos, cada fibra de sua musculatura, cada calo em suas mãos conta uma história, assim como cada sentimento, cada paixão, cada medo, cada sonho recolhe elementos desta historicidade” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 344).

No caso do intelectual letrado, Antônio Biá, o seu modo de escrever acabou agrupando as cartas escritas antes do fechamento do posto dos Correios, apesar de os emitentes parecerem ser outros. Ele se passou por ‘vários emitentes’, para garantir o funcionamento dos Correios. Pela voz *em off* de Zaqueu, após a primeira reunião na igreja que fora conduzida por essa personagem (como que de um altar ou palanque), somos informados, junto com a plateia do ancoradouro, que

Biá inventou de escrever carta pra qualquer cidade onde ele tinha um conhecido. E pra atíçar essa gente, ele começou a inventar histórias usando a vida do vilarejo: aumentou os casos acontecidos, mentiu e com malícia ia difamando um e outro infeliz do povoado.

Só que história dos outros em boca de gente, corre mais rápido que o vento!
Quando o povo de Javé descobriu, não houve perdão! (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 36; seq. 12-13).

Os casos concretos adquiriram outra dimensão pela sua escrita, outros casos foram inventados e na maioria deles o caráter era difamador. O povo começou a comparar as

histórias que se liam e/ou se ouviam, até que se descobriu a farsa biasesca (a invenção de várias cartas à custa da desmoralização de muitos moradores de Javé e região), o que ocasionou a expulsão de Biá do povoado. Zaqueu, inclusive, ressalta que ele próprio foi responsável pela junção de várias cartas, durante as suas viagens enquanto mascate, vendedor ambulante. Percebemos, então, que o jeito de escrever acabou conduzindo a um nome autoral.

Quando o nome de Antônio Biá é sugerido, na primeira reunião na igreja, por Firmino para ser o escrevente das histórias sobre a origem do lugar, causa um grande alarido/balbúrdia entre os integrantes da comunidade. Quando pronunciado/evocado, seu nome causa revolta, ira/raiva em alguns, risos em outros ou admiração, ou um misto de tudo isso. Era um tema proibido até o momento. Como dissemos, essa personagem recebe inúmeros qualificativos, assim como emite várias opiniões acerca dos parceiros da lida, os narradores e a comitiva. Ao mesmo tempo em que Antônio Biá é um nome próprio, tende a funcionar como um nome de autor, uma vez que suas produções escritas foram descobertas não por sua empiricidade enquanto sujeito social no mundo, mas por sua criatividade, estilo e, por isso, muitos moradores do vilarejo nem gostam de vê-lo¹⁶⁹. Nesse sentido, “o nome próprio (tal como o nome de autor) tem outras funções que não apenas as indicadoras. É mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém; em certa medida, é o equivalente a uma descrição” (FOUCAULT, 2000a, p. 42).

Para Foucault (2000a, p. 46), “Uma carta privada pode bem ter um signatário, mas não tem autor”, isto é, uma carta não possui autor, pode ter o nome do remetente e é desprovida dessa possibilidade, posicionamento com o qual concordamos. Mas, em se tratando das cartas escritas por Antônio Biá, ficamos em dúvida se: essas cartas não poderiam caracterizar a condição de A. Biá enquanto autor e a função-autor então se realizar? Vejamos bem: quando Antônio Biá redige cartas, para manter seu emprego, não escreve uma ou outra, mas sim muitas; várias foram as que ele produziu. Além de, e principalmente, ele não assinar as cartas com seu nome, até porque isso não poderia vir à tona, mas com nomes de moradores do povoado e região. E os indícios primordiais que contribuiriam para a ligação de um autor, no caso Antônio Biá, às cartas são: os próprios textos, muito bem redigidos, criativos, com um grau de inventividade expressiva.

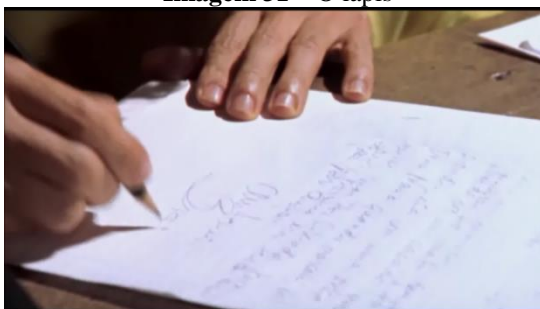
Quando é designado a Antônio Biá que ele seria o escrevente das histórias, Zaqueu joga sobre uma mesa (de bar/armazém) à frente deles o maço de cartas que recolheu e foram

¹⁶⁹ É muito comum também ver atores em ambientes públicos constrangidos por expectadores devido a papéis que desempenham no teatro, na televisão. A força da escrita e das mídias em geral é tão forte que propicia esse efeito de realidade, interferindo no cotidiano das pessoas.

atribuídas, em certo sentido, à autoria de Antônio Biá. Não podemos deixar de considerar que são textos aos quais não temos acesso diretamente e que escutamos apenas um trechinho de uma das cartas por meio de Antero, que a leu com muita dificuldade, despertando gargalhadas e fúrias. E então Zaqueu diz a Vado, aquele que foi alvo dessa carta em específico e está furioso: “Mas o senhor há de concordar se Antônio Biá só escreveu mentira, ele escreveu muito bem” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 38; seq. 15). Nessa perspectiva, é que os javelinos não decidiram “pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas” (FOUCAULT, 2000a, p. 56) é que Antônio Biá foi descoberto.

Nosso/a leitor/a até poderia se perguntar: mas não era Antônio Biá o funcionário dos Correios? Não era aquele, o único, que sabia escrever ‘corrido e com arte’? E, mais, não era ele que tinha como marca escrever a lápis? Se voltarmos à imagem 31, visualizamos a mão esquerda firmando o papel sobre a mesa e a mão direita já ao final da produção da carta, quando da assinatura, e nesta o lápis:

Imagem 31 – O lápis



Fonte: *Narradores de Javé* (2003, 00:14:13).

E mesmo deduzir: só pode ter sido ele, já que nesse lugar são poucos os adultos alfabetizados, os que sabem lidar com a escrita. Diante dessas questões, aproveitamos para enfatizar que ‘o óbvio nem sempre é óbvio’ e que não foram as características do sujeito empírico que juntaram a autoria das cartas, mas as próprias cartas por suas parencas enquanto gênero, linguagem, estilo, dentre outros.

Mesmo com tudo que as cartas ocasionaram, a comunidade javelina não tinha outra opção, pelo menos não em tão pouco tempo. E por mais que Antônio Biá estivesse à margem dessa comunidade, por esse acontecimento do passado, o povo de Javé não teve outra escolha e ‘aceitou’ de volta o tal sujeito. Biá precisou ser reconduzido de seu exílio para ocupar a função de documentar as histórias, pois carrega em seu pretense saber-poder a possibilidade de salvação de todos e é justamente sua condição de intelectual (aqui empregado num sentido

restrito/tradicional) que o traz novamente para dentro da cidade, sendo erigido à posição-sujeito de detentor de um saber-fazer capaz de dar um tratamento científico (e um valor de verdade) aos fatos relatados pelos moradores. Essa situação contraditória de Biá nos remete ao ditado popular: ‘Em terra de cego, quem tem olho é rei’, mas o reinterpretemos e o resignificamos brincando com os sentidos: ‘Em terra de analfabeto, quem domina a escrita é rei, mas também escravo e/ou exilado’.

Antônio Biá – cujo primeiro nome (Antônio) é bastante popular¹⁷⁰ e existem versões em diversas línguas e o codinome (Biá) foi possivelmente criado para o filme – precisaria ser o autor, na escrita, das histórias do Vale por ser o único do povoado e redondezas com domínio dessa modalidade da linguagem. A ele é atribuído esse direito, essa posição, essa incumbência, porque possui um suposto saber – sobretudo o de saber ler e escrever numa sociedade de cultura oral, onde os outros adultos não detêm esse saber e o poder que lhe está relacionado. Por isso, como Zaqueu, mas em uma instância diferente, a da escrita, ele pode ocupar um lugar de enunciação, uma posição-sujeito, diferente dos demais. É aquele que está autorizado a escrever sobre certos assuntos, a exemplo das histórias do povoado (re)contadas por alguns moradores, não por todos, em um formato científico. Será preciso que ele se valha de “um domínio de objetos, um conjunto de métodos, um corpus de proposições consideradas verdadeiras, um jogo de regras e de definições, de técnicas e instrumentos: tudo isso constitui uma espécie de sistema anônimo à disposição de quem quer ou pode servir-se dele”, ou seja, “é aquilo que é requerido para a construção de novos enunciados” (FOUCAULT, 2006, p. 30), sendo esse um pré-requisito, um princípio regulador dos discursos, junto com os gêneros discursivos.

Antônio Biá interfere com frequência nos relatos que lhe são apresentados, expressivamente no de Vicentino. E enquanto atua junto a esse e a outros narradores, momentos em que acontecem idas e vindas entre o presente e o passado (cf. descrição e imagens no Capítulo 5), A. Biá tenta imprimir aos fatos que lhe são relatados sua marca de autoria. No registro manual pela escrita, o uso do objeto lápis (ao contrário da caneta, por exemplo) nos possibilita pensar em relativa flexibilidade, podendo-se (re)fazer as anotações, apagá-las, bem como maior possibilidade de se interferir nos relatos alheios, como é o caso das narrativas javelinas. Assim, além de um instrumento técnico, vemos o lápis como uma espacialidade no jogo do lembrar/esquecer, também como um dispositivo que conduz o

¹⁷⁰ Não podemos nos esquecer: o nome de Antônio é popular, mas a figura de Antônio nessa comunidade não. No Brasil, temos o conhecido Santo Antônio, o Casamenteiro.

imaginário e o comportamento de Biá e a fala de outras personagens, subjetivando-os enquanto escrevente-historiador e narradores, respectivamente.

No plano da oralidade, as personagens narradoras também pretendem deixar marcas de autoria. Vicentino, Deodora, Firmino, Daniel, Os Gêmeos, Pai Cariá/Samuel¹⁷¹ buscam pela autoria do que narram, pela força do que é relatado, bem como por um poder de verdade que os relatos podem ter, ‘pedaços da história de Javé’. Nesse contexto, convém retomar a figura do narrador sucateiro, que pretende que nada seja esquecido, movido “pelo desejo de não deixar nada se perder” (GAGNEBIN, 2006, p. 54). Percebemos esse desejo em cada um/a, pois para eles/ela esse contar e recontar são uma tradição milenar, que precisa ser perpetuada e cumpre uma função histórica muito importante, fundamental até, não deixa cair no esquecimento aqueles/aquelas que a história oficial faz questão de esquecer.

Pelos narradores e as narrativas orais, têm-se perpetuado a imortalidade dos guerreiros e heróis, sobretudo Indalécio e em grau bem reduzido Mariadina. Conforme explicado no Capítulo 5, o nome próprio/signo Indalécio – e algumas vezes Mariadina – agrupa os enunciados-relatos em relação às histórias importantes da fundação de Javé, funcionando como um núcleo comum das e para as enunciações, ou seja, dão nós de coerência ao que é relatado e aos discursos que daí se depreende. Nas práticas culturais desse vilarejo, na instância da oralidade, esses guerreiros e heróis, expulsos de suas terras pela caçada ao ouro por parte da coroa portuguesa, agregam imaginariamente os relatos que são apresentados a Antônio Biá, relatos esses em forma de enunciados concretos, efetivamente produzidos pelas personagens-narradoras na ficção de NJ. Tanto é que, durante a coleta das narrativas, os nomes deles (uns heróis, outros não) são lembrados, rememorados, mas também esquecidos. Também era de praxe o escrevente-historiador registrar, no alto da página destinada a cada relato, o nome completo do narrador, por iniciativa própria ou a pedido do enunciador, mas pelo que sabemos depois parece que os registros escritos não passaram dessa etapa, não foram mais além.

Entre essas vozes, que cumprem os papéis de relatar e reunir os conhecimentos sobre a comunidade javelina, as interferências nos relatos uns dos outros se sobressaem, caracterizando-se como jogos de saber-poder, disputas entre interesses diversos. Um princípio regulador dos discursos que se sobressai, nesse sentido, é o comentário. Foucault (2006, p. 21-22) supõe que “não há sociedade onde não existam narrativas maiores que se contam, se repetem e se fazem variar; fórmulas, textos, conjuntos ritualizados de discursos que se

¹⁷¹ Para quem tiver interesse, no Anexo, há um apanhado dos significados desses nomes.

narram, conforme circunstâncias bem determinadas”. E para que essas narrativas e discursos que são referência continuem a funcionar, ainda que se construam indefinidamente novas narrativas e discursos, e as variações não cessam de ocorrer, a função do comentário não é, “sejam quais forem as técnicas empregadas, senão o de dizer *enfim* o que estava articulado silenciosamente no *texto primeiro*. Deve [...] dizer [...] aquilo que, entretanto, já havia sido dito e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia sido jamais dito” (FOUCAULT, 2006, p. 25; grifos do autor). E, assim, os comentários dos narradores entre si e deles para com Antônio Biá e vice-versa caracterizam e regulam uma arena discursiva, onde os enunciados e discursos relacionam-se como elos numa cadeia de comunicação.

