

ARTES & ARTIMANHAS DA MEMÓRIA EM *NARRADORES DE JAVÉ*

Rodrigo da Costa Araujo¹

Para Meynardo, em tons e sobretons memorialísticos dos causos de Porto Velho em Carmo-RJ e Vilcson Gavinho, estudioso da memória macaense.

Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de várias histórias.

[LISPECTOR, Clarice. *Os Desastres de Sofia. In: Felicidade Clandestina. 1988. p.100*]

Resumo

Processo psicológico, individual, social, a memória é a capacidade e/ou um exercício criativo; matéria prima e meio para formas de arte(s)? Artimanhas? Nosso intuito é, a partir de reflexões estilhaçadas e esgarçadas do filme *Narradores de Javé* (1998), da cineasta Eliane Café, pensar as relações da memória com a literatura, cinema, imagens poéticas que constroem artes e, ao mesmo tempo, causam artimanhas, discursos e delicadezas, transgressões. A memória, de certa forma delicada, vem à tona como o poder materializado da reminiscência, do imperecível, de imagens deslocadas que estão na base de todas as artes e, não diferentemente, das que são alimentadas pela palavra, escrita ou falada. O artesão, o artista, que dispõe de tal “estratégia”, ou mesmo, a releitura das artes que criam e manipulam a “verdade”, tornam-se também um artífice delas - realização multifacetada e preme de formas do fazer humano. Portanto, nossas leituras serão essas, também, releituras de operações, engendramentos, manipulações e interpretações que fazem e refazem as vias do tempo passado, em reconstrução presente, construindo, por fim, uma outra “verdade” memorialística, também ela lúdica e criativa.

Palavras-chave

Memória - escrita - contação de história - *Narradores de Javé*

Abstract

Process psychological, individual, social, memory is the ability and / or a creative exercise, raw materials and half to art forms (s)? Cunning? Our aim is, reflections from

¹ Professor de Teoria da Literatura e Literatura Infantojuvenil da FAFIMA - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Macaé, Mestre em Ciência da Arte e Doutorando em Literatura Comparada pela UFF/ E-mail: rodricoara@uol.com.br

shrapnel and frayed the film Narradores de Javé (1998), the filmmaker Eliane Café, think of relations with the memory literature, cinema, poetic images that build arts and at the same time, cause tricks, speeches and niceties, transgressions. The memory somewhat delicate surfaces such as materialized power of reminiscence, of imperishable images that are displaced on the basis of all the arts and, not unlike those which are fed by the word, spoken or written. The artisan, the artist, who has such a "strategy", or even re-reading of the arts that create and manipulate the "truth", they also become a craftsman of them - full of achievement and multifaceted forms of human making. Therefore, our readings will be those, too, readings of operations, engineering, manipulations and interpretations that make and remake the ways of the past tense in this reconstruction, building, finally, another "truth" memoirs, also playful and creative.

Key words

Memory - writing - storytelling- Storytellers of Yahweh

I. Javé, memória e água

< Como ler a cidade e o que se conta dela? Que sistemas de signos tendem a perder sua hegemonia quando marcados por estruturas simultâneas de organização e quando entram em correlação com outros sistemas sógnicos no momento da > contação de histórias? De que forma o verbal e o não verbal se revelariam nessa prática discursiva? Como ler essa realização multifacetada do ato de contar e a forma como se conta? Dessas perguntas relacionadas surgiu este texto inicial que outra coisa não é senão um pré-texto sobre a possível natureza do contar no filme *Narradores de Javé* (2003) e as formas de se ler essas relações enquanto prática artística ou processo e mosaico de fragmentos textuais da cidade e de histórias pessoais.

A partir desse raciocínio, a cidade será lida como sistema semiótico aberto e à deriva e que se serve dos signos da linguagem. A expressão de suas imagens e seu plano significante serão percebidos como mensagem linguística. Espaço da subjetividade, ela e os signos que a compõem operam paisagens, ações-leituras que lembram e rememoram representações do mundo e do espaço humano. Entendida como livro ou página, a cidade é o próprio texto onde se entrecruzam outros textos e coexistem vários discursos em tensão, uma intertextualidade que consiste no diálogo com vários textos culturais. Por isso, a cidade-texto, em seu espaço semiológico abarca a totalidade e confirma que “ler realmente é, pois, entrar em conotação” (BARTHES, 1975, p.82).

