



Comunidades Ficcionalis¹

Regina Tavares de Menezes dos SANTOS²
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP

RESUMO

A linguagem cinematográfica - ou seja, seus símbolos, mitos e ícones - possui uma relação estreita com os processos de percepção, registro e evocação da memória, especialmente, quando tratamos de memória coletiva. A forma como idealizamos nosso passado; o estereótipo que delineamos sobre figuras emblemáticas como as dos nossos pais; a capacidade de selecionar o que será memorável; entre outras questões perpassam pelas tramas complexas e subjetivas de aspectos da linguagem cinematográfica, para citar um deles, temos a montagem. No presente artigo, procuramos detalhar as associações mais latentes entre memória e cinema, numa perspectiva de cogitar a ficcionalização que assola nosso imaginário, e por conseguinte, nossa memória coletiva.

PALAVRAS-CHAVE

cinema; memória; memória coletiva; ficcionalização e montagem.

A odisseia de Javé

“Sem memória, não há resistência.”

Jean-Luc Godard³

“Javé só não será tomada pela água, se virar patrimônio, se tiver história, coisa importante para dizer, uma memória (...)”. A declaração faz parte de *Narradores de Javé*, obra cinematográfica estreada em 2003 e dirigida por Eliane Caffé. A trama se dedica à narração do drama vivido pela cidade Vale de Javé que está prestes a se tornar represa de uma poderosa hidrelétrica. Sob a pressão dos moradores da região, os engenheiros responsáveis pelo projeto revelam que a única maneira de a cidade ser poupada pela Usina está na aquisição do caráter de patrimônio, tarefa factível por meio do registro escrito de sua história. E exige-se mais: autoridades públicas relatam que em nada adiantaria o registro da memória sem fidelidade ou caráter científico. Jeudy⁴,

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 3 a 5 de julho de 2013.

² Doutoranda do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC/SP; e-mail: rtavares2004@yahoo.com.br

³ A epígrafe citada pode ser encontrada na obra: HIRSZMAN, L.; ECHEVARRÍA, N.; LAMATA, L. A.; CARRI, A. *Memória, história e identidade*. São Paulo: Aeroplano, 2004.

⁴ Henri-Pierre Jeudy foi escritor, ensaísta, professor de Sociologia na École de hautes Études em Sciences Sociales (Paris). Jeudy alcançou notoriedade mundial como pesquisador e analista de problemas relativos à gestão e salvaguarda de patrimônios culturais e nos servirá como embasamento teórico, ao lado de outros autores.



referência em estudos sobre memória, parece concordar com a premissa ficcional: “Quando um grupo não existe mais (...), o único meio de salvar tais lembranças é fixá-las por escrito em uma narrativa seguida, uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem” (1990, p. 85). Com base nesse contexto empenha-se a saga memorialista de Javé, a encargo do único indivíduo alfabetizado da cidade, Antônio Biá. Cada narrador entrevistado pelo ex-carteiro emite uma versão diferente para a história de Javé, definindo, assim, seus próprios mártires, heróis e algozes. Numa tentativa de atribuir prestígio aos antepassados de suas famílias, os respectivos narradores elegem, costumeiramente, a função de célebre herói a um membro de sua genealogia. Entre os desbravadores de Javé, figuras antes marginalizadas ganham *status* consideráveis, como no caso da “mulher guerreira”, Maria Dina, e do “negro herói”, Indalêo.

Biá, por sua vez, escuta as histórias e, simultaneamente, se predispõe a ficcionalizá-las em sua mente com acréscimos e omissões autorais ainda mais fantasiosos. Segundo o personagem, “a história é de vocês, mas a escrita é minha”.

Mal a odisseia de relatar a história, dita “científica”, de Javé se desenrola, e já se torna latente a inviabilidade de tal compromisso, em virtude das peculiaridades da memória coletiva. Biá relutou em acreditar, entretanto, estava nítido aos olhos do espectador o quão a memória coletiva não era consensual. Acuado pelos narradores da comunidade, ao reivindicar a legitimação de suas respectivas versões, ele abdica de sua incumbência, se retira da cidade andando de costas, deixando a população desolada.