São dos narradores, então, as vozes que estabelecem os nós de coerência, a ‘unidade’ discursiva dos enunciados-relatos das e sobre as histórias de Javé, ainda que essa teia seja feita de muitas dissenções e dispersões. Os narradores também se utilizam, como citado no capítulo anterior, de determinados objetos de recordação, entendidos como espacialidades de significações e produções de sentido, de acordo com a relação afetiva singular que cada um/a mantém e/ou estabelece com o objeto que lhe é caro, podendo este funcionar também como um nó de coerência à história narrada, servindo de parâmetro para outra(s) história(s), sejam caixas/baús/maletas, armas, marca no corpo, certidão de nascimento e/ou casamento, fotos. Cada personagem-narradora conta a sua versão de história e Antônio Biá é designado para cumprir a função de organizá-las, enquanto intelectual cartógrafo, que

seria aquele que, ao mesmo tempo que percorre e descreve as linhas que constituem uma dada configuração histórica, uma dada região de práticas, um dado domínio de objeto, um dado lugar de sujeito, constrói, por seu turno, sua própria cartografia, vai desenhando novas linhas de significação, vai armando sua própria teia de sentidos e significações para aprisionar de um dado modo aquilo que recortou (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2014, s/p).

Desse modo, cada personagem estabelece seus nós de coerência e Antônio Biá deveria estabelecer o ‘nó maior’, cartografando o que ouviu de acordo com sua própria percepção e singularidade. Deveria ser o narrador na escrita, enquanto outras personagens se tornam narradoras na oralidade, dos grandes e nobres feitos do Vale de Javé, deixando-nos entrever que “a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência; é-lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita” (FOUCAULT, 2000a, p. 36). Ou seja, é necessário que o escritor/o autor se entregue à morte de sua presença, para que o material escrito (livro-dossiê) ganhe vida independente e assim perpetue, no caso, a existência e as memórias dos integrantes daquela comunidade.

O ‘eleito’ para redigir o livro da salvação, convocado para ‘unificar’ as várias versões da e para a História de Javé em uma única versão, escrita e científica, falha no exercício do intento. Antônio Biá é um sujeito que cria histórias, ele não vai produzir um documento dito científico, isento de impressões pessoais, pela ótica da ciência tradicional. Ele é um ficcionista e não um documentarista. Vemos, portanto, “por que o escritor só pode escrever o diário da obra que ele não escreve. Vemos também que esse diário só pode ser escrito tornando-se imaginário, e imergindo-se, como aquele que escreve, na irrealidade da ficção” (BLANCHOT, 2005, p. 276-277), que não mantém uma relação necessária com a obra em gestação. Não será por isso mesmo que o livro-dossiê de e sobre Javé, ou melhor, a proposta dele ‘afundou’, se considerarmos que a visão tradicional de ciência inicialmente norteou tal produção, num jogo proporcionado também pelo imaginário das outras personagens?

Segundo Willians (2014), o fato de a escrita ter passado por um processo de naturalização em algumas sociedades, supõe-se facilmente (e com equívocos) que o processo de escrever é direto, dependendo somente de habilidades do indivíduo (bem) alfabetizado. Entretanto, as questões não são tão simples assim e defendemos que os enunciados/discursos possuem mecanismos internos e externos que regulam a sua aparição e seu funcionamento. De acordo com uma visão simplista da escrita, restaria

saber apenas *sobre* o que escrever. [...] em outra qualquer parte da mente, há outro conjunto de questões aparentemente diretas: escrever bem ou mal; ser elegante ou espirituoso, convincente ou cheio de jargões, desajeitado ou chato. [...] Uma mente clara produz uma escrita clara. Uma mente adequadamente informada expressa os fatos sem dificuldades. Uma imaginação poderosa entusiasma os escritores e ameaça os leitores (WILLIANS, 2014, p. 1-2; grifo do autor).

De certo modo, no bilhete que acompanha a devolução do volume que deveria ter se tornado o livro-dossiê, o próprio Biá se expressa a respeito dessas ilusões, nas quais se incluiu também a questão da não linearidade pensamento/fala/escrita, desabafando que é melhor as histórias ficarem na memória e na boca do povo, “porque no papel não há mão que lhes dê razão” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 143; seq. 73). Por meio desse bilhete, o ‘eleito’ se desonera de sua incumbência.

Se fosse tão simples assim, o fato de Antônio Biá sobressair-se dentre os moradores de Javé – por ser considerado o detentor de conhecimentos e habilidades como a técnica e a arte de escrever e principalmente por sua desenvoltura verbal, sua criatividade e inventividade em manipular a língua(gem), sendo um exímio jogador tanto na modalidade oral quanto na escrita – garantiria que ele teria sucesso na escrita do livro-dossiê, mas que permaneceu (não

sabemos ao certo se por todo tempo) como uma espécie de diário. Este, a cada “dia nos diz alguma coisa. Cada dia anotado é um dia preservado. Dupla e vantajosa operação. Assim, vivemos duas vezes. Assim, protegemo-nos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer” (BLANCHOT, 2005, p. 273). E mesmo num dia em que aparentemente não se faz nada, mas se escreve sobre isso, já se faz alguma coisa, pois o ato de preparar uma escrita, o de escrever, consiste em ações, movimentos, devires.

Como sabemos, o livro sobre Javé pretendia-se científico e, por isso, o(s) autor(es) deveria(m) ser apagado(s), não importando quem fala (FOUCAULT, 2000a), mas sim o elemento de indiferença da escrita contemporânea. Quanto a essa questão do caráter científico do texto de que se pretende produzir, a relação entre o verdadeiro e o falso se coloca, propiciando-nos referendar a vontade de verdade relacionada à função-autor e “ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos” (FOUCAULT, 2000a, p. 56). Assim, “essa verdade não se restringe na atribuição de ‘um dono ao texto’; isso implica que os textos falam por si, deixando emergir, segundo Foucault, o ser da linguagem, perseguindo um direcionamento que é o da literatura e não dos autores” (FERNANDES JÚNIOR, 2007, p. 120; aspeamento do autor), o que não significa que os textos não têm escritores, mas que se evidencia um processo de despersonalização do sujeito empírico e uma sutura entre nome próprio e nome de autor. Como afirma Fernandes Júnior (2007, p. 120), essa “proposta está ligada a um movimento de libertação do texto de categorias unificadoras como obra e autor”, libertação essa necessária, como já advertia Foucault.

Sem seguir as regras impostas pela concepção positivista de ciência, que prevê o distanciamento, o não envolvimento do pesquisador com o objeto, o escritor e o texto, o historiador e os fatos, parece que a produção do livro deu certo. Zaqueu nos diz que as histórias de Javé estão registradas na memória do povo e também em livro, para não ser mais esquecidas. A impossibilidade de se alcançar o científico na história e a não escritura do livro-dossiê podem ser compreendidas como uma metáfora para a não recusa do historiador da Nova História à subjetividade, pois sob uma ótica positivista a subjetividade destituiria a história do lugar de ciência e o dilema continuaria. Em certo sentido, NJ estaria, então, contestando o discurso científico com vontade de verdadeiro e alçando-o ao *status* de um discurso entre outros possíveis.

No final da trama fílmico-discursiva, quando ocorre o êxodo da maioria dos moradores de Javé devido à inundação, A. Biá reaparece abraçado ao ex-material da salvação, passa por entre os poucos que restaram no lugar e adentra a represa (imagem 24, p. 52). E

após banhar-se nas águas, vivendo uma espécie de desabafo emocional, entrega-se, portanto, à escrita do livro (imagem 26, p. 53). As imagens e a descrição do roteiro nos sugerem essa produção: “Ausente a tudo, [Biá] escreve nas páginas do livro. A mão corre solta, obedecendo o jorro de ideias que vão sendo projetadas nas folhas do livro. A expressão de Biá, contraída e extenuada, delata o desejo quase insano de prosseguir e prosseguir” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 153; seq. 80; acréscimo nosso). Escreve em frenesi naquelas páginas quase todas em branco, atribuindo, enfim, um nome ao texto: *Odisseia do Vale de Javé: Parte I e II*.

Para a comunidade em geral, os sonhos relativos àquele território específico, parecem ter acabado, morreram; mas, para Antônio Biá, os sonhos parecem ter-se tornado possível, (re)nasceram. Vemos, agora, realmente sua tentativa final em produzir o livro, uma obra talvez aberta. Por muito tempo, esse sujeito viveu exilado e a produção do livro, que seria a princípio a chance de se redimir frente à comunidade, torna-se de fato a oportunidade de redimir-se perante si mesmo. Quando ele ressurgir das águas é como se a Fênix¹⁷² ressurgisse das cinzas. Nessa relação, vislumbramos um jogo entre a vida e a morte; talvez, entre a crucificação e a redenção, pois, nas vezes em que foi conduzido pelas ruas de Javé, rememorou-nos Jesus crucificado.

Em NJ, não presenciamos a morte simbólica do sujeito-autor ao longo da trama, apenas a imaginamos por esse desfecho intrigante, tendo ao fundo a voz *off* de Zaqueu: “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 *para nunca mais ser esquecida*” (idem, p. 155; seq. 80; grifos nossos). E a fala final, apesar de incisiva: “É isso e não tem mais que isso!”, propõe um desafio: “Quem quiser que escreva diferente”. Esse elemento (a morte simbólica) é fundamental, pois “é sobretudo uma espécie de regra imanente, constantemente retomada, nunca completamente aplicada, um princípio que não marca a escrita como resultado, mas a domina como prática” (FOUCAULT, 2000a, p. 34).

E dois são os temas que lhe estão relacionados: a escrita atual liberta da expressão e o seu parentesco com a morte. A experiência, por exemplo, de A. Biá com a redação das cartas (uma exceção em relação ao posicionamento de Foucault, 2000a) e seu discurso durante a saga da produção do livro-dossiê, sugerem-nos que a “regularidade da escrita está sempre a ser experimentada nos seus limites, estando ao mesmo tempo sempre em vias de ser transgredida e invertida; a escrita desdobra-se como um jogo” (FOUCAULT, 2000a, p. 35)

¹⁷² “A Fênix é uma ave mítica, símbolo universal da morte e do renascimento, bem como do fogo, do sol, da vida, da renovação, da ressurreição, da imortalidade, da longevidade, da divindade e da invencibilidade”. Cf. <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/fenix/>>. Acesso em: 03 jul. 2017.

que extrapola as próprias regras. Não se manifesta ou exalta-se o gesto de escrever nem tampouco ocorre o fixar do sujeito na linguagem; abre-se uma lacuna para o sujeito desaparecer.

E para encerrar esse tópico, ainda no que se refere às questões de vida/morte/salvação, reportamo-nos mais uma vez às *Mil e uma noites*, em que Xerazade conta histórias, durante todas as noites, para evitar que o rei (seu marido) a sacrifique. Esse conto, na singularidade do(s) seu(s) acontecimento(s), tanto no que se refere à sua produção quanto às inúmeras (re)leituras que lhe são feitas, ressoa-nos como um domínio de memória, um já-dito, em relação à NJ. Como Xerazades, nossos narradores igualmente contam as histórias dos guerreiros do passado que fundaram Javé para evitar que sejam sacrificados no presente e o tempo deles é bastante curto. Antônio Biá, por volta de dois anos antes do episódio do livro-dossiê, fez algo parecido, pois as cartas envolvendo os moradores tinham o intuito de salvar seu emprego e, durante esse episódio, juntamente com os narradores orais, buscam salvar-se e têm a missão de salvar toda a comunidade. E não podemos nos esquecer de Zaqueu, que conta histórias possivelmente para manter vivas as memórias do lugar onde nasceu e cresceu, mas que agora foi riscado do mapa do Brasil, pois está alagado. Em todos esses casos, como em muitos dos nossos, pretende-se fazer viver os antepassados, os mortos, e acontece o que Foucault (2000, p. 36) sinaliza como a metamorfose do “tema da narrativa ou da escrita destinadas a conjurar [afastar] a morte”, preservando as vidas.