Nesse ângulo semiológico e comparada ao texto, ela é considerada, segundo

Barthes a “uma determinada prática significativa que se isenta das condições normais de comunicação e significação e institui um espaço específico onde se redistribui determinada significância” (COELHO, 1974, p. 13). Essa significância vem a ser, num primeiro momento, a recusa de uma significação única; justamente isso faz da cidade, não um mero produto, mas uma constante produção; é o que mantém o texto-cidade num estatuto de enunciação e rejeita que ela se converta num enunciado; é o que impede a cidade de transformar-se em estrutura fria e exige que ela seja percebida como estruturação.

Além da estruturação, a cidade como espaço intersigno, revela-se, segundo Lucrécia Ferrara, pela leitura dialógica e, nesse sentido, esta leitura “fala, sempre, de outra linguagem já formada, de uma linguagem que já foi, não extrai do vazio, mas ordena, de maneira nova, uma linguagem do passado que, em algum momento, já foi presente” (1981, p.81). Assim, assumindo esse viés, a cidade é plural e o “poder do imaginário é imediato: não procuro a imagem, ela chega-me subitamente” (BARTHES, 1977, p.253). Isso quer dizer que ela, entendida como texto barthesiano, cumpre o próprio plural do sentido, um plural irreduzível (e não somente aceitável). Ela não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não depende de uma interpretação mesmo liberal, mas de explosão, de uma disseminação, segundo a leitura do semiólogo francês.

Em *Narradores de Javé* a cidade se constrói e se destrói física e socialmente de maneira tão pragmática quanto subjetiva, sugerindo-nos que ao vivermos nela, adotamos uma capacidade de sentidos múltiplos. Essa pluralidade discursiva ensina, através de seus personagens, a narrar a cidade em imagens e a descobrir um saber inscrito nos gestos; uma outra cultura. Na verdade, trata-se de discursos de lugares que contam histórias, saber do passado, mística de Javé que o discurso poético vai revelando, ora como Mnemósine, deusa grega da memória, ora como Scheerazade, contando suas *Mil e Uma Noites*. Sendo memória de seus moradores, ela, também, é memória de lugar. Passado e presente no ato de contar, memórias e metonímias que permeiam a enunciação lírica e a enunciação narrativa. Falar de Javé², neste caso, implica apreender uma visão da cidade construída literariamente, ou seja, a sua leitura é produzida pela ficção.

A memória, nessa perspectiva, salienta-se em situações como lugares de memória e o que se narra sobre ele, o que, poeticamente, coloca em tensão

² A palavra Javé origina-se do tetragrama YHVH, que se refere ao nome de Deus, na cultura judaica. A arrumação das consoantes, formando esse signo enigmático, remete ao fato de que o nome de Deus não podia ser pronunciado. Em português, as possíveis variações podem aparecer como Javé, lavé e Jeová.

passado-presente-futuro. De acordo com esse raciocínio, a história oral e o filme *Narradores de Javé* acompanham esses traços, registrando e organizando depoimentos de voz numa rede de personalidades de certo lugar. Pelo filme e por esses depoimentos a cidade é enredada, vinculada, remendada como uma contação/pluralidade de histórias.

Em contraste com o método de pesquisa e coleta de dados de uma atividade da história oral - ainda que aproximando-se deste método - , o filme parte da contação da cidade pelos seus moradores que é enaltecida pela criação de imaginário simbólico.

É como se as práticas que organizam uma cidade febril se caracterizassem pela cegueira. As redes dessas escrituras que se movem e se entrecruzam compõem uma história múltipla sem autor nem espectador, formada de fragmentos de trajetórias e alterações de espaços: em relação a representações, permanece diária e indefinidamente outra.[...] (CERTEAU, 1994, p.23).

< Para Michel de Certeau, como dito acima, a absorção da cidade se dá no aspecto metamorfoseante desta e, por isso mesmo, as histórias orais nascem desse conjunto, histórias de vida emaranhadas na História Oficial e impregnadas de imaginário. O filme-ficção *Narradores de Javé* configura o imaginário junto à memória real: a cada versão da História Oficial da fictícia Javé contada pelos moradores aparecem imagens das cenas da narração particulares àquele contador. A trama, nesse caso, re-apresenta situações que também ocorrem nos grandes centros, extraídos de discursos diversos do passado ou desse lugar de memória no encontro com uma realidade sensualizada pelo imaginário. >

De qualquer forma, há, na formação discursiva das narrativas da grande cidade, vozes que vêm de múltiplos lugares, das malas de camponeses, nordestinos, nortistas, sulistas, interioranos, do jeito e da memória de quem imigra de um lugar de tempo prolongado para a nova rede imediata e bem demarcada pelo tempo. A cidade apreendida como texto, neste caso, possui poder de sucção e de inúmeros registros. Como em Javé, as histórias pessoais vão sendo contadas e absorvidas pela rede do *presente-passado-futuro* fazendo vociferar por uma literatura que não está no bolso, mas na memória cultural de cada um. Segundo Teixeira Coelho, ao relacionar memória e imaginário, diz:

[...] a memória participa da natureza do imaginário como conjunto das imagens não gratuitas e das relações de imagens que constituem o capital inconsciente e pensado do ser humano. A memória não é assim uma faculdade passiva, mas um princípio de organização – e de organização do todo, frequentemente a partir de um pequeno fragmento do vivido. (COELHO, 1999, p.250).

