

Um estudo sobre o tempo em Narradores de Javé

Carolina Assunção e ALVES
(UFMG)

Resumo: Muitas versões da história de um vilarejo são reveladas nos “causos” dos *Narradores de Javé*, do filme de Eliane Caffé (2004). A obra se desenvolve por meio de uma rede de narrativas que aparece como forte marca discursiva. Metz (2004), teórico da semiologia do cinema, afirma que a narrativa é primordialmente um sistema de transformações temporais. O objetivo deste trabalho é discutir como se configura a construção das narrativas e, conseqüentemente, das diversas temporalidades instauradas nessa peça cinematográfica. Para tanto, será buscado apoio nas reflexões sobre tempo e narrativa de Benveniste (1989), Metz (2004), Nunes (1988) e Ricoeur (1995).

Palavras-chave: tempo; narrativa; filme

Abstract: A little town's history reveals lots of versions told by the narrators from Javé. The film *Narradores de Javé*, directed by Eliane Caffé, is based on a narratives' net, which appears as a strong discursive mark. Metz (2004), theorist of filmic semiology, affirms that narrative is basically a system of temporal transformations. This article aims to discuss how the construction of the narratives (and, as a result, of the various temporalities) is configured in this filmic piece. The support for this job can be found in ideas about time and narrative, developed by Benveniste (1989), Metz (2004), Nunes (1988) and Ricoeur (1995).

Key words: time; narrative; film

Introdução

“O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar eu o sei; se eu quiser explicá-lo a quem me fizer essa pergunta, já não saberei dizê-lo” (AGOSTINHO *apud* NUNES, 1988, p. 16). A tão conhecida e repetida asserção de Santo Agostinho é facilmente ecoada quando o assunto é o tempo. Em *Confissões*, ele já vislumbrava a alta dificuldade de abordagem do tema que, embora intrínseco ao nosso viver, parece também intocável e alheio a definições totalizantes.

Em busca de compreensão, muitas são as incursões de filósofos e pensadores nessa categoria, seja no ramo da Física, da Lingüística e mesmo da Literatura, cada qual com reflexões peculiares dentro de sua área específica. Entretanto, apreender completamente o tempo, tão plural e esquivo é, sem dúvida, uma tarefa distante do possível. Mas toda tentativa é importante, dado que se trata de um conceito diretamente ligado ao entendimento da existência do homem e das coisas.

O tempo pode ser físico, psicológico, cronológico, histórico, lingüístico, ficcional. Ele pode pertencer a um momento, a um sujeito, a um elemento da natureza ou a uma obra de arte, seja ela literária, cinematográfica, etc. Tantos aspectos coexistentes demonstram, para Santo Agostinho, como o tempo é marcado por um dilema fundamental: oscilar entre a unidade ordenada e a fragmentação. Já Aristóteles não hesita em afirmar que o tempo é único, só existe um, do qual presente, passado e futuro constituem partes. Kant, por sua vez, considera que o que passa não é o tempo, mas sim a vida das coisas transitórias que passam no tempo, imutável e fixo. As idéias sobre esse enigmático fator assumem várias direções, por vezes opostas e, por outras, coincidentes, sem que qualquer uma delas deixe de ter fundamento, dado o caráter multiforme do tempo.

As elucubrações sobre o assunto não poderiam ser esgotadas ou dignamente aprofundadas num artigo como este, nem é essa a intenção. O objetivo é circular por algumas definições e discussões que permitam conduzir o olhar para o tempo em uma perspectiva particular: a de sua íntima relação com a narrativa. A adjetivação desse contato em termos de intimidade pode ser explicada com as palavras de Metz (METZ, 1972, p. 32): “[...] a narração é, entre outras coisas, um sistema de transformações temporais”. Pensar a narrativa remete à exposição de uma seqüência de fatos e/ou ações, e tal sucessão ocorre numa certa ordem, num período determinado conforme a escala temporal proposta pela história que está sendo contada (dias, minutos, horas, meses, anos etc.). Mas não se trata meramente de uma questão de estruturação, como explica Ricoeur:

O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal [...] o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é

significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal. (RICOEUR, 1994, p.16)