6.2 A ordem do discurso: as vozes autorizadas e as interditas

Já sabemos por que foi Antônio Biá o ‘eleito’ para redigir o livro-dossiê, mas por que será que foram poucos os escolhidos para assumir o lugar de narradores, dentre os moradores do vilarejo de Javé? Lembramos aqui da passagem bíblica: ‘Foram muitos os chamados, mas poucos os escolhidos’, com a qual podemos estabelecer alguma relação, pelo motivo de se tornarem os ‘narradores do deus *Yahveh*’¹⁷³. Afinal, não se ouviu toda a comunidade. São mais representativos? Têm mais conhecimentos? Ou foram aqueles que se propuseram a participar do projeto? Esses narradores, ao relatarem as histórias, querem/tentam impor sua versão como a melhor/a verdadeira; assumem, pelo discurso, a função-autor, no sentido de dar coerência e unidade a sua versão da história. Essas e outras indagações se imbricam,

¹⁷³ Javé é um dos vários nomes dados a Deus nas histórias narradas na Bíblia Sagrada, assim como Jeová (*Yehovah*, do hebraico), Elohim, El-Shadai e Adonai.

influenciam-se mutuamente e não conseguimos dar respostas conclusivas a elas, pois ninguém as tem. Fazemos apenas suposições, até porque entendemos que a função da pesquisa é trazer novas leituras a uma materialidade linguístico-histórica, a um enunciado composto por tantos outros, no caso o objeto simbólico-cultural *Narradores de Javé*, não necessariamente enquadrá-lo sob definições positivistas. Mais que isso: é não fixar uma leitura, uma resposta.

O enunciado, para Foucault (2005, p. 98), trata-se de “uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço”. Essa função enunciativa é uma função vazia e por isso permite que sujeitos diferentes ocupem lugares (de)semelhantes na ordem do discurso. Nessa ‘ordem do discurso’, posições-sujeito são ocupadas (dentre elas a posição-sujeito autor), mas não por qualquer indivíduo, nem a qualquer hora, nem em qualquer lugar, pois estão submetidas a certas regras do dizer, como mecanismos de controle e emergência, *status*, dentre outros, e dependem da posição discursiva considerada.

Com base em nosso entendimento de Foucault, não temos dúvida de que o campo constituinte e associado dos enunciados e discursos é uma trama bastante complexa, cheio de regras para autorizar ou interditar, isto é, “ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo” (FOUCAULT, 2006, p. 37). Na trama fílmico-discursiva em estudo, alguns indivíduos tentam ocupar o lugar de narradores, mas não conseguem, como é o caso do barbeiro Dirceu (que tenta comprar Biá em troca do feitio de algumas barbas) ou mesmo de Vado (aquele que esteve tanto ao lado de Zaqueu quanto de Antônio Biá). Vale destacar que as influências de Vado, ainda que não ocupe um lugar ‘definido’ na ordem do discurso, estão presentes e interferem significativamente no desenrolar da trama, sendo uma personagem ao mesmo tempo forte e tímida. Alguns exemplos: estava com Zaqueu fora do vilarejo quando foram informados pelas autoridades que o povoado de Javé estava na rota de inundação pela construção da barragem e igualmente na igreja no momento em que a comunidade ficou sabendo dessa iminente tragédia (não deixou Zaqueu ‘mentir’ sozinho, ou melhor, estava lá para não deixar Zaqueu mentir), além de seguir junto com Antônio Biá em ‘sua cola’ na coleta dos relatos, sendo parte atuante da comitiva, e mesmo em intervalos desse cansativo trabalho, em algumas situações informais.

Como Foucault (2006, p. 8-9) adverte: “em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório”. Os indivíduos passam por processos de exclusões, como a

interdição, que não permitem que todos indistintamente ocupem os mesmos lugares na ordem do discurso. Em certa medida, Zaqueu e Antônio Biá estão capacitados a construir/produzir certas verdades no e sobre o povoado de Javé, assim como as personagens que se constituem as narradoras das histórias sobre o lugar. Interessante observar que Zaqueu tem passe livre em todos os espaços, Antônio Biá normalmente frequenta o bar e só adentra a casa de moradores pelo fato de alguns em específico se tornarem narradores e esses, por sua vez, transitam por vários espaços, mas estão submetidos ao ritual da contação de histórias.

O ritual, para Foucault (2006, p. 39), define a “qualificação que devem possuir os indivíduos que falam; define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso; fixa, enfim, a eficácia suposta ou imposta das palavras, os limites do seu valor de coerção”. Os narradores de Javé, portanto, têm alguns qualificativos que os permitem ritualizar as histórias, dentre eles algum tipo de parentesco com o/a herói/heroína narrado/a, assim como objetos de recordação ou inscrições corporais que comprovam esse vínculo; além de utilizar de toda uma gestualidade, tonalidades de voz, linguagem específicas necessárias e requeridas ao desempenho dessa função de contar/narrar histórias. Há, portanto, “propriedades singulares e papéis preestabelecidos” (FOUCAULT, 2006, p. 39) a serem, respectivamente, possuídas e exercidos.

Entendemos que as personagens autorizadas se constituem como sujeitos na e pela enunciação concreta, nos e pelos enunciados e discursos, por meio de um jogo de rarefações, ocupando posições-sujeitos (posições discursivas) dessemelhantes e assumindo diferentemente a função-autor¹⁷⁴. As maneiras de os autores das histórias de e sobre Javé darem os nós de coerência aos textos (orais ou escrito) são singulares, de modo que o próprio texto indica para essa figura. Há uma estreita e intrínseca “relação do texto com o autor, a maneira como o texto aponta para essa figura que lhe exterior e anterior, pelo menos em aparência” (FOUCAULT, 2000a, p. 34). O que vemos, ao longo da trama cinematográfica, são vários sujeitos discursivos, várias personagens exercendo a função narrativa e a função-autor singularmente. O sujeito e o autor são tecidos por uma rede de discursos interligados, dispersos; a posição-sujeito e a função-autor articulam os nós de coerência dos textos e nesses nós também são articuladas. Temos, então, em NJ vários autores por meio de várias narrativas, assim como o real percebido e demonstrado de modo variado. Até os heróis narrados, Indalécio (e Mariadina), são singulares em cada relato, por mais que algumas características lhes sejam atribuídas em comum (cf. Capítulo 5), apresentando certas

¹⁷⁴ Cf. Gama-Khalil (2016).

regularidades. Não há, pois, linearidade nos ditos, mas possibilidades várias, para as quais esses heróis igualmente funcionam como nós de coerência.

Nesse plano da ficção, o sujeito discursivo Antônio Biá, como dito várias vezes, teria que reunir as histórias dos moradores-narradores, propor-lhe laços de coerência e dar-lhe certa ‘unidade’; deveria construir (e talvez construa) essa função-autor, esse lugar de autoria. Devemos nos atentar na direção de que as posições-sujeito que as personagens ocupam possibilitam refletir sobre alguns construtos de saberes-verdades-poderes, levando-nos a entender e ter problematizado certas relações de saber-poder, na rede social do povoado de Javé, podendo reafirmar que o poder se dá em todas as instâncias, conforme nos ensinou Foucault. Pensando, então, mais uma vez na posição do intelectual, mas não só relacionada à força da escrita e sim num sentido mais amplo, que se refere à política de verdade das sociedades, Foucault (2007b, p. 13) explicita a seguinte questão:

É então que sua posição pode adquirir uma significação geral, que seu combate local ou específico acarreta efeitos, tem implicações que não são somente profissionais ou setoriais. Ele funciona ou luta ao nível geral deste regime de verdade, que é tão essencial para as estruturas e para o funcionamento de nossa sociedade.

Os representantes da comunidade javelina lutam para que o povoado não seja extinto, sua cultura tradicional não sofra deslocamentos, suas memórias apagadas. Percebemos que todos esses sujeitos discursivos, cada um a seu modo e do(s) lugar(es) de enunciação que ocupa(m), participam de um combate diário, discursivo, histórico, de e por verdades e poderes. Lutam dentro do regime de verdade da sociedade javelina, que não está perdida no tempo e no espaço, segundo uma visão estereotipada construída histórica e discursivamente (cf. problematizado no Capítulo 3), como querem os exploradores e conforme boa parte da população já objetivada e subjetivada nesses e por esses discursos, visão essa situada e tecida em uma rede muitas vezes sutil de saberes-poderes-verdades.

Não só os estrangeiros (autoridades políticas, engenheiros, técnicos, a personagem Gaudério), mas muitas pessoas da própria região que se reconhecem nessa visão de atraso e se subjetivam nesse lugar, parecem desacreditar que a ideia do documento escrito possa funcionar. A fala de Gaudério, que vem da região Sul do país, é bastante irônica e representa uma visão de muitos: “Tá muito bom! Prezo muito essa labuta, respeito! Ainda mais se é a história de um lugar que não vai existir mais” (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 129; seq. 67). E se nos lembrarmos do enunciado reitor que destacamos, na árvore de derivação enunciativa para análise, que foi proferido por Zaqueu (quem se intitulou ‘dono’ da ideia do livro-dossiê),

inicia-se com uma concessiva (*'se Javé tem algo de bom'*), reafirmando que são várias as vozes e os posicionamentos que povoam os enunciados e os discursos.

No capítulo *Verdade e poder*, do livro em referência – *Microfísica do poder*, Foucault (2007b) apresenta uma breve genealogia da figura do intelectual, cujo(s) sentido(s) políticos e relações de verdade-poder variam de acordo com os contextos sócio-históricos: o intelectual universal (a consciência de todos, o discurso do geral/abrangente, o escritor); o intelectual específico (saber localizado, discurso do perito, o cientista). Segundo esse autor, a função desse último precisa passar por uma reelaboração, tendo como foco o ciclo, a indissolubilidade verdade-poder. Igualmente, deve-se atentar para as especificidades da figura do intelectual: de posição de classe, de condições de vida e trabalho, da política de verdade de seu *a priori* histórico. O intelectual “é alguém que ocupa uma posição específica”, “cuja especificidade está ligada às funções gerais do dispositivo de verdade em nossas sociedades” (FOUCAULT, 2007b, p. 13).

Tais atribuições ligadas ao intelectual podem ser vistas, também, nos discursos sobre o saber científico, materializados em falas das personagens da sociedade javelina, sobre o qual procuramos refletir como a vontade história de verdade da ciência (cf. item 3.3 do Capítulo 3). Os enunciados personificam A. Biá como o escrevente-historiador autorizado a referendar, cientificamente pela escrita, as histórias narradas, também cientificamente, pelos narradores autorizados – Vicentino, Deodora, Firmino, Daniel, Os Gêmeos, Pai Cariá/Samuel. Como já discutido, o saber e o discurso científico têm a eles atribuídos estatuto e força de verdade. O escrevente-historiador, durante a coleta dos relatos orais, olha os moradores do povoado por cima, de certo lugar de prestígio – a posição de quem sabe escrever, criar e o faz muito bem, podendo ser o porta-voz de um discurso conceituado. Parece que essa personagem sabe e/ou possui alguma noção de que

a linguagem constitui o arame farpado mais poderoso para bloquear o acesso ao poder. Para redigir um documento qualquer de algum valor jurídico é realmente necessário não somente conhecer a língua e saber redigir frases inteligíveis, mas conhecer também toda uma fraseologia complexa e arcaizante que é de praxe (GNERRE, 2009, p. 22).

Ao longo da materialidade fílmica em estudo, infelizmente ocorre uma suplantação da cultura local (tradicional) pela estrangeira (dita moderna), ao invés de uma convivência entre ambas. Então, ao final do filme, em relação ao vilarejo de Javé em extinção entrevemos em destaque “Não mais [os] cantor[es] da eternidade, mas [o] estrategista da vida e da morte” (FOUCAULT, 2007b, p. 11; acréscimos nossos). É como se acontecesse a ‘passagem’ da

figura de um tipo de intelectual para outro: como se os narradores orais estivessem para cantores da eternidade e o escrevente-historiador estivesse (ou melhor, devesse estar) para o estrategista que ludibriaria a inundação. Todos eles parecem ser requeridos tanto no sentido político do termo, “aquele que faz uso de seu saber, de sua competência, de sua relação com a verdade nas lutas políticas” (FOUCAULT, 2007b, p. 10), quanto no sentido funcional/profissional da palavra.