Se a memória é princípio de organização, e isto se dá pela sua frequência ao imaginário, as histórias e as maneiras de contá-las que surgem de diversos lugares acabam por sistematizar uma maneira de vivenciá-las. Essa prática criativa apesar de pouco valorizada pelo sistema emudecedor da cidade possui capacidade de organização, ela é "memória" viva, gesto memorialístico que fala de várias maneiras e imprimir vestígios.

Desse jogo planejado e sedutor, de contar e ouvir, as contações ganham destaques, apesar dos recursos televisivos e da cultura urbana roubarem a cena dessa prática cultural. As contações de histórias são textos orais - certa hifologia ou tecido ao gosto barthesiano ³-, de uma tessitura formada pelo emissor que é o contador e toda a ancestralidade autoral junto à sua prática; o receptor que é múltiplo em seus sentidos; o ambiente e suas mil possibilidades. A relação afetiva e dinâmica entre esses elementos formam o tecido/hifologia, este, no entanto, nem sempre se constroi harmonicamente, pois a relação de afeto acontece em diversas dinâmicas dessa trama, inclusive instaurando-se, contraditoriamente, nas tensões e conflitos próprios do mundo urbano.

Entendido de outra forma, esses conflitos traduzem a metáfora quanto às versões da origem da cidade e da história pessoal de cada indivíduo. Quanto ao elemento água - também motivador de conflitos no filme -, signo que remete ao dilúvio, ao progresso, e às origens da cidade na trama -, ficam subentendidas as referências bíblicas ao mito da Torre de Babel⁴ aludindo à ação dos homens que tentavam atingir os reinos do céu, mas o criador indignado com tal pretensão destrói a torre e faz com que eles passem a falar diferentes línguas, causando vários desentendimentos.

³ Aqui não poderia deixar de aludir ao clássico livro *Le plaisir du texte* para quem “hiphos é o tecido e a teia da aranha” - segundo o semiólogo Roland Barthes.

⁴ A torre de Babel simboliza a confusão. A própria palavra Babel, segundo Chevalier (1988, p. 111) provém da raiz Bil que significa confundir.

II. O poder da escrita, o “Livro de Salvação”

O filme *Narradores de Javé* narra a escritura das versões orais de uma possível História Oficial das origens "javélicas"⁵ em um *dossiê científico* hiperbolizando, na lente cinematográfica, o sentido de sobrevivência. O apanhado de histórias de cada morador salvaria Javé da tragédia causada pela construção da Hidrelétrica.

Nas primeiras tomadas, a assembleia barulhenta, após Zaqueu sugerir o trabalho da escritura *científica* das Histórias de Origem de Javé, no Livro da Salvação, a pergunta de um dos moradores - "que coisa é essa, científico?" - demonstra a distância física e ideológica dos sistemas científicos, educacionais, teóricos e acadêmicos, onde o analfabetismo é presença, o escrever e ler são práticas distantes e o conhecimento se resume nas práticas de convívio. Mas no filme, não há tristeza intelectual em relação a esta postura, o que percebemos no diálogo corrente dos moradores é a simples busca da solução, mesmo que isso seja o fantástico registro das histórias que estejam "espalhadas na cabeça do povo"⁶.

A cineasta sugere com isso a dialética entre a História Oficial, que é considerada a verdade, e as histórias pessoais contadas sob os vários pontos de vista dos personagens do povo. Dessas relações e convívio, fica sempre no ar, atravessando os diálogos, a pergunta: qual é a versão verdadeira da história? A investigação desta questão, na trama, se abre a diversos prismas, onde o leitor/espectador cai na malha sutil na qual o trabalho objetivo e científico entrelaça-se com ações de um universo fantástico e fabular quase impossível de se capturar, que é o da reunião dos imaginários infinitos de certa população.