A profecia se cumpre; o sertão vira mar, e o público do filme é interpelado por mais um narrador, Zaqueu, que, no tempo presente, ao entreter um cliente de seu bar, relata a pendenga entre o povo de Javé e Biá.

Surpreendentemente, Biá, no final do filme, surge avistando o sino da Igreja ser encoberto pelas águas. Nesse momento, empunha lápis e caderno na tentativa de escrever outra história: a história de Javé, baseada em sua vivência. Emerge, então, para a cidade e seus moradores, um relato diante do fim de um ciclo e o início de outro.

O enredo nos faz refletir sobre inúmeras questões: a história oral, a memória coletiva, o embate “história *versus* memória”, a narração, a visualidade da memória proposta pela imaginação e, em seguida, pelo cinema, entre outras questões.

De fato, a relação proposta entre memória e o universo cinematográfico não é descabida, haja vista estudos recorrentes confirmarem que a memória é percebida e evocada a partir de imagens, como exporemos a seguir.



Possíveis relações entre memória e cinema

Na Filosofia, a memória é alvo de reflexões há pelo menos 17 séculos e apresenta inquietações tão atuais quanto na época de suas formulações, consoante o questionamento de Santo Agostinho em sua obra *Confissões*:

Chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão os tesouros de inumeráveis *imagens* (grifo nosso) trazidas por percepções de toda espécie. Aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentando quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram. (...) Quem poderá explicar o modo como elas se formaram, apesar de se conhecer por que sentidas foram recolhidas e escondidas no interior?

Para o filósofo, é o indivíduo - em suas razões pessoais - o responsável por selecionar determinadas lembranças a serem armazenadas pela memória na condição de imagens. Portanto, a memória é, em suma, seletiva, como haveria de prever Bergson, séculos depois (1999).

Nos últimos 15 anos, as Ciências Biológicas, especificamente a Neurociência, têm se dedicado com afinco aos estudos da memória. Atualmente, temos assistido ao considerável avanço das ciências dedicadas ao cérebro e aos mecanismos fisiológicos da formação, fixação e evocação da memória (IZSQUIERDO, 2004). Os autores de tais estudos têm confirmado a tese de Bergson a respeito de a memória ser seletiva. E afirmam, tomando a linguagem cinematográfica como analogia, de que maneira a memória se relaciona com o universo das imagens. (FERRAZ, 2004)

Conforme Damásio (2011, p. 167),

se uma cena tiver algum valor, se o momento encerrar emoção suficiente, o cérebro fará registros multimídia de visões, sons, sensações táteis, odores e percepções afins e os representará no momento certo. Com o tempo e a imaginação de um fabulista, o material poderá ser enfeitado, cortado em pedaços e re combinado em um romance ou roteiro de cinema.

Para Morin (1984), a cultura de massa do século XX representou historicamente a segunda industrialização, movimento que se deu a partir da manipulação de imagens e sonhos. Augé (1998) também expõe a mesma linha de pensamento e intitula tal contexto



como “colonização das imagens”. Segundo ele, vivemos a era da invasão das imagens e da ficcionalização das experiências humanas, entre elas, as da memória.

De acordo com Augé,

(...) a “ficcionalização” do presente substitui hoje a mitificação da história (ou se acrescenta a ela), no primeiro encantamento (mitificação das origens) e no segundo (mitificação do futuro), se faz parte de sua lógica produzir um ego igualmente “ficcional”, incapaz de inserir sua realidade e sua identidade numa relação efetiva com os outros, temos que definir (...) uma moral de resistência. (1998, p.126)

Adiante, ainda sob a ótica do mesmo pesquisador, os indivíduos dessa “moral da resistência” - citada acima - são apresentados como “(...) aqueles que não renunciando nem à história passada nem à história vindoura, denunciarão a ideologia do presente, de que a imagem pode ser um poderoso dispositivo”. (Ibidem, 127)

Com base nessa concepção, se estabelece a relevância de uma discussão sobre as implicações de uma memória coletiva concebida por um mito de origem ou de futuro que se impõe como espelho de uma comunidade ficcional e de forte impacto na vida de seus indivíduos.