A ligação marcante entre tempo e narrativa também pode ser constatada pela freqüente atividade de classificação da categoria temporal nas teorias que se ocupam da análise de narrativas. Genette (1972), por exemplo, foi um dos vários teóricos preocupados com o assunto. Ele abordou questões relacionadas à ordem, à duração e à freqüência, e criou conceitos para definir maneiras pelas quais os autores poderiam colocar o tempo a serviço da história narrada. Acelerações, retornos ao passado, projeções do futuro, saltos temporais, entre outros, seriam alguns dos recursos possíveis. Outra problemática focalizada por muitos pesquisadores diz respeito à distinção entre dois tempos complementares: tempo narrado e tempo do narrar, que também confirma o forte entrosamento que se pretende compreender um pouco mais, nas linhas que se seguem.

Mais especificamente, a atenção será voltada aqui para as configurações do tempo na narrativa cinematográfica, tendo como objeto de estudo o filme *Narradores de Javé*, de Eliane Caffé (2004). Trata-se da história dos moradores de uma pequena vila do sertão ameaçados pela chegada de uma usina hidrelétrica, cuja construção colocará todo o povoado debaixo d'água. Antes que as obras comecem, o povo de Javé inicia uma luta contra o tempo para escrever um livro contando 'a grande história do Vale de Javé'. A idéia é instituir o vilarejo como patrimônio histórico e impedir a inundação. Como são quase todos analfabetos, o encarregado da escrita é Antônio Biá, o único letrado. Ele fica incumbido de ouvir e transcrever os casos contados por seus conterrâneos o mais rápido possível e, assim, salvar a pequena vila de desaparecer sem nem mesmo deixar rastros.

O filme revela uma corrida contra o tempo na tentativa de inscrever Javé na História. Nesse percurso, os moradores recuperam eventos passados, memórias quase apagadas e documentos que possam registrar a trajetória da cidadezinha, para eles, de suma importância. Assim, buscando um passado glorioso, pretendem garantir o presente e o futuro da existência do lugar e da identidade deles. Essa costura do tempo rumo à instauração de um histórico oficial é o que torna *Narradores de Javé* um rico objeto de análise para entender os jogos que a narrativa pode fazer com o tempo no cinema. O auxílio teórico para

essa atividade será dado por Benveniste e Metz, assim como pelas asserções de Nunes e Ricoeur sobre tempo e narrativa no cinema.

1. Roupagens do Tempo

É difícil fixar o conceito de tempo numa coisa única, pois ele é plural. Seus aspectos estão sempre ligados às noções de ordem, duração, direção e repetição. Numa visão mais ampla, percebe-se o alinhamento de pelo menos seis tempos diferentes: ¹ físico, psicológico, cronológico, histórico, ficcional e lingüístico. Arrisca-se dizer que eles atuam em uma escala que vai do real ao imaginário, ou seja, sua condição pode estar ligada a fenômenos da natureza, a acontecimentos de ordem social, política ou econômica e às variações da imaginação humana. Vale ressaltar novamente que o que acontece é um alinhamento dessas categorias, ou seja, elas coexistem e possuem intersecções, formando algo que seria um todo, embora não único: o tempo, esse conjunto de relações variáveis.

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

O tempo cronológico, por sua vez, é o tempo público, socializado. Sua construção é realizada por meio da conexão entre o

¹ A classificação escolhida como matriz para este trabalho baseia-se principalmente nas definições de Nunes (1988) em *O tempo na narrativa* e Ricoeur (1995) em *Tiempo y Narración*.

tempo vivido e o tempo físico, com a ajuda de instrumentos como o calendário. Ricoeur (1995) ressalta três traços comuns a todo calendário que ilustram bem a estrutura do tempo cronológico:

- 1) existe sempre um acontecimento fundador que determina o momento axial, ou seja, o ponto zero a partir do qual são datados os acontecimentos;
- 2) é possível percorrê-lo nas duas direções, do passado para o presente e do presente para o passado;
- 3) fixa-se um repertório de unidades de medida, auxiliado pela astrologia.

Essas características, principalmente as duas primeiras, fazem lembrar a categoria do tempo histórico, cujas marcações são determinadas por eventos da História, que podem ser guerras, epidemias, revoluções, migrações etc. O tempo histórico possui uma cronologia, porém, ela está ligada a unidades qualitativas, de ritmo mutante e disforme.