O *Livro da Salvação*, neste contexto, é elemento/signo totalizante e poético do *Registro*. Suas páginas em branco remetem ao trabalho tanto documental quanto criativo a ser feito, no qual o artista e o cientista estão destinados a realizar. No filme quem assume o papel de registrar a memória neste livro é Antônio Biá, um carteiro-tradutor interpretado como um sujeito que parodia o papel do historiador e constrói histórias orais às avessas. Este personagem reveste-se de importância intelectual, se diz *intelectuário*, recebe a tarefa de um pesquisador acadêmico usando metodologias da história oral, mas comporta-se, sensivelmente, feito um poeta encantador, um *floreador* e *criador de histórias*. De posse da história

⁵ "javélico(a)" - adjetivo criado e falado por Antônio Biá, personagem do ator José Dumont no filme *Narradores de Javé*.

⁶ Fala de Deodora, personagem da atriz Luci Pereira.

peçoal de outros personagens, ele usa certas artimanhas para dar suas próprias cores às velhas histórias das origens de Javé, remodela ao avesso a função do pesquisador científico, não se ausentando do objeto de pesquisa, mas sendo ele próprio observador e observado, usando e abusando da ironia que o possibilita ser um equilibrista brincante da linha tênue que separa razão de criação.

Reforçando esse perfil, ele mesmo afirma contundentemente:

"Olhe, uma coisa é o fato acontecido, outra coisa é o fato escrito. O acontecido tem que ser melhorado no escrito de forma melhor para que o povo creia no acontecido."⁷

Assim, é escrevendo Javé em signos que o discurso fílmico instaura uma outra temporalidade: o presente da afetividade, o presente da cidade construindo o passado, a lembrança do vivido, do percebido, do sentido. Benjamin, aproximando-se dessa concepção de memória e referindo-se a Proust diz que este não escreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu. E ainda: o importante para o autor que rememora, não é o que viveu, "mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento?" (BENJAMIN, 1985, p.37).

Javé, nesse caso, é narrada sob a ótica da ruína/destruição, dos fragmentos que compõem certo mosaico social. Ela é reconstituída por olhares transgressores que desvendam dentro da morte, a vida, dentro da loucura, a lucidez, dentro do velho, o novo. O entrecruzamento desses olhares e dessa memória alimenta lugares discursivos que colocam em questão discurso poético e memória, oralidade e escrita no momento mesmo em que pulsões de natureza fantasmática entram em jogo na produção das imagens.

As relações da escrita que marcam a história de Javé enquanto história da sua recepção dinamiza a sua perspectiva e dá outra dimensão à história no espaço, reavaliando seu estatuto que circula pelo oral e pelo registro; nessa visão, a história não é coleta de referências apenas fatuais, mas compreensão das questões que a cidade coloca, pois é o espaço onde a história se dá e esse sentido implica percepção, não somente do passado enquanto passado, mas do passado enraizado no presente. Temos, em Javé, uma história dos usos ou o uso como

⁷ Fala de Antônio Biá num diálogo com Seu Vicentino.

história, pois o repertório de um ambiente urbano é tradição e tradução de usos.

Aproximando-se das relações com a escrita, *Narradores de Javé* é, também, uma narrativa fílmica que se sustenta em pilares de representação que determinam, sugerem, solicitam uma leitura intertextual com a Bíblia. Entretanto, essa relação se oferece à prática de leitura como uso paródico, progressivamente, laboriosamente construindo gestos sutis e de modo cumulativo nas confluências entre visualidade e memória.

III. Versões sobre o ato de contar

O mundo hoje não é mais como antigamente. No tempo do rascunho da Bíblia, quando bastava ter um homem, um feixe de capim e um jumento, pronto, se tinha uma boa história. Hoje não. Contar uma história hoje é difícil.
[fala de Antônio Biá no filme]

As várias versões e o modo de contar inauguram o tema principal do filme, o que é nomeado pela cineasta de duelo entre os contadores. Celso Cisto nos aponta que aprender uma história para contar é como construir um filme. A história deve ser visualizada mentalmente, como, também, cada coisa que vai sendo contada, isso seria, para ele, uma capacidade de recontá-la de memória sem precisarmos decorá-la. (2005, p.31).

Diferentemente desse recurso estratégico e prévio, em *Narradores de Javé* a contação mistura-se com a vida, com o presente, ainda que rememore o passado, se desmembre no improviso da visualidade e na fala cotidiana. O contar, nesse caso, busca compreender o processo da memória e com ele um universo pessoal que se soma a outro: a tentativa de ouvir as pessoas e a si mesmo.