Consideramos que na comunidade javelina, assim como “em uma sociedade como a nossa, [...] sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que *qualquer um*, enfim, *não pode falar de qualquer coisa*” (FOUCAULT, 2006, p. 9; grifos nossos). O que também nos remete às personagens Mariadina por Firmino e Cirilo, os loucos de Javé, as vozes interdidas por excelência, mas que em determinados momentos foi-lhes permitido ocupar posições-sujeito nessa ordem do enunciável, momentos esses normalmente de conveniência. Para Courtine (1999, p. 16),

De fato, é preciso insistir, não é da *língua* que está se tratando, mas de *discurso*, quer dizer, de uma ordem própria, distinta da materialidade da língua, no sentido que os linguistas dão a esse termo, mas que se realiza na língua: não na ordem do *gramatical*, mas na ordem do *enunciável*, a ordem do que constitui o sujeito falante em sujeito de seu discurso e ao qual ele se assujeita em contrapartida (grifos do autor).

Essa ordem do enunciável se relaciona ao histórico, ao social, ao cultural, ao político, a relações de força e de saber-poder, estando todos os sujeitos (autorizados e/ou interdidos) sujeitos a ela.

Nas duas imagens a seguir, já referendadas no Capítulo 5, temos: de um lado Mariadina, no sertão agreste, conversando assustada com o Indalécio cômico e de outro Cirilo, no altar da igreja, ciceroneado por Antônio Biá.

Imagem 42 – Mariadina por Firmino



Fonte: Narradores de Javé (2003, 00:42:43).

Imagem 21 – A voz do louco-santo



Fonte: Narradores de Javé (2003, 01:25:16).

Nos e pelos enunciados dessa Mariadina e também pelas imagens 42 e 43 (constante

na p. 178), em que ela é narrada por Firmino, depois imitada e simbolizada como uma louca, entendemos que rezava estirada ao chão e que Deus ou outra divindade atendeu suas preces enviando aquele povo que acabara de chegar, para se instalar em terras próximas, criando raízes.

Pois é, eram ocês então que eu tava esperando... é o sinal... tava escrito... o mais falante e pedregoso, que me protege desse sor milagroso [...] Escuta... ocês fica tudo aqui e quando crarear o dia num vai haver nem um pássaro piando [...] e levar ocês até as terras que serão suas... pra ocês viverem em graça e enterrarem seus mortos... (ABREU; CAFFÉ, 2008, p. 75-76; seq. 33).

Já nos enunciados seguintes, Cirilo, em tom de mistério, balbuciando, sintetiza o que vai acontecer com o povoado devido à inundação, conforme havíamos apresentado no Capítulo 1, pela sequência de imagens 19 a 21 (p. 50) e por nossa descrição-interpretação delas:

Argh...arv...vu..vu... [...]
 A... a sua vaca vai se afogar, vai inchar os cornos até o couro dela estourar!
 [...]
 Sua casa vai encher d'água todos os potes, todos os baldes, quartos, até o topo. [...]
 Sua cama vai alagar, suas panelas vão transbordar, a sua roupa vai encharcar... Sua roupa vai ser um rio e depois um mar... (idem, p. 138-139; seq. 72).

Cirilo meio que emblematicamente avisa que não há mais o que fazer, que as águas já ganharam força e conduz, do altar, a última reunião que acontece na igreja, como se agora ele fosse o intermediário de Deus, no lugar de Zaqueu. Mas seu discurso é breve, pois Zaqueu retorna e pega todos de surpresa. Com contrariedade, questiona: “Que babilônia é essa aqui seu Biá?” (idem, p. 140; seq.72), que imediatamente responde com sagacidade: “Estou cumprindo o mandado de Zaqueu. Ouvindo o povo, colhendo histórias...” (idem). E aí desviam a atenção de Cirilo e vão conversar sobre a construção em curso da barragem e acertar a hora e o local de entrega do livro-dossiê.

E por falar em delírio, a imagem 14 (p. 47), da parede da casa de Antônio Biá sendo tomada pelas águas, parece fazer parte de um sonho, pesadelo ou mesmo de um desvario dessa personagem. Algo que nos chama a atenção, entretanto, é o corte de sequência proporcionado pelo jogo entre as imagens 14 e 15 (p. 47), em que nesta a placa da barragem já aparece instalada no povoado, confrontando algo aparentemente imaginário com o concreto. Antônio Biá já vinha sonhando, tendo pesadelos, delirando, com situações próximas às descritas por Cirilo do altar da igreja. Então, entendemos que não é à toa que Biá conduz

Cirilo para se pronunciar desse lugar que ele próprio não podia, mesmo que não tenha consciência disso. Temos que ressaltar que é a única vez, no filme, que Biá adentrou o ambiente sagrado da igreja e supomos que isso aconteceu porque Zaqueu ainda estava ausente do povoado. Este é/era um ambiente interdito tanto para Biá quanto para Cirilo, que foi quem tocou o sino nessa ocasião e reuniu o povo na igreja. Cirilo, ainda que brevemente, pode falar em nome de Biá e de muitos outros, pode expressar as angústias que lhes assolavam.

Segundo Foucault (2009, p. 22),

Em todos os lados, a loucura fascina o homem. As imagens fantásticas que ela faz surgir não são aparências fugidias que logo desaparecem da superfície das coisas. Por um estranho paradoxo, aquilo que nasce do mais singular delírio já estava oculto, como um segredo, como uma inacessível verdade, nas entranhas da terra.

O que nos leva a entender o gesto de Biá ao agachar, fascinado, frente a esse senhor, Cirilo, prestar-lhe reverências, denomina-lo de ‘o santo de Javé’ (imagem 20, p. 50) e ceder-lhe a vez na ordem do discurso. O escrevente-historiador das histórias de Javé precisava encontrar um modo de desabafar, de se desvencilhar da missão ingrata que lhe fora imposta. De modo parecido, a população javelina encontrava-se também ‘engasgada’ com o rumo das coisas e precisava de pontos de deriva, de ‘válvulas de escape’, ainda que a constatação do fato fosse demasiadamente dolorida.

A voz das personagens Mariadina e Cirilo, duas figuras excêntricas de certo ponto de vista (o da sociedade normatizada e normalizadora), ecoam entre si. Uma ‘abre’ o ciclo de vida do povoado de Javé, (pre)dizendo a vida dos que ali chegaram, estando permeada por sonhos e carregada de esperanças e a outra ‘fecha’ esse ciclo, prenunciando e já anunciando a morte dos sonhos da comunidade javelina. Para Foucault (2009, p. 186),

O louco afasta-se da razão, mas pondo em jogo imagens, crenças, raciocínios encontrados, tais quais, no homem da razão. Portanto, o louco não pode ser louco para si mesmo, mas apenas aos olhos de um terceiro que, somente este, pode distinguir o exercício da razão da própria razão.

Essas vozes, ainda que (e talvez por isso) estejam relacionadas de modo estereotipado a visões e delírios, ‘portam’ certas verdades e poderes que ecoam e ressoam com o que está ‘guardado’ nos segredos do regime de verdades (aquários) em que estão imersos os indivíduos daquela comunidade e a ele submetido. Aos loucos é atribuída a capacidade de “enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber” (FOUCAULT, 2006, p. 11). É como se a figura do louco, personificada nessas personagens-sujeitos, subvertesse a

ordem do que está posto, chamando os demais à razão. Essa figura construída sócio-historicamente, no final da Idade Média, como ressalta Foucault (2009, p. 14),

não é mais, marginalmente, a silhueta ridícula e familiar: toma um lugar no centro do teatro, como o detentor da verdade [...]. Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um sua verdade; na comédia em que todos enganam aos outros e iludem a si próprios, ele é a comédia em segundo grau, o engano do engano.

Esse modelo de louco é ainda bastante atual na sociedade javelina, como pudemos constatar. E nos faz pensar sobre os sujeitos históricos produzidos em cada *a priori* histórico, em cada regime de verdade, e retomar a ideia apresentada por Navarro (2008), em sua leitura de Foucault, de que os indivíduos vivem temporalidades históricas diferentes. São pelas séries, recortes, descontinuidades e deslocamentos, não por homogeneidades e causalidades, que podemos entender o movimento da história em que estão imersos os indivíduos da comunidade que analisamos e que os constitui enquanto sujeitos. Uma história, destaca Navarro (2008, p. 61), “não se encontra fechada em torno de um centro, mas, sim, definida como espaço de uma dispersão”.

Nessas páginas, refletimos a respeito da autoria (função-autor) e da ordem do discurso em relação à trama fílmico-discursiva de NJ com base em estudos de Foucault, que procurou analisar como o discurso autoral e os sujeitos se constroem na e pela história. Tentamos pensar a respeito da autoria em várias instâncias (produção, recurso narrativo, oralidade, escrita, conteúdo das narrativas e o livro-dossiê), perpassamos por outros princípios controladores dos enunciados e discursos, chegando a evidenciar as vozes autorizadas e as interditas a se pronunciar ou não no/pelo regime de verdades do Vale de Javé.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fim da projeção

[o] que define os seres humanos em sua humanidade: a memória, o nome, a diferença (CHARTIER, 2002, p. 15).

Alcançar o ponto de chegada de uma pesquisa, na medida do que é possível pelo fato de este ponto ser móvel, e também devido aos vários pontos de parada que tivemos ao longo dessa aventura, propiciou-nos mudar o modo de ver e sentir, por diversas vezes, a própria pesquisa, o mundo, o filme, a nós, os outros, histórias, memórias, enunciados, discursos. E essa conclusão é a mais fantástica de todas, pois, como cantava o saudoso Raul Seixas¹⁷⁵, ‘preferimos ser essa metamorfose ambulante, do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo’. Confessamos que foram muitas as descobertas que nos surpreenderam durante a leitura e as releituras dos textos teóricos, bem como do filme em estudo, da escrita e reescrita dos capítulos, dando-nos força para empreender uma tarefa tão desafiadora quanto a que nos propusemos nesta dissertação, cujo namoro iniciou-se em 2007, sua gestação começou a ser pensada em 2009, teve sua ideia amadurecida em 2015, ganhou forma em 2016 e nasceu de fato em 2017.

Passemos, então, às palavras finais de cada capítulo, pois são elas (as palavras), associadas aos gestos, que nos diferenciam do barro, uma vez que “todas as coisas vivas, todas as folhas, todos os pássaros, só estão vivos porque contêm a palavra secreta para a vida” (*A menina que roubava livros*, 2014). No Capítulo 1, *Narradores de Javé e os domínios de memória*, em *Que comece a narrativa*, descrevemos-interpretamos as imagens de NJ, acompanhando a trajetória das águas, desde um dia de aparente tranquilidade no embarcadouro, em um fim de tarde, espaço onde a narrativa sobre Javé se inicia com o narrador Zaqueu, até o instante em que as águas cobriram completamente o povoado, momento em que vemos Antônio Biá escrevendo o/no livro, com o mesmo ao colo por estar sentado em uma canoa, rodeado por poucas pessoas. Seleccionamos as imagens estabelecendo uma relação entre a (não) inundação do povoado de Javé e a (não) construção do livro-dossiê, associando o som das águas do rio com o movimento ocasionado pela manipulação do papel do material em elaboração. Essa comparação leva-nos a pensar na morte (ou não) dos sonhos

¹⁷⁵ Raul Santos Seixas nasceu em Salvador-BA, em junho de 1945. Músico, compositor e cantor brasileiro, foi um dos grandes representantes do *rock* no Brasil. Envolveu-se “com ocultismo, estudou filosofia e psicologia, o que o fez um dos poucos compositores a tentar imprimir suas idéias em letras aliadas ao som vibrante do *Rock*, juntamente com ritmos nordestinos”. Faleceu em 1989. (Cf. <https://www.ebiografia.com/raul_seixas/>. Acesso em: 30 maio 2017).

da comunidade javelina. É como acompanhar a vida e a morte daquela comunidade/daqueles narradores de Deus (Javé), bem como sua pós-morte ou sobrevivência. Sonhos de muitos foram naufragados, submergidos, mas de alguns nasceram e ganharam mundos.

Igualmente, em *Os domínios de memória e(m) Narradores de Javé*, apresentamos algumas recorrências entre o povoado javelino e outros povoados que são extintos e têm sua comunidade afugentada dos seus locais (de moradia, de trabalho, de memórias) em função da construção de grandes hidrelétricas, não deixando de ressaltar que o cinema (enquanto prática cultural e simbólica) produz sobre seus espectadores muitos efeitos de realidade social, diante dos quais é difícil delimitar as fronteiras porosas entre o mundo em que vivemos e aquele(s) projetado(s) na e por meio da tela. O fato ficcional acontecido com o povo(ado) de Javé aconteceu com inúmeras comunidades ribeirinhas, em vários locais do país, e como nessa ficção temos testemunhas de ouvir dizer a respeito da fundação do Vale, é possível encontrar entre os viventes de nosso mundo testemunhas oculares dos ocorridos das inundações, a exemplo de Zaqueu, que sofreram enormemente consequências parecidas.