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

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

Da enunciação procede a instauração da categoria do presente, e da categoria do presente nasce a categoria do tempo. Ele é essa presença no mundo que somente o ato de enunciação torna possível, porque,

é necessário refletir bem sobre isso, o homem não dispõe de nenhum outro meio de viver o 'agora' e de torná-lo atual senão realizando-o pela inserção do discurso no mundo. (BENVENISTE, 1989, p. 85)

Dessa maneira, o presente faz com que o sujeito tenha um sentimento de continuidade, que é o tempo. A enunciação instaura um presente que remete à materialização de passado e futuro, determinados pelo sujeito a partir do momento em que ele fala. E essa continuidade só é possível porque identificada pelos parceiros da comunicação, o que revela a condição intersubjetiva do ato comunicativo.

2. Tempo do Narrar e Tempo Narrado

Com relação ao tempo lingüístico conforme Benveniste, cabe agora tentar compreender como essa temporalidade se realiza no discurso marcado pela narrativa. De acordo com Nunes, "A narrativa abre-nos, a partir de um tempo que toca à realidade, um outro que dela se desprende. Assim, é forçoso concluir que ela abrange dois tempos de uma vez só". (NUNES, 1988, p. 15). Ou seja, além do tempo da realidade, no momento em que se tem contato com a narrativa, existem também os aspectos temporais fictícios do mundo da obra. Porém, essa duplicidade ainda se ramifica, pois a enunciação narrativa apresenta, no próprio discurso, marcas específicas que a distinguem do enunciado das coisas narradas. Sob essa perspectiva, o tempo se desdobra em tempo do narrar e tempo narrado.

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

A proposta de Genette não é buscar na enunciação um princípio interno único de diferenciação entre os tempos do narrar e

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

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

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

a projeção da obra, quando o leitor entra em contato com a ação contada pela narrativa.

3. Cinema, Tempo e Narrativa

As trilógicas de classificação do tempo criadas por Genette serviram como base para algumas colocações específicas de Metz (1972) sobre a narrativa no cinema. A partir das exposições da Narratologia, ele propõe que a narração é uma seqüência duplamente temporal: tem-se o tempo do narrado (significado) e o tempo da narração (significante). É essa dupla realidade que torna possível todas as distorções temporais (relativas à ordem, duração e freqüência, conforme Genette) e, além disso, confere à narração a função de transpor um tempo para outro.

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

Assim, tem-se no passar do tempo interno à história o tempo do narrado e, na duração total do filme (tempo que o espectador leva para assistir), o tempo da narração, correspondente ao tempo do narrar de Genette. Levado pelos princípios estruturalistas que analisam a obra literária fechada em si mesma, sem relacioná-la com o mundo externo a ela, Metz deu importantes contribuições para se entender as manifestações da passagem do tempo em um filme, especialmente no que concerne às distorções temporais (anacronias). Estas demonstram intensa participação no cinema, que “[...] é capaz de resumir, alargar, repetir, interromper, fazer retroceder ou adiantar a ação (*flashback* e *flashforward*)” (NUNES, 1988, p. 47).

Contudo, a noção de tempo no cinema carrega ainda mais questões, desenvolvidas por outros pensadores. Tarkovski (1998), por exemplo, vê o registro do tempo como elemento fundamental de composição do filme:

Qual é a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como 'esculpir o tempo'. [...] o cineasta, a partir de um 'bloco de tempo' constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica. (TARKOVSKI, 1998, p. 72)

De acordo com o cineasta russo, o cinema é uma maneira de registrar impressões do tempo, e o ritmo de uma obra é seu principal elemento formal, pois expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma. Para ele, embora a passagem do tempo também possa ser exprimida pela montagem, pelo comportamento das personagens ou pela trilha sonora, são as tomadas os fatores determinantes e indispensáveis para a percepção do fluir do tempo em um filme. Tarkovski afirma que a interação entre o tempo e o filme faz com que o cinema consiga dar ao tempo uma forma real e visível, mesmo que esse tempo seja subjetivo. As asserções desses dois e de outros autores sugerem que o cinema está impregnado de temporalidade, e isso acarreta certas implicações no discurso fílmico, algumas das quais serão abordadas a seguir.