Junto a esta compreensão surge a memória, a cidade e o próprio ato de contar. Três percursos enviesados, descentrados, desterritorializados, marginais. As versões do contar, nesse caso sugerem aquilo que convencionalmente se entende como uma espécie de tesouro das tradições e do passado -, a busca para um outro espaço: o lugar da ruptura, da fragmentação, da descontinuidade, do vazio. Não se trata de buscar o lugar de uma nostalgia da origem, como querem alguns leitores desse tipo de discurso, mas de uma inesgotável produção de sentido, que assinala, antes, o futuro, a invenção e a ficção.

Biá - aquele que ouve os discursos - começa peregrinando com o objetivo de coletar e registrar as histórias no/para o livro. O primeiro a contar essa memória é Seu Vicentino - personagem de Nelson Dantas - sua história é como seu discurso aparente, sério, correto, cheio de orgulho e sacralidade, trata-se da primeira versão que insere o leitor/espectador nas origens do Vale de Javé. Antes de começar a contar sua versão dos fatos, Seu Vicentino demonstra sua devoção a São Jorge benzendo-se em silêncio diante de uma imagem, para logo em seguida contar a história de Indalécio, o fundador de Javé.

Indalécio era um homem seco, duro, sistemático, era um homem que nunca dizia sim, quando queria dizer não, cada coisa para ele só tinha uma medida [...] (ABREU E CAFFÉ, 2004, p.49).

Suas palavras, como comprovam nesse fragmento, soam claras e altivas e, quando menos se espera, os fatos surgem aleatoriamente em movimento; sem introdução nem marcas de começo, ele simplesmente começa a contar em tom envolvente, capaz de despertar no espectador a imaginação e as paisagens das terras em que Indalécio andou e escolheu. Como sugere a própria Eliane Caffé esse personagem é "o grande contador, contar bem a história é fazer com que você consiga entrar um pouco naquilo que eu estou te sugerindo".

Neste momento revelam-se as narrativas paralelas à própria palavra, trata-se da narração das imagens construídas pelo filme que desenham o pensamento do ponto de vista do contador. Dançam em conjunto, além da história pessoal de uma família, diversas interpretações e subjetividades e, nesse ato, forma-se uma roda simbólica de personae interpretativas: a do contador Seu Vicentino, a da cineasta Eliane Caffé, a da diretora de arte Carla Caffé, a do público do cinema e até a ausência de visão do ouvinte Antônio Biá que apenas escuta a história e não visualiza a imagem construída.

Acompanhando a mesma cadência da voz de Seu Vicentino, as imagens da narrativa invadem a tela, sugerindo, também, ao espectador, que ele já não mais esteja na pequena sala de sua casa, mas ouvindo Antônio Biá ou galopando em paisagens com Indalécio vicentiniano, vestido de São Jorge junto de seu povo andarilho.

(...) A História de Javé começa junto de Indalécio, foi ele quem guiou nossos antepassados, um punhado de gente valente, que eram sobra de gente perdida. Tinham sido expulsos de suas terras de origem por ordem do Rei de Portugal, que queria o ouro que era deles. Pois Indalécio, mesmo ferido, foi trazendo seu povo para longe, em busca de um lugar seguro, mas Indalécio não atinava com lugar certo. Ele queria ir para mais longe, distante de braço de governo, de Rei. Trazendo nas costas o sino, que era a coisa mais sagrada que possuíam. [...] (ABREU E CAFFÉ, 2004, p.50)

Esta versão da história é contaminada pela verdade de seu Vicentino, ela será contrariada, muitas vezes, por outros contadores, fomentando, assim, o "duelo" verbal entre eles. A partir daí, pode-se dizer que, além dessa leitura imaginária ou ponto de vista do contador,- sempre fascinado e fascinante que os textos da memória e das imagens propõem ao espectador/leitor -, há neles outra leitura possível (ou impossível), que, em última instância, sub-repticiamente, silenciosamente, nos arrebatam: a leitura da versão ou o ponto de vista masculino.

Nesse retorno/rememoração/reminiscências, faz imergir uma imagem do informe - o herói - que funciona como clímax de uma série de metonímias - o cavalo, o desbravador, guerreiro e homem-guia - através das quais o sujeito narrativo vê e se vê. Não por acaso, nessa versão a imagem religiosa é também fundamental - confluência de experiência individual e coletiva, em que espacialidade e temporalidade se integram e expõem como partes vivas de uma discursividade sobre a qual o filme reflete.