No Capítulo 2, *As muitas telas que constituem o filme*, discorremos sobre *O contexto e as condições históricas de possibilidades do filme*, tópico em que desenhamos um cenário do cinema brasileiro e da história do Brasil na década de 1990, a fim de compreendermos em que sistemas de saberes, verdades e poderes o filme em estudo foi produzido e também lançado. Nessa época, o mercado de filmes era dominado por produções norte-americanas, o que não mudou muito; NJ foi lançado em festivais e seu tema era recorrente a outros filmes da década, que precisava ter alguma relevância cultural e midiática. Do mesmo modo, em *As características e os bastidores do filme*, recuperamos elementos da produção (desde o tema social, cenários mineiros e baianos, atores profissionais e amadores, personagem narrador como estratégia narrativa, gênero trágico-cômico), dando uma atenção especial à relação harmoniosa entre o filme e seu roteiro, que também ganhou público diferente após estreia do filme, sendo publicado na materialidade/no suporte livro e, por isso, ambos são utilizados para a descrição-interpretação e análise desta dissertação.

No Capítulo 3, *Cultura (popular), região e ciência: uma tessitura de saberes-poderes-verdades*, problematizamos esses conceitos na tentativa de destituí-los da obviedade e da naturalização, procurando demonstrar que são construtos histórico-discursivos. Em *Práticas culturais e relações de poderes-saberes*, vislumbramos a cultura como operadora de memória e de esquecimento, pois se dá destaque e se valoriza as práticas culturais relacionadas a grupos hegemônicos. Por meio de *A 'fabricação da cultura (popular) nordestina' e a 'invenção do Nordeste'*, pudemos entender como a região Nordeste/Norte e a cultura

nordestina/nortista foram gestadas discursivamente como atreladas ao tradicional, ao anti-moderno e continuam sendo (re)significadas cotidianamente com base em estereótipos, tanto pelos nordestinos quanto por nós outros, que moramos em outras regiões do país. E, por fim, em *O conhecimento científico e a sua vontade (histórica) de verdade*, pontuamos as características da visão positivista da ciência, que norteia a produção do livro-dossiê na comunidade javelina, e questionamos a supremacia desse saber, bem como sua relação direta com a verdade, concluindo que se trata de um tipo de saber entre outros e que está associado à vontade de verdade de dada sociedade, em determinado momento histórico, onde relações de poder se fazem presentes em todas as instâncias e direções.

No Capítulo 4, *Entre a (des) continuidade, a unidade e a dispersão dos discursos*, em *A (des) ordem dos livros*, colocamos em pauta a ordem e a desordem dos discursos tanto nos suportes livro manuscrito/impreso quanto no livro digital, levando em consideração as revoluções proporcionadas pela escrita e pela textualidade eletrônica, que promove(ra)m abalos nas práticas de leitura dos leitores e leitores-navegadores. Entendemos que, do mesmo modo que existem (des) continuidades, unidade e dispersão entre os suportes e os discursos/enunciados, não podemos negar a coexistência de diferentes modalidades da palavra escrita – manuscrita, impressa e eletrônica – bem como a concomitância entre as culturas escrita e oral. Em *A história e os fatos históricos como invenção, produtos (res) de interpretações*, problematizamos o fazer histórico, a escrita da história, a chamada operação historiográfica, como uma representação possível da prática do historiador. Igualmente, pensamos sobre a narração oral de histórias, em que o contar uma história, baseada em outras, as fronteiras entre invenção e realidade também se colocam, porque há implicação de subjetividade nos atos de narrar (seja pela escrita ou pela oralidade), ato interpretativo por excelência. Vimos, portanto, a importância de se discutir certas ‘naturalizações/obviedades/evidências’, por exemplo, como as que envolvem a história, os fatos históricos, os documentos, estabelecendo conexão com o conceito de invenção, com relações de poderes e saberes/verdades, condições de emergência dos enunciados e discursos, pois a história é o modo como uma sociedade oferece *status* e elabora a massa documental que lhe é inseparável, criando representações, realidades e por isso mobilizando conceitos e produzindo condutas, sendo os fatos históricos manipulados de acordo com interesses de determinados grupos.

No Capítulo 5, *Os acontecimentos que modificaram a vida da comunidade javelina*, em *O acontecimento histórico-discursivo Indalécio (e Mariadina)*, identificamos o enunciado reitor ‘se Javé tem algo de bom, são as histórias dos guerreiros lá do começo’ para a árvore de derivação enunciativa destacada para a descrição-interpretação e análise. Os enunciados

proferidos pelas personagens-narradoras giram, na maioria, em torno dessas figuras, que funcionam como um centro organizador (nós de coerência) das e para as versões sobre a história de Javé, que nos chegam por meio de narrativas orais pela narrativa cinematográfica e demonstram que muitos javelinos (nordestinos) consideram sua região inferior a outra(s) do país. Visualizamos, igualmente, *A tentativa de produção do livro-dossiê* como um acontecimento histórico-discurso que abalou definitivamente a vida do povo(ado) de Javé, seção na qual trabalhamos com a noção de discurso como acontecimento discursivo (que se relaciona com os domínios de memória, de atualidade e de antecipação) e função enunciativa (cujas regras de formação compõem-se de quem fala, de que lugar institucional se fala e de situações perceptivas frente a domínios ou objetos), articulando-as com a noção de enunciados e discursos como elos na cadeia de comunicação. Descrevemos-interpretamos e analisamos a sequência fílmica dos relatos dos narradores, utilizando imagens do filme e falas do roteiro/filme, nas quais se destacam as interações verbais, dialógicas, desses relatos, seja entre os narradores entre si, seja entre eles e o escrevente-historiador Antônio Biá, ou deles para com outras personagens, numa verdadeira arena discursiva. Não podemos nos esquecer de que para esses enunciados-relatos os objetos de recordação foram fundamentais e acabaram exercendo a função de suportes de memória, espacialidades, dispositivos, desempenhando vários papéis na heterogeneidade enunciativa, se configurando “como espaços simbólicos na vida cotidiana dos homens” (GAMA-KHALIL, 2015b, 204), seja na ficção ou não.

No Capítulo 6, *A autoria e a ordem do discurso em Narradores de Javé*, relacionamos a questão da autoria e da ordem do discurso com a narrativa cinematográfica em estudo, instâncias essas visualizadas como entrelaçadas, suscitando uma discussão acerca dos sujeitos discursivos que, pela oralidade, escrita e função-autor, (re)contam histórias de Javé como estratégia para tombamento do povoado. Em *A autoria (função-autor) no Vale de Javé*, tecemos uma panorâmica de como a autoria perpassava a trama fílmico-discursiva como um todo, desde os bastidores da produção, seguindo pelo recurso narrativo utilizado (Zaqueu), deslizando pelo escrevente-historiador (Antônio Biá), perpassando as histórias sobre o povoado, avançando pelos narradores orais e desembocando no tão sonhado livro-dossiê, que se configura como um “princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência” (FOUCAULT, 2006, p. 26). Em *A ordem do discurso: as vozes autorizadas e as interditas*, damos evidência a algumas personagens de NJ que ocupam ou não lugares de destaque no Vilarejo de Javé, estando os sujeitos

autorizados e/ou interditados pela política de verdades do lugar. Eles lutam tanto por uma posição na ordem do discurso quanto de visibilidade no livro-dossiê.

Infelizmente, a redução do valor das narrativas orais, num mundo em que muitas das práticas de prestígio são as escriturísticas, demonstra que a oralidade vem perdendo sua legitimidade social, deixando muitas vezes de ser um “lugar de memória, de tradição, de confiança, de sedimentação de redes comunitárias e de solidariedade” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1998, p. 7). E por não permitir ser tão policiada quanto a escrita, “ainda é a oralidade o lugar da fala venenosa, não autorizada” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1998, p. 8), relegando os narradores a posições também não tão autorizadas assim, conforme refletimos ao longo desta Dissertação.

Nossa humanidade está, basicamente, na memória, no nome e na diferença – afirma Chartier (2002), no diálogo que estabelece com Jorge Luis Borges (1977). Ao que completamos: em relação ao modo de nos comunicar, de nos singularizar, de nos posicionar, de sentir, de lidarmos com as situações que nos acometem no dia a dia. Como ressalta Chartier (2002, p. 13), “o mundo está constituído por uma irreduzível diversidade de lugares, coisas, indivíduos e línguas” e a tentativa de “Tentar eliminar uma semelhante multiplicidade significa traçar um porvir inquietante”, em nome de uma traiçoeira identidade, hipócrita unidade, que exclui, corrompe, mata, aniquila aquele que, por exemplo, não escreve e não lê (como no caso dos javelinos), por isso, pensa diferente, age diferente, fala diferente, veste diferente, sente diferente, ama diferente.

Relacionando essas questões com o texto *A vida dos homens infames*, de Foucault (2000b), e com a vida dos javelinos, temos a impressão de que o próprio filme, junto com o vídeo produzido pelos estrangeiros e o livro-dossiê seriam objetos de recordação dessas vidas, já que foi o encontro/choque com o poder (das águas, dos estrangeiros, da oralidade, da escrita, dos próprios moradores e narradores do povoado) que fez com que a dizibilidade e a visibilidade delas acontecessem, emergissem e elas se tornassem públicas, pois as memórias foram (re)significadas, os nomes registrados e as diferenças exaltadas. “Todas aquelas vidas, que estavam destinadas a passar ao lado de todo o discurso e a desaparecer sem nunca terem sido ditas”, deixaram traços “breves, incisivos, enigmáticos muitas vezes” pelo “seu contato momentâneo com o poder” (FOUCAULT, 2000b, p. 98).

Então nos perguntamos e também lhe indagamos, leitor/a, seria NJ um filme sobre vidas infames? Que só ganharam existência ficcional (quase documental) pelo encontro com os poderes? Ao dar visibilidade a esses ‘sujeitos infames’ não estaria o filme questionando as instituições políticas que, em nome do ‘progresso’, nega a existência desses grupos? O filme,

ao exaltar tanto a produção de um livro, e conseqüentemente a função da escrita, não estaria chamando a atenção e dando destaque à oralidade enquanto lugar/espço de memória? Por que o popular, o oral, o analfabeto não tem visibilidade na história? Duplo movimento do filme: a exaltação da escrita como salvação de um povoado e seu fracasso; a desqualificação da memória oral da cultura de povos analfabetos ou semi-alfabetizados ('só vale a escrita científica', é o que aproximadamente nos disse Zaqueu, quando comunicou que precisariam escrever um documento). E mais: infames são aqueles que estão à margem da sociedade e dela são excluídos, ou infames são os poderes (instituições políticas, empresas, dentre outros) que desconsideram vidas e modos de existências como algo sem valor cultural, memorial, para obter lucros rápidos e dizibilidade/visibilidade midiáticas pessoais, em nome de 'falsos progressos' comuns?

E, assim, vamos encerrando esta Dissertação de Mestrado e por mais que tendemos a brincar com a fala final de Zaqueu, 'É isso e não tem mais que isso!', ainda precisamos registrar que este fruto da pesquisa pode contribuir com: a) as leituras sobre *Narradores de Javé*, que é uma materialidade linguístico-histórica bastante rica, conforme demonstramos ao longo do trabalho; b) os estudos do discurso, numa inter-relação entre a Análise do Discurso e a Semiologia histórica; c) o diálogo frutífero entre estudiosos de campos interdisciplinares (filósofos da linguagem e de outras áreas, analistas de discursos, historiadores da Nova História, autores das Ciências Sociais e de teorias cinematográficas, dentre outros); d) o Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Estudos da Linguagem, por sua área de concentração (Linguagem, Cultura e Identidade) e a abrangência de nossas discussões; e) alunos/as de graduação e pós-graduação, pelo movimento metodológico que o texto proporciona (desde o Prólogo até este fechamento, tanto na parte 'alta' das páginas quanto nas notas de rodapé); f) nossa própria formação enquanto analista de discursos e deslocamentos enquanto sujeitos sociais; g) a compreensão da memória, das histórias, do ato de escrever como devires, pois 'nada está pronto e acabado', mas suscetível a movimentos constantes; h) uma visão política acerca da depreciação da oralidade em muitas de nossas práticas culturais, pela valorização excessiva da escrita. Que esta Dissertação possa, então, ganhar mundo, virar tema de debates e não ficar perdida por aí, em qualquer acervo digital, gaveta ou prateleira!

... E foi assim pela vida / Navegando em tantas águas /
 Que mesmo [nossas] feridas / Viraram ondas ou vagas /
 Hoje [nos] lembr[amos] dos [nossos] rios /
 Em [nós] mesm[os] mergulhad[os]
 Águas que movem moinhos / Nunca são águas passadas /
 [Somos] memória das águas / [Somos] memória das águas...