4. A Especificidade do Tempo e da Memória nas Culturas Oraís

O advento da escrita, desde as formas pré-históricas com os pictogramas, passando pela escrita cuneiforme e pela invenção do alfabeto e dos tipos móveis de Gutemberg, até os dias de hoje, levou o homem a se deparar com a demanda pelo registro da informação, para evitar a perda dos bens culturais com o passar do tempo. A necessidade do registro configurou-se como ferramenta de afirmação da identidade, pois o homem habituou-se a reconhecer a própria existência com base na memória. Assim, passou a depender do conteúdo presente nos registros de seus antepassados para admitir (-se) (n)o presente, como já afirmou Nora (NORA, 1993, p.13):

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, [...] porque essas operações não são naturais. E por isso

a defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar à incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria.

Contudo, mesmo a simplificação proporcionada pelo fenômeno da tecnologia ainda não conseguiu dar conta de uma questão: a do registro da memória e do conhecimento construídos em culturas marcadas pela oralidade, como é o caso da comunidade ficcional representada em *Narradores de Javé*. A história dos grupos sociais que não têm o hábito da escrita, da documentação institucional e oficializante, sobrevive de boca em boca, nos casos contados, nas tradições e nos rituais traçados pela palavra dita e pela linguagem corporal. Os traços caracterizadores da sociedade classificada como informacional – o registro, a documentação, os arquivos, os acervos, a tecnologia etc. – não são evidentes nas culturas orais; não que não haja informação e conhecimento, mas eles estão fixados em outra instância, volátil, que é a da oralidade. A dificuldade está em descobrir uma forma de manter viva a memória dessas culturas, já que a cultura ocidental (dominante) é fortemente marcada pela documentação e pela memória institucional.

Num vilarejo como Javé, por exemplo, a oralidade não é simplesmente uma tradição, mas também um traço conjuntural, devido à precária situação sócio-econômica dos moradores, maioria deles analfabetos. Ao receber a notícia da inundação, os moradores se viram desesperados por não haver nenhum registro histórico que comprovasse o valor cultural do lugarejo. Por mais que eles conhecessem e soubessem revelar o tesouro de Javé à sua maneira, acabaram reféns da ausência de uma versão oficial documentada, e viram a memória do Vale e a própria identidade se afundando em meio às águas da barragem. O povo de Javé não possuía objetos concretos como documentos de memória, que na cultura ocidental globalizada podem ser considerados fatores essenciais para apoiar a manutenção do passado e garantir a permanência da existência humana no presente e no futuro.

Em *Oralidade e cultura escrita*, Ong (1998) reflete sobre as relações e as diferenças do pensamento e da expressão verbal entre duas culturas: a oral primária (em que não há qualquer tipo de contato com a escrita) e a escrita. Segundo ele, uma vez que a cultura oral não possui textos, cabe verificar como é possível organizar registros e construir a memória:

Numa cultura oral primária, para resolver efetivamente o problema da retenção e da recuperação do pensamento cuidadosamente articulado, é preciso exercê-lo segundo padrões mnemônicos, moldados para uma pronta repetição oral. O pensamento deve surgir em padrões fortemente rítmicos equilibrados, em repetições ou antíteses, em aliteraões e assonâncias, em expressões epítéticas ou outras expressões formularias [...] de forma a vir prontamente ao espírito, e que são eles próprios modelados para a retenção e a rápida recordação – ou em outra forma mnemônica. (ONG, 1998, p. 45)

Nesse sentido, o autor realiza um estudo sobre a psicodinâmica das culturas orais primárias. Ele parte do princípio de que, nessas culturas, a palavra é um produto sonoro que determina os modos de expressão e os processos mentais. Conseqüentemente, observa que o pensamento e a expressão numa cultura oral primária possuem uma série de características, a saber: ² são mais aditivos do que subordinativos; mais agregativos do que analíticos; redundantes ou copiosos; conservadores ou tradicionalistas; próximos ao cotidiano da vida humana; de tom agonístico; mais empáticos e participativos do que objetivamente distanciados; homeostáticos; mais situacionais do que abstratos.