III. A roda, o ritual da contação de histórias

Antônio Biá continua sua coleta e registro, porém agora com outros moradores que possuem a história gravada na memória. No quintal da casa de Deodora, forma-se uma roda de contadores e ouvintes, com crianças, jovens, adultos e velhos. Não se trata uma sessão comemorativa ou festiva, ou mero entretenimento, mas ao contrário, todos se reúnem preocupados com a escritura de suas histórias, salvaguardando suas memórias e assim provando que Javé possui importância patrimonial e, por isso, não será tomada pelas águas. A importância e a confiança que eles depositam no Livro não retiram da roda e da sessão o caráter

ritualístico de encontro e troca de experiências culturais.

Pelo gesto e encenação do grupo, o filme confirma que a narração em roda continua sendo rito, como era no princípio; uma cerimônia que convida ao recolhimento e à comunicação original, primordial e insubstituível entre os seres humanos, certa comunicação interpessoal. Ela é um ritual que se geometriza em um espaço circular ou semicircular evocando antigos cenários iniciáticos, não é apenas um ato solitário porque o indivíduo que escuta já é um cúmplice da história.

Nesta roda, Antonio Biá comanda com sua batuta feita a lápis a algazarra dos contadores e ouvintes participativos. A primeira a encenar a palavra é Deodora - interpretada magicamente por Luci Pereira que começa a contar a história sob seu ponto de vista feminino. No seu discurso, totalmente imagético, ela introduz a personagem de Mariadina, omitida por Seu Vicentino, mas que traz a imagem de Indalécio morto em cima do cavalo, e Mariadina, sua mulher, a frente da empreitada, assentando seu povo no lugar onde os pássaros da noite lhe teriam mostrado: o Vale de Javé. Nas imagens paralelas desta narrativa memorialística Mariadina é a própria representação de Deodora, decidida e guerreira. Pelo contexto, percebe-se que tanto Vicentino, como Deodora, cada um ao seu modo, contam a história/versão dos fatos beneficiando seus possíveis parentes ancestrais, por isso, na personificação gloriosa, eles assumem papéis de personagens-guias.

A cada interrupção, a roda se agita e de outra vez, a interferência foi de Seu Vado - papel de Rui Rezende -, para explicar que a formação de Javé não era de "uma gente fugida", como afirmava Deodora, - "Fugida não, eles saíram em retirada" -, retruca o Vado e explica que "Fugido é quando os home dão as costas pro inimigo e saem correndo acovardado. Retirada é diferente, aí os homens vão saindo de marcha ré, devagarinho, mas com a cara voltada de frente pro inimigo." (ABREU E CAFFÉ, 2004, p.50). Após tantos desentendimentos, Antônio Biá distrai, disfarçadamente, o grupo dizendo meia dúzia de gracejos desaforados para acalmar a confusão.

Depois da contação de Deodora, é a vez de Firmino - Gero Camilo - de intrometer e dizer sua versão. Indalécio para ele não passa de um sujeito escatológico, não morreu lutando sobre o cavalo, mas agachado na moita sofrendo de desinteria. Na cena que plasma a imagem contada, o pequeno Indalécio firminiano encontra-se com Mariadina, que de mulher forte e guerreira não tinha nada, apenas a aparência de uma bruxa insana e desatinada falando despropérios para Indalécio. Nesta cena e narração, a imagem e as palavras descabidas dançam

juntas na mesma arritmia.

Confirmando o discurso paródico, esta história causa muitos risos aos ouvintes; crianças e velhos reagirem em sintonia junto de Biá, a única insatisfeita com tal fato é, obviamente, Deodora, que reclama sua versão "honrada da história". A roda de ouvintes entra em frenético e desorganizado debate novamente e Biá resolve fazer uma votação: qual das versões entraria no Livro? O fato é que Maria - interpretada por Dalva, moradora de Gameleira da Lapa - vota em duas versões. Por isso mesmo tem início uma nova discussão e a pergunta de Biá volta ao ponto inicial. "Qual daquelas versões seria a verdadeira, a científica? As duas histórias podem entrar no mesmo Livro?" - pergunta Biá.

Estas perguntas e indagações que sempre voltam, confirmam que *Narradores de Javé* narra narrativas que narra narrativas, histórias dentro de histórias que aludem à reflexão sobre o ato de narrar, seu jogo e sua função, o julgamento sobre os narradores no confronto com a escrita e os interlocutores. Por isso, muitas vezes, fica a sensação que "a palavra é muito imagem [...] o que me interessava era explorar a palavra, o universo dos contadores de histórias, [...] a história nasceu deles" (CAFFÉ, 2003, p.167). O que está em jogo, segundo a cineasta, é :

O objetivo comum de montar um dossiê que represente a "verdadeira história" do povoado vira, digamos assim, um conflito entre os moradores que disputam com suas versões, aquela que realmente deve estar nas páginas do "grande livro". Mas no "conflito" o que importa é a força da narrativa oral, que guarda e reinventa todo o tempo a imagem, a memória de inúmeras comunidades. Assim não há um protagonista, um personagem central, mas um personagem coletivo em quase todas as cenas, todos falando alto e ao mesmo tempo". (CAFFÉ, 2003, p.168).