REFERÊNCIAS

Referências do *corpus*

ABREU, Luís Alberto de; CAFFÉ, Eliane. **Narradores de Javé**: Roteiro, 17ª versão. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. (Coleção Aplauso).

ABREU, Luís Alberto de. A Construção de um Roteiro. In: _____; CAFFÉ, Eliane. **Narradores de Javé**: Roteiro, 17ª versão. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. (Coleção Aplauso). p. 13-14.

CAFFÉ, Eliane. Apresentação [Roteiro Final]. In: ABREU, Luís Alberto de; _____. **Narradores de Javé**: Roteiro, 17ª versão. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. (Coleção Aplauso). p. 11-12.

_____. Documentário. In: NARRADORES DE JAVÉ. Direção de Eliane Caffé. Brasil: Bananeira Filmes, 2003. 1 DVD (34 min.), son., color.

NARRADORES DE JAVÉ. Direção de Eliane Caffé. Brasil: Bananeira Filmes, 2003. 1 DVD (102 min.), son., color.

Trailer. NARRADORES DE JAVÉ. Direção de Eliane Caffé. Brasil: Bananeira Filmes, 2002. (02:17 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GlaFRraqeOg>>. Acesso em: 08 jan. 2017.

Alguns trabalhos publicados sobre *Narradores de Javé*

ALMEIDA, Maria do Carmo Souza de. *Narradores de Javé*: das muitas formas de narrar às muitas formas de ler. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 41, n. 3, set.-dez. 2012. Disponível em: <file:///C:/Users/Usuario/Desktop/el.2012_v3_t12.red6.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2016.

ALVES, Carolina Assunção e. **Narradores de Javé**: uma análise semiolinguística do discurso fílmico. 2006. 104 f. Dissertação (Mestrado em Linguística), Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte-MG, 2006.

_____. Um estudo sobre o tempo em *Narradores de Javé*. **SIGNAL**: Estudos Linguísticos, Londrina-PR, n. 11/2, dez. 2008. p. 33-50. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/viewFile/3051/2594>>. Acesso em: 02 ago. 2016.

CARDOSO, Heloisa Helena Pacheco. *Narradores de Javé*: histórias, imagens, percepções. **Fênix**, Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia-MG, ano V, v. 5, n. 2, abr./maio/jun. 2008. 11 p. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em: 15 out. 2014.

CÔRTEZ, Norma. História, memória e derrisão em *Narradores de Javé*. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, abr. 2010. 10 p. Disponível em: <<https://nuevomundo.revues.org/59591>>. Acesso em: 21 dez. 2016.

LIMA, Amauri de. **Identidade, memória, oralidade e escrita em *Narradores de Javé***. 2009. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Cascavel-PR, 2009.

LIRA, Silvano Fidelis de; PEREIRA, Auricélia Lopes. “Narradores de Javé” ou a construção subjetiva da memória: sensibilidades e narrativa(s). **REALIZE Editora**, IV FIPED – Fórum Internacional de Pedagogia, Campina Grande-PB, 2012. 12 p. Disponível em: <http://www.editorarealize.com.br/revistas/fiped/trabalhos/656fac4745017bdd3259ce22a44b54cb_2256.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2016.

MARTINS, Benedita Afonso. *Narradores de Javé: o contar alinhavado no rebuliço de vozes e de memórias*. **XII Congresso Internacional da ABRALIC**, Curitiba-PR, jul. 2011. 11 p. Disponível em: <www.abralic.org.br>. Acesso em: 17 out. 2014.

MELO, Luís Alberto Rocha. “Intelectuários” e a barca do atraso em *Narradores de Javé*. *Revista Contracampo*, n° 58. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/58/javemorris.htm>>. Acesso em: 05 jan. 2017.

MOLINA, Daniela. **A narrativa e a construção do conhecimento histórico**. 2014. 121 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, 2014.

OLIVEIRA JÚNIOR, Wenceslao Machado de. A ironia exacerbada vira nada. Nada? Incômodos com *Narradores de Javé*. **Revista Rua**, Campinas-SP, v. 1, n. 17, jun. 2011. p. 82-88. Disponível em: <<http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8638316/5934>>. Acesso em: 02 ago. 2016.

RENATO, André. As narrativas de Javé escovadas a contrapelo: memória, história e narração no filme *Narradores de Javé*. **Revista dEsEnrEdos**, Teresina-PI, ano III, n. 11, nov./dez. 2011. 22 p. Disponível em: <<http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/11-Artigo-NarradoresJave-AndreRenato.pdf>>. Acesso em: 02 ago. 2016.

ROMERO, João Henrique da Silva; RAMKRAPES, Carolina Melania. O vale da memória: ensaio sobre memória e narrativa em *Narradores de Javé*. **Revista Universitária do Audiovisual – RUA**, n. 63, ago. 2013. 8 p. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/o-vale-da-memoria-ensaio-sobre-memoria-e-narrativa-em-narradores-de-jave/>>. Acesso em: 02 ago. 2016.

SILVA, Paulo Sérgio Moreira da. *Narradores de Javé – vidas vividas e vidas contadas: narrativas, memória e histórias*. **Revista ALPHA**, Patos de Minas-MG: UNIPAM, n. 10, dez. 2009. p. 110-118. Disponível em: <http://alpha.unipam.edu.br/documents/18125/22863/narradores_de_jave.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2016.

THEODORO, José Maria. Polifonia e dialogismo em “Narradores de Javé”. **Revista Espaço Acadêmico**, n. 90, nov. 2008. 06 p. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/090/90theodoro.pdf>>. Acesso em: 26 maio 2015.

Trabalhos de própria autoria e em coautoria publicados sobre *Narradores de Javé*

PERSICANO, Léa Evangelista. Identidade como representação: uma ficção percebida nos e pelos discursos do filme *Narradores de Javé*. In: NEVES Adriana Freitas; PAULA, Maria Helena de; ANJOS, Petrus Henrique Ribeiro dos (Orgs.). **Estudos Interdisciplinares em Humanidades e Letras**. São Paulo: Blucher, 2016. p. 479-497. Disponível em: <<http://openaccess.blucher.com.br/article-details/identidade-como-representacao-uma-ficcao-percebida-nos-e-pelos-discursos-do-filme-narradores-de-jave-20036>>. Acesso em: 07 nov. 2016.

_____; FERNANDES JÚNIOR, Antônio. Relações de verdades e poderes na e pela materialidade fílmico-discursiva de “Narradores de Javé”. In: SARGENTINI, Vanice *et al.*(Orgs.). **A produção dos consensos e a conquista das resistências: os discursos nos movimentos do mundo contemporâneo**. São Carlos-SP: Pedro & João, 2016. p. 806-816. Disponível em: <www.ciad.ufscar.br/wp-content/uploads/2016/10/Anais-IV-CIAD-min.pdf>. Acesso em: 08 out. 2016.

_____. A produção do livro javelino: um acontecimento histórico-discursivo In: ROSA, Ismael Ferreira (Org.). III Simpósio de Estudos de Línguas e Literaturas Estrangeiras (SELLE) – **Formação do professor de línguas na contemporaneidade: diálogos e desafios**. CATALÃO: UFG, 2016. p.152-153. Disponível em: <[https://selle_letras.catalao.ufg.br/up/518/o/Caderno_de_Resumos_III_SELLE_\(1\).pdf](https://selle_letras.catalao.ufg.br/up/518/o/Caderno_de_Resumos_III_SELLE_(1).pdf)>. Acesso em: 10 ago. 2016.

_____; FERNANDES JÚNIOR. A questão da autoria em “Narradores de Javé”. In: PIRIS, Eduardo Lopes; AZEVEDO, Isabel Cristina Michelan de; LIMA, Geralda de Oliveira Santos (Orgs.). **Anais do III Seminário Internacional de Estudos sobre Discurso e Argumentação (III SEDIAR)**. Ilhéus: Editus-Editora da Universidade Estadual de Santa Cruz, 2016. p. 2650-2659. Disponível em: <http://www.uesc.br/cursos/graduacao/licenciatura/letras/proeda/arquivos/anais_iiisediar_2016.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2016.

_____. Os enunciados e o mito Indalécio/Mariadina, eles que se confrontam e se (con)fundem. In: [Anais do] IV Simpósio Nacional de Letras e Linguística e III Simpósio Internacional de Letras e Linguística (SINALEL) – **Linguagem, Literatura e Ensino: desafios e possibilidades**. CATALÃO: UFG, 2015. p. 670-682. Disponível em: <http://eventos.ufg.br/SIEC/portalproec/sites/gerar_site.php?ID_SITE=8601>. Acesso em: 02 mar. 2016.

_____. As narrativas e a (não) escritura do dossiê científico em *Narradores de Javé*. In: STAFUZZA, Grenissa Bonvino; ROSA, Ismael Ferreira (Org.). [Anais do] II Simpósio Nacional de Letras e Linguística e I Simpósio Internacional de Letras e Linguística (SINALEL) – **Linguagem, História e Memória (25 anos do Curso de Letras, Campus Catalão)**. CATALÃO: UFG, 2011. p. 516-528. Disponível em: <https://sinalel_letras.catalao.ufg.br/p/5308-anais> Acesso em: 19 nov. 2014.

Referências teóricas e literárias

AGAMBEM, Giorgio. O que é um dispositivo? In: _____. **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó-SC: Argos, 2009. p. 25-51.

ACHARD, Pierre. Memória e produção discursiva do sentido. In: ACHARD, Pierre *et al.* **Papel da memória.** Trad. José Horta Nunes. 2. ed. Campinas-SP: Pontes Editores, 2007. p. 11-17.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Diz Positivo: entre o castor e a aranha. In: FERNANDES JÚNIOR, Antônio; SOUSA, Kátia Menezes de (Orgs.). **Dispositivos de poder em Foucault:** práticas e discursos da atualidade. Goiânia: Gráfica UFG, 2014. p. 5-9.

_____. Raros e rotos, rastros e rostos: os arquivos e documentos como condição de possibilidade do discurso historiográfico. **ArtCultura**, Uberlândia-MG, v. 15, n. 26, p. 7-28, jan.-jun. 2013a.

_____. **A feira dos mitos:** a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste – 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013a.

_____. **Nordestino: invenção do “falo”** – uma história do gênero masculino (1920-1940). São Paulo: Intermeios, 2013c.

_____. **A invenção do Nordeste e outras artes.** 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. **Leitura, escrita, desenvolvimento e cidadania ou o elogio ao vazio da vírgula** (Palestra). 1998. Disponível em: <[http://docs15.minhateca.com.br/530433052,BR,0,0,Durval-\(Sum%C3%A1rio-de-textos\).docx](http://docs15.minhateca.com.br/530433052,BR,0,0,Durval-(Sum%C3%A1rio-de-textos).docx)>. Acesso em: 12 jul. 2017.

_____. Da terceira margem eu so(u)rrio: sobre história e invenção. In: _____. **História:** a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história. Bauru-SP: Edusc, 2007a. p. 19-39.

_____. Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso sobre a cultura no Brasil. In: NUSSBAUMER, Marchiori Gisele (Org.). **Teorias e políticas da cultura:** visões multidisciplinares. Salvador-BA: Edufba, 2007b. p. 13-23. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/.../Teorias%20e%20políticas%20da%20cultura.pdf>>.

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith. A “revisão da bibliografia” em teses e dissertações: meus tipos inesquecíveis – o retorno. In: BIANCHETTI, Lucídio; MACHADO, Ana Maria Netto. (Orgs.). **A bússola do escrever:** desafios e estratégias na orientação de teses e dissertações. Florianópolis-SC: Ed. da UFSC; São Paulo: Cortez, 2002. p. 25-44.

AMORIM, Marília. **O pesquisador e seu outro:** Bakhtin nas ciências humanas. São Paulo: Musa Editora, 2004.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Retrospecto em fragmentos. In: CAETANO, Daniel *et al.* **Cinema brasileiro 1995-2005:** ensaios sobre uma década. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. p. 155-165.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2011.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas-SP: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques *et al.* **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas-SP: Papirus, 1995. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

BADARÓ, Cláudio Eduardo. **Epistemologia e ciência**: reflexão e prática na sala de aula. Bauru-SP: Edusc, 2005. (Cadernos de Divulgação Cultural; v. 85).

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Tópicos).

_____. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção Tópicos).

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora UNB, 2008.

_____. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. 2. tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 261-306.

_____/VOLOCHÍNOV. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 16. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Tópicos).

BARONE, João Guilherme. Apresentação. In: SILVA, Hadija Chalupe da. **O filme nas telas**: a distribuição do cinema nacional. São Paulo: Ecofalante, 2010. (Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira; v. V). p. 7-10.