Falemos um pouco mais sobre o penúltimo traço psicodinâmico das culturas orais mencionado acima: a questão da homeostase, que aparece com destaque no filme *Narradores de Javé*. Conforme Ong, as sociedades orais são caracterizadas como homeostáticas por viverem constantemente um presente que se mantém em equilíbrio, descartando-se de memórias irrelevantes para o aqui e agora:

As palavras adquirem significados somente de seu hábitat real sempre constante, que não consiste meramente, como num dicionário, em outras palavras, mas inclui também gestos inflexões vocais, expressão facial e todo o cenário humano e existencial, em que a palavra real,

²Tais aspectos serão apenas enumerados neste artigo, pois não há espaço suficiente para desenvolvê-los de maneira adequada. Atentaremos, entretanto, para o elemento homeostático da memória, devido ao seu lugar de destaque no filme analisado. Reflexões mais detalhadas do autor sobre o assunto estão no Capítulo 3 do livro *Oralidade e cultura escrita*, p. 41-91.

falada, sempre ocorre. Os significados da palavra nascem continuamente do presente, embora os significados passados obviamente tenham moldado o significado presente em muitos e diferentes aspectos já não reconhecidos. (ONG, 1998, p. 58)

Com essa permanente reconstrução do tempo, as culturas orais primárias acabam por fundar seus registros na narrativa oral. Esta, por sua capacidade de explicar o decorrer da experiência humana encaixada em um fluxo temporal, torna-se um instrumento eficaz, porque permite submeter o conhecimento das comunidades orais primárias a categorias mais simplificadas que aquelas empregadas na cultura escrita. Assim, o saber dessas comunidades pode ser organizado de forma razoavelmente evidente e duradoura. Vale ressaltar também que, no contexto da oralidade, a narrativa torna-se uma metodologia oportuna, pois a memória mantida oralmente permite “adaptações” (como, por exemplo, a supressão de momentos inconvenientes), a fim de manter a continuidade do presente e de possibilitar a variação das narrativas tradicionais, de acordo com cada público e situação. É exatamente o que se percebe no filme de Eliane Caffé, com múltiplas versões, heróis e elementos diversos para uma mesma História.

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

Em *Narradores de Javé*, o uso da narrativa decorre dessa busca das personagens por identidade e memória: contar histórias para se descobrir e para sobreviver. A sensação da proximidade do fim retoma um importante traço do narrador, revelado por Benjamin (1985, p. 208): “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias

remetem à história natural”. Assim, os narradores de Javé, através daquilo que contam, instauram reflexões sobre essa procura constante do indivíduo por sua origem, por seu destino, pela verdade e pela manutenção de sua existência numa cultura marcada pela oralidade.

5. A Costura de Temporalidades dos *Narradores de Javé*

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

Nesse vaivém de tempos e narrações, é possível visualizar a trilogia de Genette relativa à ordem, duração e freqüência. Com relação à ordem, embora o filme como um todo siga uma cronologia (Zaqueu conta a trajetória do povo de Javé e como tudo terminou), as montagens das histórias do passado de Javé que os moradores apresentam podem ser classificadas como anacronias do tipo analepse/*flashback*. Também podem ser vistas as prolepses, que chamam um evento antes dele acontecer, como na seqüência em que Biá chega em casa bêbado e, deitado na cama, tem a visão de uma torrente de água invadindo sua casa e cobrindo as paredes do quarto. Essas cenas, de teor psicológico, mostram a subjetividade de Biá perante a ameaça da chegada da usina hidrelétrica.

No que concerne à duração, elipses e sumários são freqüentes, acelerando determinados momentos (saltos de dias, horas etc. e passagens rápidas de eventos que seriam mais longos se equivalessem ao tempo real: por exemplo, uma seqüência curta de planos de Biá e

Samuel a cavalo dura muito menos do que eles levariam em tempo real para chegar até o quilombo onde encontrariam Pai Cariá). Além disso, não é possível saber concretamente quanto tempo Biá passou na casa de cada morador; contudo, a desaceleração da história no momento em que surgem os *flashbacks* permite ter pelo menos uma idéia, que pode tanto dizer respeito ao tempo físico ou cronológico, quanto ao tempo psicológico. Pois, se ao espectador do filme o *flashback* parecer longo, isso pode ser ou um indício de que a personagem demorou a contar, ou de que deixou os ouvintes entediados. Já com relação à frequência, destaca-se o uso intenso da repetição, uma vez que a mesma história é contada uma série de vezes, embora em versões diferentes.