Para Augé, a humanidade já presenciou inúmeras ocasiões históricas de disputa pelo controle das imagens e dos sonhos dos indivíduos, entre elas, as travadas pela Igreja Católica, como detentora de tal poder. As mencionadas relações de conflito entre distintas categorias étnicas, sociais e culturais emergem em meio aos relatos memorialistas narrados a Biá, especificamente, quando se dá a atribuição de prestígio aos ditos “vencidos” da história, como intitulou Benjamin (1994). Referimo-nos, especificamente, aos casos de autoafirmação de Dona Dina, como patrona, e Indalêo, como desbravador de Javé.

Para Benjamin, a memória não somente era um instrumento de dominação, mas também de resistência e luta para os “vencidos”. É possível, ainda, fazer uma alusão à alegoria em que Benjamin (Ibidem, 1994) revela a necessidade de se “escrever a história a contrapelo”. Ou seja, escrever a história no movimento contrário ao que os vencedores dariam, revelando desta forma, ao ouriçar dos pelos antes tão bem escovados, todo o embaraço das atrocidades e idiosincrasias presentes na superfície escovada e omitida por tanto tempo no mesmo sentido. Contudo, não cabe sermos ingênuos e creditarmos a história dos vencedores ou a dos vencidos como verdadeira, para que não se torne, por este mesmo motivo, um mito, ou melhor, uma comunidade ficcional mitificada.



Ao assistir ao filme, é possível afirmar que as versões apresentadas por distintos narradores estão impregnadas da linguagem cinematográfica e, por que não dizer, de seus mitos. Trata-se de tramas quase *hollywoodianas* repletas de elementos característicos, amplamente estudados por Morin (1984), como: a presença do revólver, ou seja, o espetáculo da violência e/ou da aventura marcado pelo perigo; a supremacia da felicidade e de demais valores afetivos, tão bem quistos à grande Tela; a constância do “*happy-end*”, em miúdos, o final feliz das histórias relatadas; a valorização da juventude como ponto alto do perfil dos heróis, entre outros.

Ao escutar as narrativas dos familiares de Dona Dina e Indalêo, Biá assume o posto de um exímio montador de cinema e, de acordo com os seus critérios de seleção, administra o que será memorável ou não para as gerações advindas em possíveis evocações provenientes de seus registros.

Aqui se faz necessário revelar que definir montagem em cinema não é tarefa das mais fáceis (MACHADO, 2011), contudo, na busca por uma definição minimalista, nos arriscamos a dizer que montagem é transformar uma matéria-prima em algo dotado de sentido e poética, com capacidade de ser inteligível e interessante. Sendo assim, cabe ao montador estabelecer uma ordem para cortar, colar, montar e editar planos numa sequência, a partir de critérios adequados a um roteiro preestabelecido ou às preferências de quem concebe a respectiva obra.

De certa forma, o mesmo ocorre no processo de percepção e evocação memorialista. A definição do que é memorável perpassa por critérios subjetivos e relevantes para o grupo do qual o indivíduo faz parte. Portanto, concordamos com Bosi, quando afirma que, “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com *imagens* (grifo nosso) e ideias de hoje, as experiências do passado (1994, p. 55).”