BARROS, José D'Assunção. Projeto de Pesquisa: sua função e partes constitutivas. In: _____. **O Projeto de Pesquisa em História**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2008. p. 67-75.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. (Obras escolhidas; v. 1).

BIANCHETTI, Lucídio; MACHADO, Ana Maria Netto (Orgs.). **A bússola do escrever**: desafios e estratégias na orientação de teses e dissertações. Florianópolis-RJ: Ed. da UFSC; São Paulo: Cortez, 2002. p. 13-24.

BONETI, Lindomar Wessler. **O silêncio das águas**: políticas públicas, meio ambiente e exclusão social. 2 ed. Ijuí-RS: Ed. Unijui, 2003.

BORGES, Valdeci Rezende. A Nova História e a História Cultural. In: SANTOS, Regma Maria dos (Org.). **História e Linguagens: literatura, música, oralidade e cinema**. Uberlândia-MG: Editora Aspectus, 2003. p. 21-40.

CAETANO, Daniel *et al.* 1995-2005: Histórico de uma década. In: CAETANO, Daniel (Org.). **Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial e Revista Contracampo, 2005. p. 11-47.

CAETANO, Daniel. Nós (cinema bazuca em situação pós-colonial). In: CAETANO, Daniel (Org.). **Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial e Revista Contracampo, 2005. p. 221-244.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa e Gênese Andrade. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008. (Ensaio Latino-Americanos; v. 1).

CANDIOTTO, César. **Foucault e a crítica da verdade**. Belo Horizonte-MG: Autêntica; Curitiba-PR: Champagnat, 2010. (Estudos Foucaultianos; v. 5).

CARNEIRO RIO, Ana Carla; FERNANDES JÚNIOR, Antônio. *Revista da ABRALIN*, v. 15, n. 2, jul./dez. 2016, p. 121-145. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/abralin/issue/view/2189>>. Acesso em: 28 jun. 2017.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Trad. Fernando Albagli e Benjamin Albagli. 1. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. (40 Anos, 40 Livros).

_____; BONITZER, Pascal. **Prática do roteiro cinematográfico**. Trad. Teresa de Almeida. 3. ed. São Paulo: JSN Editora, 1996.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha: volume 1**. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. Porto Alegre-RS: L&PM, 2007. (Coleção L&PM Pocket).

CHALMERS, Alan. **A fabricação da ciência**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1994. (Biblioteca básica).

_____. **O que é ciência afinal?** Trad. Raul Filker. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. Trad. George Schlesinger. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

_____. **Os desafios da escrita**. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1999. (Prismas).

COELHO, Braz José. **LINGUAGEM: conceitos básicos**. Goiânia-GO: Trilhas Urbanas, 2005. (Coleção Sala de Aula; Linguística).

CORACINI, Maria José. **A celebração do outro: arquivo, memória e identidade:** línguas (materna e estrangeira), plurilingüismo e tradução. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2007a.

_____. **Um fazer persuasivo:** o discurso subjetivo da ciência. Campinas-SP: Pontes, 2007b.

COURTINE, Jean-Jacques; PIOVEZANI, Carlos. Por uma arqueologia dos poderes e perigos da fala pública. In: _____ (Orgs.). **História da fala pública:** uma arqueologia dos poderes do discurso. Petrópolis-RJ: Vozes, 2015. p. 7-22.

COURTINE, Jean-Jacques. **Análise do discurso político:** o discurso comunista endereçado aos cristãos. Trad. Cristina de Campos Velho Birck *et al.* São Carlos: EdUFSCar, 2014.

_____. **Decifrar o corpo:** pensar com Foucault. Trad. Francisco Morás. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2013.

CURCINO, Luzmara. Velhos novos leitores e suas maneiras de ler em tempos de textos eletrônicos. *Estudos Linguísticos*, São Paulo, 41 (3), set.-dez. 2012, p. 1013-1027. Disponível em: <http://gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/41/el.2012_v3_t09.red6.pdf>. Acesso em: 10 out. 2016.

DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte de memória? In: ACHARD, Pierre *et al.* **Papel da memória.** Trad. José Horta Nunes. 2. ed. Campinas-SP: Pontes Editores, 2007. p. 23-37.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História oral** – memória, tempo, identidades. 2. ed. Belo Horizonte-MG: Autêntica, 2010. (Coleção Leitura, escrita e oralidade).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997. (Coleção TRANS).

DOSSE, François. **Renascimento do acontecimento:** um desafio para o historiador: entre Esfinge e Fênix. Trad. Constanca Morel. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura.** Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

EDUARDO, Cléber. Fugindo do inferno – A distopia na redemocratização. In: CAETANO, Daniel (Org.). **Cinema brasileiro 1995-2005:** ensaios sobre uma década. Rio de Janeiro: Azougue Editorial e Revista Contracampo, 2005a. p. 51-65.

_____. “Eu é um outro” – Variações da narração em primeira pessoa. In: CAETANO, Daniel (Org.). **Cinema brasileiro 1995-2005:** ensaios sobre uma década. Rio de Janeiro: Azougue Editorial e Revista Contracampo, 2005b. p. 137-151.

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do discurso:** reflexões introdutórias. Goiânia-GO: Trilhas Urbanas, 2005.

FERNANDES JÚNIOR, Antônio. **Os entre-lugares do sujeito e da escritura em Arnaldo Antunes.** 2007. 158 f. Tese (Doutorado em Literatura), Universidade Estadual Paulista, Araraquara-SP, 2007.

_____; SOUSA, Kátia Menezes de. O Livro: suporte de dispositivos. In: _____ (Orgs.). **Dispositivos de poder em Foucault: práticas e discursos da atualidade.** Goiânia: Gráfica UFG, 2014. p. 13-21.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. O lugar do social e da cultura numa dimensão discursiva. In: INDURSKY, Freda; MITTMANN, Solange; FERREIRA, Maria Cristina Leandro (Orgs.). **Memória e história na/da análise do discurso.** Campinas-SP: Mercado das Letras, 2011. p. 55-64.

_____. A antiética da vantagem e do jeitinho na terra em que Deus é brasileiro. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.). **Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional.** 3. ed. São Paulo: Pontes, 2003. p. 69-79.

FIGUEIRÊDO, Maria do Socorro Fonseca Vieira. Contadores de Histórias: Patrimônio Cultural. In: NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes; BARBOSA, Eduardo Romero Lopes (Orgs.). **Cartografias culturais do imaginário e da complexidade.** Recife-PE: Ed. Universitária da UFPE, 2006. p. 117-126.

FOUCAULT, Michel. **A sociedade punitiva: curso no Collège de France (1972-1973).** Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015. (Coleção Obras de Michel Foucault).

_____. **A verdade e as formas jurídicas.** Trad. Roberto Cabral de Melo Machado *et al.* Rio de Janeiro: NAU Editora, 2009a.

_____. **História da loucura.** Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2009b.

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humana.** Trad. Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007a. (Coleção Tópicos). p. 475-536.

_____. **Microfísica do poder.** Org. e Trad. Roberto Machado. 24. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007b.

_____. **A ordem do discurso.** Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 14. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006. (Leituras Filosóficas).

_____. **A arqueologia do saber.** Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. **O que é um autor?** Trad. Antônio Fernando Cascais; Eduardo Cordeiro. 4. ed. Lisboa: Vega, 2000a. (Passagens).

_____. **A vida dos homens infames.** In: _____. **O que é um autor?** Trad. Antônio Fernando Cascais; Eduardo Cordeiro. 4. ed. Lisboa: Vega, 2000b. (Passagens). p. 89-128.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Estudos; Filosofia).

_____. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Ed. 34, 2006.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. J.J. Veiga e seus turbulentos objetos: espaços de inquietação e de medo. In: GARCIA, Flávio; PINTO, Marcello de Oliveira (Orgs). **Vertentes do Fantástico no Brasil: tendências da ficção e da crítica**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015a. p. 173-187.

_____. Os objetos e a irrupção do fantástico em *Objecto quase* de José Saramago e *Objetos turbulentos* de José J. Veiga. In: GARCIA, Flávio; GAMA-KHALIL, Marisa Martins (Orgs). **Vertentes do Insólito Ficcional - Ensaios I**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015b. p. 198-217.

_____. Verdades possíveis dos estudos discursivos sobre a literatura: as vozes de Michel Foucault e Mikhail Bakhtin nos campos da AD e da teoria literária. In: FERNANDES, Cleudemar Alves; GAMA-KHALIL, Marisa Martins; ALVES JÚNIOR, José Antônio. **Análise do Discurso na literatura**. São Carlos-SP: Claraluz, 2009. p. 272-297.

_____. A ordem das interdições e dos diálogos na pena do Bruxo de Cosme Velho. In: GREGOLIN, Maria do Rosário; BARONAS, Roberto (Org.). **Análise do discurso: as materialidades do sentido**. São Carlos-SP: Claraluz, 2007. p. 129-138.

GNERRE, Maurizio. **Linguagem, escrita e poder**. 5. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. (Coleção Linguagem).

GREGOLIN, Maria do Rosário. Análise do Discurso e Semiologia: enfrentando discursividades contemporâneas. In: SARGENTINI, Vanice; CURCINO, Luzmara; PIOVEZANI, Carlos (Orgs.). **Discurso, semiologia e história**. São Carlos-SP: Claraluz, 2011. p. 83-105.

GUATTARI, Félix. Cultura: um conceito reacionário? In: GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 4. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1996. p. 15-24.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 7. ed. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2007. p. 103-133.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARA, Tony. **Ensaio sobre a singularidade**. São Paulo: Intermeios; Londrina: Kan Editora, 2012.

HENRIQUE, Klecius. **José Dumont: do cordel às telas de cinema**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005. (Coleção Aplauso).

HENRY, Paul. A história não existe? In: ORLANDI, Eni P. (Org.) *et al.* **Gestos de leitura: da história no discurso**. Trad. José Horta Nunes *et al.* 2. ed. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 1997. p. 29-54.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. PESQUISA: fazer o que não se sabe, aprender fazendo. In: _____. **Entrenotas**: compreensões de pesquisa. Belo Horizonte-MG: Editora UFMG, 2013. p. 29-46.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão *et al.* 5. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACHADO, Roberto. Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Org. e Trad. Roberto Machado. 24. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007. p. VII-XXIII.

MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada**: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine. 2006. 203 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas-SP, 2006.

MILANEZ, Nilton. Modos de enunciar a pele do corpo: quais os lugares de onde vêm *A pele que habito* de Almodóvar? In: TASSO, Ismara; CAMPOS, Jefferson (Orgs.). **Imagem e(m) Discurso** – A formação das modalidades enunciativas. Campinas-SP: Pontes Editores, 2015. (Coleção Linguagem & Sociedade; v. 8). p. 97-117.

_____. Foucault e o cinema: para uma breve arqueologia das imagens em movimento. In: PIOVEZANI, Carlos; CURCINO, Luzmara; SARGENTINI, Vanice (Orgs.). **Presenças de Foucault na Análise do Discurso**. São Carlos-SP: EdUFSCar, 2014. p. 125-143.

_____. **Discurso e imagem em movimento**: o corpo horrorífico do vampiro no trailer. São Carlos-SP: Clara Luz, 2011.

MILNER, Jean-Claude. **Introducción a una ciencia del language**: versión abreviada. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Manantial, 2000. p. 23-68.

NAVARRO, Pedro. Discurso, História e Memória: contribuições de Michel Foucault ao Estudo da Mídia. In: Tasso, Ismara (Org.). **Estudos do texto e do discurso**: interfaces entre língua(gens), identidade e memória. São Carlos-SP: Clara Luz, 2008. p. 59-74.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 5. ed. Campinas-SP: Pontes, 2007.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni Puccinelli Orlandi *et al.* 4. ed. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2009.

_____. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre *et al.* **Papel da memória**. Trad. José Horta Nunes. 2. ed. Campinas-SP: Pontes Editores, 2007. p. 49-57.

_____. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. 4. ed. Campinas-SP: Pontes Editores, 2006.

PERSICANO, Léa Evangelista. **O acontecimento discursivo 145 anos da Caixa**. 2009. 75 f. Monografia (Especialização em Letras - Leitura e Ensino), Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão, Catalão-GO, 2009.

PIOVEZANI, Carlos. Falar em público na política contemporânea – A eloquência *pop* e popular brasileira na idade da mídia. In: COURTINE, Jean-Jacques; PIOVEZANI, Carlos (Orgs.). **História da fala pública**: uma arqueologia dos poderes do discurso. Petrópolis-RJ: Vozes, 2015. p. 290-337.

POSSENTI, Sírio. Sobre a leitura: o que diz a Análise do Discurso? In: MARINHO, Marildes (Org.). **Ler e navegar**: espaços e percursos da leitura. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2001. p. 19-30.