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

Quanto ao tempo lingüístico, conforme as definições de Benveniste que determinam o presente como forma axial do tempo da enunciação, percebem-se algumas peculiaridades no cinema. O presente se manifesta constantemente, dado que cada acontecimento colocado para o espectador, enquanto ele assiste ao filme, permite que ele tenha a sensação de estar diante do desenrolar dos fatos, naquele momento em que os vê. Cada narrativa em *Narradores de Javé* funda um momento presente quando a personagem a desenvolve perante o público. Assim, como explica Xavier (1977), o filme transforma o tempo num eterno presente para o qual o espectador é transportado.

O que não impede que ele consiga perceber passado e futuro no mundo da obra, pois o presente da fala das personagens o ajuda nessa tarefa. Tudo isso possibilita a visualização do tempo ficcional, que no caso de *Narradores de Javé* é múltiplo, com retrospectões, prospecções e simultaneidades, ordenadas de acordo com os eventos narrados.

Há também as representações do tempo, a começar pela usina hidrelétrica, símbolo do progresso e do futuro reservado para a população ribeirinha de Javé. O tempo psicológico do filme de Eliane Caffé encontra-se freqüentemente ligado à memória das personagens. A temporalidade passa pelo filtro das experiências subjetivas e das lembranças dos narradores, cujas versões da História, marcadas pelas impressões, intenções e fluxos de consciência, rompem com a sucessão cronológica dos eventos. *Narradores de Javé* mostra o tempo como protagonista de um jogo de fragmentações e superposições num processo de busca pela cristalização da identidade e da História de um povo. Ironicamente, “quando a gente mais precisa do tempo, ele voa”³ (ABREU; CAFFÉ, 2004, p. 126), e a luta dos habitantes de Javé é exatamente contra esse protagonista, capaz de apagar as lembranças e os acontecimentos afogados nas águas da represa.

Considerações Finais: A Narrativa como Guardiã do Tempo

No percurso de seu longo estudo, Ricoeur (1995) tenta provar que a temporalidade demanda necessariamente a mediação da narrativa. Sua hipótese considera a narrativa como a guardiã do tempo, uma vez que só existe tempo pensado se narrado. Complementares a essa proposta são as afirmações de Bres (1994), para quem a narrativa permite ao homem superar certas restrições espaço-temporais e colocá-las em função do agir. Ao assegurar a conservação e a transmissão do passado, ela permite contornar a limitação temporal da morte. Porém, o lingüista acrescenta que a narrativa não apenas assegura a transmissão e a conservação do passado – ela o faz de maneira funcional, pois o tempo do narrar pode manipular a duração do tempo narrado, de acordo com as necessidades da situação. Durante o ato de narração, o

³ Essa frase faz parte de uma fala da personagem Zaqueu, interpretada por Nelson Gonçalves, quando ele se refere ao trabalho de Antônio Biá, que tem que colocar no livro as versões de todos os moradores sobre a história de Javé.

sujeito submete a fluência contínua e regular do tempo à ordem de sua fala e, assim, a narrativa contribui fundamentalmente para a produção de identidade: por meio dela, o sujeito joga com a temporalidade e, em certa medida, brinca de enganar o tempo.

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

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

Referências Bibliográficas

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

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

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

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

_____. O aparelho formal da enunciação. In: *Problemas de Linguística Geral II*. Campinas: Pontes, 1989b. p. 81-90.

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

FERNANDES, G. C. *A ameaça: tempo, memória e informação*. 2004. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro.

FERREIRA, M. de M. Desafios e dilemas da história oral nos anos 90: o caso do Brasil. *História Oral* – Revista da Associação Brasileira de História Oral, n. 1, p. 19-30, jun. 1998.

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

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

MARTELETO, R. M. Cultura da modernidade: discursos e práticas informacionais. *Revista da Escola de Biblioteconomia da UFMG*, v. 23, n. 2, p. 115-137, 1994.

METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*. São Paulo: Educ, 1993. p. 7-28.

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

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

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

ONG, W. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas: Papirus, 1998.

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

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

_____. *Tiempo y narración III – El tiempo narrado*. Madrid: Siglo XXI, 1995b.

_____. O círculo entre narrativa e temporalidade. In: *Tempo e narrativa*. t. 1. Campinas: Papirus, 1994. p. 15-17.

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

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