Acompanhando essa oralidade e dissonâncias, feitas de olhos, ouvidos, terra e tempo, as falas exaltam no filme o tom ruidoso que marca o gesto de assegurar certa individualidade na construção do dossiê. Não é gratuito, por exemplo, o fato de que, depois da visão, é a audição o sentido mais valorizado pelo filme, enquanto meio de apreensão do mundo circundante pelos narradores: a memória lhe chega, enfim, não só pelos olhos, mas, também, através dos ouvidos. E se esse mundo é hoje fortemente marcado pela saturação imagética, o é igualmente pela

poluição sonora. O rumor das falas transforma-se em massas sonoras confusas, resultantes de várias confusões.

Com isso, se reconhece que o som, da mesma forma que a imagem, integra a essência do cinema, uma vez que ambos correspondem a fenômenos que se desenvolvem no tempo. Tomando-se de empréstimo a acertada colocação de Ismail Xavier, “[...] o cinema sonoro significa imagem e som como elementos integrantes de mesmo nível, e não como, muitos preferem, imagem acrescida de um acessório” (XAVIER, 1977, p.29). Memória, afetividade, imagem e oralidade conjugam tempo e contação, discurso e palavra. É nesse sentido que a imagem invade a tela durante algumas contações produzindo o movimento incessante de leitura de imagens, deslocamentos dos domínios de saber, geografias demarcadas de discursos e criação entre linguagens: a escrita, a literária e a cinematográfica.

A dinâmica da roda desvela-se pulsante, assemelhando-se a um redemoinho que baixa e sobe conforme o vento que lhe atija. Nesse contexto paródico e extremamente rico de questões, a Grande História do Vale de Javé revela-se na dissonância de imaginários, ecoando, de certa forma, outra história. É por esta dinâmica que as histórias tomam seu formato, o aqui e agora em oposição à *viagem metafórica* a que as pessoas são submetidas. Essa viagem pode tomar atalhos, ganhar outros lugares e se perder em alguns pontos de referência dependendo da reação da roda. Assim como o filme tenta demonstrar com as interrupções e o diálogo entre as histórias e os acontecimentos deste pequeno mundo, a contação de histórias, não fica imune à metamorfose e a improvisação. As histórias podem se repetir e retroceder no tempo, mas a roda é o organismo e ritual que as fazem flutuar num mar imprevisível de espontâneas re-criações.

Em *Narradores de Javé* a encenação, as montagens, os cortes, as sonorizações, o jogo de fragmentos, tudo isso em ritmo bem construído e compassado contribui para descobrir e tornar visível o óbvio: os laços, com alguns nós, entre oralidade e escrita, possibilidades guardadas na sombra justamente pelo excesso de luz que antes havia no domínio da escrita.

A cineasta permite, nesse filme, que a oralidade saia de seus confins enquanto arte em si, para relacionar-se com outras artes, agora não mais as canônicas. O cinema apropria-se de técnicas alheias ao universo da literatura e teatro, ao enveredar por toda uma atividade marcada pelos avanços tecnológicos e forças de comunicação massiva. O registro desafia, portanto, o imanentismo artístico-literário, afirmando, ao longo da tela e da página, a heterogeneidade de imagens e signos, de quadros, de vozes e também de câmeras.

V. Javé das águas, a origem

A cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala aos seus habitantes, nós falamos a nossa cidade, a cidade onde nós nos encontramos simplesmente quando a habitamos, a percorremos, a olhamos. (BARTHES, 1987, p.184)

Após ouvir três versões da história, Biá se transforma num refém dos falatórios desencontrados. Todos querem lhe dizer alguma coisa. A história do Gêmeo e do Outro, uma rixa surrealista entre irmãos, recompõem um *causo* de amor, ódio e ganância. O conflito do Daniel, que ancora o filme numa tragédia pessoal, revela seu pai como protagonista, excluindo Indalécios e Mariadinas desse encontro de subjetividades. Na versão africana do mito de Javé, Indalécio passa a ser Indaléo, chefe de guerra que conduzia sua gente de volta para suas terras, a África; Mariadina, por sua vez, passa a ser Oxum, Orixá das águas, dos rios e dos córregos, os pássaros da noite que conduzem o caminho é Ifá, o guia. E por fim, os moradores e sua busca incessante pelas origens, acham suas terras nas águas de uma cachoeira podendo então se banharem no seio de Oxum e ouvirem o burburinho das águas.