RAGO, Margareth. Sonhos de Brasil (Prefácio). In: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011. p. 13-19.

RAMPAZZO, Lino. I Unidade: O conhecimento. In: _____. **Metodologia científica**: para alunos de pós-graduação. São Paulo: Edições Loyola, 2002. p. 17-28.

ROCHA, Décio. Perspectiva foucaultiana. In: BRAIT, Beth; SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília. **Texto ou discurso?** São Paulo: Contexto, 2012. p. 47-80.

ROLNIK, Suely. Apresentação. In: GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 4. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1996. p. 11-14.

ROSA, João Guimarães. Desenredo. In: _____. **O melhor de João Guimarães Rosa**: contos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 101-104.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Lingüística Geral**. Organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

SCLIAR, Moacyr. **O texto, ou: a vida**: uma trajetória literária. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p. 7-24.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Viver no feminismo* – uma mais sete histórias de vida. In: RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se**: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2013. p. 13-21.

SILVA, Hadija Chalupe da. **O filme nas telas**: a distribuição do cinema nacional. São Paulo: Ecofalante, 2010. (Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira; v. V).

SOUSA, Kátia Menezes de. Análise do Discurso: para além das vertentes sociológica e formalista da Linguística. In: BARONAS, Roberto Leiser; MIOTELLO, Valdemir (Orgs.). **Análise de discurso**: teorizações e métodos. São Carlos-SP: Pedro e João, 2011. p. 103-114.

SOUZA, Alexandre do Nascimento; JACOBI, Pedro Roberto. **Expansão da Matriz Hidrelétrica no Brasil**: as hidrelétricas da Amazônia e a perspectiva de mais conflitos socioambientais. 18p. 2010. Disponível em:

<<http://www.anppas.org.br/encontro5/cd/artigos/GT17-601-577-20100903225428.pdf>>.
Acesso em: 10 dez. 2016.

STAFUZZA, Grenissa Bonvino. Mais estranho que a ficção: o autor e o herói na estética do discurso cinematográfico. **CASA - Cadernos de Semiótica Aplicada**, v. 10, n. 2, dez. 2012. 17 p. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/casa>>. Acesso em: 10 maio 2016.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. Campinas-SP: Papirus, 2003. (Coleção Campo Imagético).

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Trad. Mauro Silva. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

VEYNE, Paul. **Foucault, o pensamento, a pessoa**. Trad. Luís Lima. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009. (Coleção Pilares).

VOSS, Jefferson; NAVARRO, Pedro. A noção de enunciado reitor de Michel Foucault e a análise de objetos discursivos midiáticos. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão-SC, v. 13, n. 1, jan./abr. 2013. p. 95-116. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ld/v13n1/a05v13n1.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

WILLIAMS, Raymond. **A produção social da escrita**. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ZILBERMAN, Regina. Memória entre oralidade e escrita. In: PAIVA, Aparecida *et al.* (Org.). **Leituras literárias: discursos transitivos**. Belo Horizonte-MG: Ceale; Autêntica, 2008. (Coleção Literatura e Educação). p. 165-184.

Documentários, filmografia e discografia

Belo Monte, Memórias de trabalho e de vida frente à construção de Belo Monte. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5f1Hkv6Riss>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

Belo Monte, uma usina polêmica, Parte 6, Os ribeirinhos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MzJbVZiA6q8>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

A MENINA QUE ROUBAVA LIVROS. Direção de Brian Percival. Estados Unidos da América e Alemanha: Twenty Century Fox, 2014. 1 DVD (131 min.), son., color.

AUSTRÁLIA. Direção de Baz Luhrmann. Estados Unidos da América: Twenty Century Fox, 2008. 1 DVD (166 min.), son., color.

O DOADOR DE MEMÓRIAS. Direção de Phillip Noyce. Estados Unidos da América: Paris Filmes, 2014. 1 DVD (97 min.), son., color.

PROVA DE FOGO – Uma história de vida. Direção: Doug Atchison. Estados Unidos da América: Lionsgate Films, 2006. 1 DVD (112 min.), son., color.

Memória das águas (faixa 10). In: PIRATA. Maria Bethânia. Brasil, 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Vk31euzo6gU>>, acesso em: 22 abr. 2017 e <<https://www.vagalume.com.br/maria-bethania/memoria-das-aguas.html>>, acesso em: 18 jun. 2017.

Sites pesquisados e matérias online

Academia Brasileira de Letras - <<http://www.academia.org.br/>>. Acesso em: 01 jun. 2017.

<<http://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2016-11/privatizacao-da-celg-distribuicao-obtem-agio-de-2803>>. Acesso em: 06 jun. 2017.

Agência Nacional das Águas - <<http://www.ana.gov.br/>>. Acesso em: 13 dez. 2016.

<<http://canstockphoto.com.br/quatro-livros-abertos-3707825.html>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

<<http://cinemateca.gov.br/cgi-in/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=026002&format=detailed.pft>>. Acesso em: 17 jun. 2016.

<<http://www.cnslpb.com.br/arquivosdoc/MATPROF.pdf>>. Acesso em: 07 dez. 2015.

<<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/>>. Acesso em: 25 nov. 2015; 13 jun. 2017.

<<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/fenix/>>. Acesso em: 03 jul. 2017.

<<https://www.ebiografia.com/>>. Acesso em: 30 maio 2017.

<<http://www.educacao.uol.com.br/disciplinas/historia-brasil/governo-collor-de-mello-1990-1992-presidente-renuncia.htm>>. Acesso em: 17 dez. 2016.

<<https://encrypted-tbn1.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQXOH3P7mQ-iStVj2BNVyP5It40YbVpFwanR3opp-x9pdeEn6-wbA>>. Acesso em: 13 dez. 2016.

<<http://www.fundaj.gov.br/>>. Acesso em: 16 jul. 2017.

<<http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2017/07/nordeste-puxa-producao-de-energia-eolica-no-brasil-que-bate-records.html>>. Acesso em: 11 jul. 2017.

<<https://hemetec.wordpress.com/2016/05/10/narradores-de-jave/>>. Acesso em: 14 maio 2016.

<<http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/eliane-caffe>>. Acesso em: 07 jan. 2017.

<www.iphan.gov.br/>. Acesso em: 10 jan. 2017.

<www.léxico.pt/>. Acesso em: 26 nov. 2015.

<<https://pt.slideshare.net/AlessandraChacon/fontes-renovveis-parte-ii>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

<<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT661520-1655,00.html>>. Acesso em: 21 dez. 2016.

<http://www.saudemental.net/o_que_e_esquizofrenia.htm>. Acesso em: 11 jun. 2017

<<https://www.significados.com.br/>>. Acesso em: 11 jul. 2017.

<<https://www.youtube.com/watch?v=Trm-CyihYs8>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

ANEXO

No quadro abaixo¹⁷⁶, trazemos um apanhado dos principais nomes próprios utilizados no filme para as personagens. No Capítulo 6, em meio ao texto, fizemos referência a alguns: seja o nome de Antônio Biá e o de Zaqueu. Para nós, os nomes atribuídos às personagens podem ser utilizados para a construção de nossa visão acerca da narrativa cinematográfica em estudo, por meio de uma rede de sentidos, ainda que ‘não nos fale de antemão’ quem sejam essas figuras que compõem a trama. Os nomes, mesmo que não tenham correspondência direta com a/o coisa/sujeito nomeada/o, não deixam de indicar e até mesmo descrever algumas delas em certos aspectos, pois entendemos que os nomes produzem significados e sentidos dentro e a partir das culturas e da história.

NOME	‘SIGNIFICADO’	COMPLEMENTO
Indalécio	O guerreiro / herói fundador de Javé. Aquele que tem espírito forte.	Variante: Indaléu.
Vicentino	Vencedor.	Narrador das origens javélicas.
Vicente	“O que vence”, “aquele que conquista”, “vencedor, conquistador”.	Nome de vários santos. Para exemplificar: São Vicente de Saragoça (Igreja Latina).
Deodora	“Dádiva divina”.	A única narradora do filme.
Dora	"Dom", "presente" ou "dádiva".	Em alguns casos, Dora pode ser um diminutivo ou apelido de pessoas com o nome começado ou terminado por <i>Dora</i> , como Teodora, Dorotéia e Doralice.
Teodora	“Presente de Deus”, “dádiva divina”.	É a variante feminina de Teodoro.
Firmino	“Firme”, “constante”, forte, “vigoroso”.	Deu nome a diversos santos, entre eles São Firmino, bispo de Amiens (norte da França).
Valdo	Poderoso ou o que dirige. Variante: Vado.	Indica uma pessoa de temperamento autoritário, o que a ajuda a superar sua timidez, que também é grande. Quando contrariado, chega a se mostrar agressivo.
Maria	“Senhora soberana”, “vidente” ou “a pura”. Existem outras diversas teorias que podem traduzir o nome Maria para “mar de amargura”, “a forte”, “a que se eleva” ou ainda “estrela do mar”.	A personagem mais famosa com este nome foi a mãe de Jesus, citada no Novo Testamento da Bíblia, uma das santas com maior número de devotos pelo mundo e venerada principalmente pela doutrina católica do cristianismo.
Dina	Variação de Adina (voluptuosa).	Indica uma pessoa que tende a usar a força de sedução para conquistar tudo o que deseja.
Daniel	“O Senhor é meu juiz”, “Deus é meu juiz”.	Daniel foi um dos profetas hebreus que tem sua história contada na Bíblia, no livro que leva o seu nome. Saiu intacto quando atirado numa cova com vários leões. Viveu durante o cativeiro dos judeus na Babilônia, onde previa os sonhos da corte real, chegando a apresentar quatro visões

¹⁷⁶ Esse quadro foi montado para a disciplina *Estudos de língua e cultura*.

		apocalípticas.
Armando	“Homem do exército”, “militar”. É o mesmo que Hermano.	Nome de um santo muito venerado no Alasca, um monge missionário russo vivido entre os anos de 1750 e 1836, considerados pelos cristãos ortodoxos como o padroeiro da América do Norte.
O Outro	Filho do pecado.	Não merece ter nome.
Samuel	“Nome de Deus” ou "Deus ouve".	Nome bíblico, citado no Antigo Testamento no livro que leva o seu nome. De acordo com a Bíblia, a mãe do profeta Samuel, Ana, não conseguia ter filhos e fez um voto a Deus que se tivesse um filho o entregaria para servir a Deus.
Pai Cariá	Guerreiro.	Narrador africano.
Oxum	Orixá das águas, dos rios, dos córregos, segundo o intérprete Samuel.	Variantes (no filme): Mariadina, Mariadéu, Marioxum. Designação genérica das divindades cultuadas pelos iorubás [povo africano do Sudoeste da República Federal da Nigéria].
Gaudério	Malandro, ocioso ou vagabundo; Farra ou reinação; Ave possuidora de penas negras e brilhantes (Brasil).	O matador, indivíduo que causa temores na comunidade javélica. Possui alguma relação com a cultura gaúcha.

Esclarecemos que esse quadro foi montado a partir de dicionários *on-line* e da própria interpretação que temos feito do filme e do roteiro, que sugerem algumas definições, construções discursivas, mas falta ainda dar-lhe um tratamento discursivo mais aprofundado, o que talvez seja feito em outro momento (artigo).

Seguem, por ora, algumas considerações nossas relativas aos nomes próprios de Javé:

a) relendo o título do filme, apresentamo-lo igualmente como *Narradores de Deus*, vendo no Cartaz do filme/Capa do DVD uma Santa Ceia, conforme referendado no Capítulo 4; b) algumas personagens possuem nomes fortes, de guerreiros, como Indalécio, Vicente/Vicentino, Firmino, Valdo/Vado, Mariadina; c) outro elemento interessante: o gêmeo que é considerado filho do pecado não possui nome, ele é denominado de Outro; d) personagens de outra cultura – não a brasileira, mas a africana – possuem nomes característicos como Pai Cariá, Indaléu e Oxum, esses dois últimos correspondentes a Indalécio e Mariadina, respectivamente; e) o nome Gaudério é de um estrangeiro que traz outros estrangeiros para o vilarejo a fim de construir a barragem, vem da região Sul do país; f) os nomes Antônio Biá e Gaudério trazem impressões ruins aos moradores de Javé, pelo que já fizeram em relação a esses, constituindo-se temas interditados; g) faz-se toda uma pilhéria com o nome de Firmino e o herói Indalécio representado por ele, é um guerreiro/herói às avessas; h) ressaltamos ainda que o próprio livro com a(s) história(s) de Javé só passa a ter existência a partir do momento em que ganha um nome, que é pronunciado por Antônio Biá, *A Odisseia do Vale de Javé: Parte I e II*.