As imagens, mencionadas acima, também são adquiridas em contato com o cinema do qual a capacidade de ficcionalizar o que é selecionado como memorável também recebe influência direta. Por exemplo, certos momentos memoráveis e preservados no imaginário do indivíduo sobre sua família podem estar impregnados das características de determinados personagens de um filme, os quais muito o fascinam. A imagem da família preservada em nossa memória, nunca foi e nunca será - visualmente - apenas a imagem da nossa família, mas sim, a de uma família ficcionalmente idealizada desde o momento da primeira percepção sentida ao ter tido contato com ela. Sendo essa percepção ou lembrança, visualmente, contaminada pelo cinema.



Como verificamos até este ponto do estudo, a definição do que será memorável ou não, esquecido ou lembrado, tem muito mais relação com o tempo presente do que com o tempo passado. De fato, a memória só existe no tempo presente.

Reportando-nos à saga de Biá, à luz do que foi discutido acima, podemos aferir em diversas ocasiões que o ex-carteiro atua como montador legítimo da história de Javé. Ele edita as narrativas, concebendo histórias com começo, meio e fim; idealiza cenários; fragmenta o tempo ao eliminar os tempos-mortos⁵; concebe visualmente as imagens narradas com mobilidade de quadros e o uso de olhar subjetivo, possibilitado pela câmera móvel, sendo estes dois últimos itens creditados por Manovich (2006) como expressivos elementos da linguagem cinematográfica.

O referido autor acredita que a interface do cinema e sua linguagem medeiam⁶ toda forma de cultura cotidiana, ao lado das interfaces da imprensa e do usuário-computador. Essas três interfaces culturais determinam a experiência humana, ou seja, a forma de ver o mundo, estruturar o tempo, narrar uma história e, inclusive, lidar com a memória coletiva.

El cine, la palabra impresa y la interfaz entre el hombre y el ordenador: cada una de estas tres tradiciones ha desarrollado su manera singular de organizar la información, presentarla al usuario, relacionar el tiempo con el espacio y estructurar la experiencia humana em el proceso de acceder a la información. (2006, p. 122)

Mais adiante, o autor reitera que, ao lado da imprensa, o cinema apresenta forte tradição cultural, ao registrar a memória e demais experiências humanas. Segundo Manovich (2006, 123), “(...) y el cine son tradiciones culturales, formas diferenciadas de registrar la memoria y la experiencia humanas, mecanismos para el intercambio cultural y social de información.”

Pesquisador da passagem do século XIX para o XX, Crary (1999) também se debruçou sobre o tema. Para ele, o indivíduo enfrentou um intenso processo de modernização da percepção e, por conseguinte, dos conceitos de imagem e memória, graças ao impacto do cinema em 1890.

De acordo com Augé, outro autor preocupado com tais questões e já discutido anteriormente, por conta da evolução técnica, alteramos o conceito de ficção: “A

⁵ Ver em Machado, A. Pré-cinemas & pós-cinemas. São Paulo: Papirus, 2011.

⁶ Segundo Barbero (2000, p.154), “mediação significa que entre estímulo e resposta há um espesso espaço de crenças, costumes, sonhos, medos, tudo o que configura a cultura cotidiana.”



aceleração da evolução das tecnologias da imagem, desde os anos dourados do cinema, principalmente com o surgimento da TV, não deixou de influenciar grandemente nosso próprio regime de ficção” (1998, p. 103).

E se, “(...) perceber acaba não sendo mais do que uma ocasião de lembrar” (BERGSON, 1990, p. 69) e, como expusemos acima, uma percepção impregnada pelo cinema, cabe tecer aqui uma profunda reflexão a respeito das sequências finais de *Narradores de Javé*.

A saga de Javé, narrada por Zaqueu a um dos frequentadores de seu bar, nada mais é do que a ficção da ficção, aproximando, assim, percepção e evocação. Tal afirmação é pertinente, pois, durante o fim efetivo de Vale de Javé, Zaqueu fazia compras para o seu estabelecimento na “cidade grande”, tendo, por isso, apenas o relato memorialista de outrem sobre o encerramento de mais um ciclo de sua cidade. Além da ficção de Zaqueu produzida pela narrativa oral ficcional de outra pessoa, o filme em si atua como denotador de uma terceira via de ficcionalização: a percepção do espectador.

Para Bergson (1990), o passado e a memória estão em uma relação de simultaneidade com o presente e o vivido. “A rigor, se pensarmos o presente como o instante em que se instalaria a experiência, teremos de admiti-lo como pura ficção.” (2004, p.73).

Nesse sentido, a recusa de Biá em escrever a história oficial de Javé revela a impossibilidade de a memória coletiva ser traduzida por meio de um processo de ficcionalização. Tendo em vista, pois, que a memória é trabalho e não passividade, ela não é consensual, e sim, conflituosa e heterogênea.

O trabalho dessa memória coletiva é, portanto, naturalmente heterogêneo, intradutível e imprevisível como resultado e decorrências; isto concorre para a confirmação daquele presente espacial que está em constante processo de construção e indócil aos velhos tempos de previsão entre causas e consequências que marcaram a tradição da cultura ocidental. Viver o tempo dessa memória em presença exige assumir a instabilidade e abdicar do conhecimento seguro (...) (FERRARA, 2008, p. 135)

Pelo que foi exposto, reconhecemos a estreita relação mantida entre memória e cinema, não apenas quando a interface cinematográfica pretende registrar a memória do indivíduo ou da humanidade, mas também quando interfere na forma de o indivíduo ou de uma comunidade perceber e evocar suas memórias. Afinal, numa sociedade mediada pelo cinema e pela comunicação de massa, é perceptível a marca do espetáculo em suas



mais diversas experiências humanas, inclusive na memória. “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas medida por imagens” (DEBORD, 1997, p.14).

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, S. Confissões. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- AUGÉ, M. A guerra dos sonhos. Campinas: Papirus, 1998.
- BARBERO, J. M.; BARCELO, C. Comunicação e Mediações Culturais. Revista Brasileira de Comunicação - Diálogos Mitológicos 6. Vol. XXIII, N. 1. Jan/ Jun. de 2000.
- BENJAMIN, W. A Imagem de Proust in Obras Escolhidas I - Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov in Obras Escolhidas I - Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história in Obras Escolhidas I - Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, H. Matéria e memória. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BOSI, E. Memória e sociedade - lembranças de velhos. 3e Dom São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- BOURDIEU, P. Espaço social e espaço simbólico. Razões práticas. Sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 1996.
- CRARY, J. Suspensions of perception (attention, spectacle, and modern culture). Cambridge, Massachusetts/Londres: MIT Press,
- DAMASIO, A. E o cérebro criou o homem. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- DEBORD, G. A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FERRARA, L. D. A.. Comunicação espaço cultura. São Paulo: Annablume, 2008. 1999.
- FERRAZ, M. C. F. Percepção, imagem e memória na modernidade: uma perspectiva filosófica. Revista da Intercom, volume XXVII. São Paulo: janeiro/junho de 2004.
- HIRSZMAN, L.; ECHEVARRÍA, N.; LAMATA, L. A.; CARRI, A. Memória, história e identidade. São Paulo: Aeroplano, 2004.
- IZQUIERDO, I. Questões sobre Memória. Porto Alegre: Unisinos. Coleção Aldus 19, 2004.
- JEUDY, H. Memórias do social. Rio de Janeiro: Forense. 1990.
- MACHADO, A. Pré-cinemas & pós-cinemas. São Paulo: Papirus, 2011.



MANOVICH, L. El lenguaje de los nuevos medios de comunicación – La imagen em la era digital. Buenos Aires: Paidós, 2006.

MORIN, E. Cultura de Massas no século XX. Espírito do tempo 1: neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

NARRADORES DE JAVÉ, Eliana Caffé (direção). BRASIL, Lumiere/ Videofilmes, 2003, 102 minutos, sonoro/colorido.