Diante dessas versões e diversidades, Biá se emaranhava nessa malha pegajosa e a passagem do tempo e a agonia da morte são narrados como pânico nas palavras de Zaqueu: "Quando a gente mais precisa do tempo, ele voa. Antônio Biá não era nem mais dono de si, dia e noite vinha gente de todo canto oferecendo as histórias." A ameaça do limite do tempo alarma-se com a chegada dos engenheiros que se apossam da cidade, ocupam a praça, invadem com seus carros as ruas de terra e de boi. Galdério, o matador, recepciona os engenheiros, que por sua vez anotam, coletam, catalogam, registram tudo o que encontram pela frente.

Nesta sequência, um dos engenheiros empunhando sua câmera digital portátil, grava duas senhoras conversando sentadas no pé da casa, quando, de repente, Deodora pede a palavra e começa a reclamar seu espaço e reivindicar Javé. Em seguida, surgem depoimentos dos outros moradores, velhas, homens, adultos. Neste contexto se misturam declarações dos atores e dos próprios moradores de Gameleira da Lapa, sujeitos de um drama real, que naquele pequeno momento falam suas histórias pessoais, defendendo sua cidade ao mesmo tempo real e imaginária.

De repente, os depoimentos são interrompidos pelo estopim de tiros entre Daniel e Galdério - o primeiro, sem medo de morrer pela terra e o segundo, sem medo de matar pelas águas. No dia seguinte, Zaqueu, extremamente esperançoso com os registros do carteiro, volta da cidade onde estava com o intuito de organizar os papéis para dar entrada no pedido de *tombamento* da cidade. Biá, diante de tantos desencontros orais, desconversa, adia algumas decisões, para mais tarde, comunicar pelas mãos de um menino, a entrega de um bilhete com Livro que diz assim:

Tenho a declarar que eu, Antônio Biá, sou gente de cara, dente e nariz pra frente. E mais, bunda, carcunda e carcanhá pra trás. Me exonero como escrivão, estou ausente para manter a mente e o corpo são. Quanto às histórias, traz o melhor ficar na boca do povo, porque no papel não há mão que lhe dê razão (ABREU E CAFFÉ, 2004, p.157).

A última frase do bilhete atrevido é uma síntese do problema. As histórias possuem vida própria, mas paralelamente recebem outras almas de outras vidas, das pessoas, da roda, do lugar, da linguagem para se multiplicarem. Como deter isto tudo num documento científico, verdadeiro? Não há razão na escrita de Biá, - esta que, também, é mais uma vida a ser dada às histórias, mais uma alma fantástica nas origens *javélicas* - dominar, registrar todas as situações e peripécias da vida.

Diante dessa postura do carteiro, os moradores se sentem injustiçados e tentam espancá-lo. A cidade inteira veste esse grito de raiva e o Livro da Salvação é apenas um calhamaço de folhas em branco e sem registros. Antonio Biá diante desse impasse, além de ser taxado de sem caráter é um "sacranajêro". Assim, na cidade e no meio da rua arma-se a arena entre Biá e Zaqueu, agora opostos apesar de filhos da mesma localidade. Diante dos insultos e xingamentos odiosos, Biá ataca defensivo:

"Vocês acham que escrever essas histórias vai parar a represa? Não vai não. E sabe por quê? Porque Javé é um buraco perdido no oco do mundo. E daí que Javé nasceu de um gente guerreira, dionisíaca? Se hoje esse é um lugar miserável, com gosto e cor de terra, de gente pocada, ignorante, como eu, como vocês tudinho! O que nós somos é só um povinho ignorante que não sabe escrever o próprio nome, mas inventa histórias de

grandeza pra esquecer a vidinha rala, sem futuro nenhum. Vocês acham que os engenheiros vão parar a represa e o progresso por um bando de semianalfabeto? Não! Isso é fato. Isso é científico (ABREU E CAFFÉ, 2004, p.161).

Após esta fala, carregada de sinceridade e revolta, há um suspiro longo de silêncio e resignação. Zaqueu opõe o punhal, demonstrando-se tão seco quanto a terra que pisa.

Na tua ideia, Javé pode não valer muito. Mas o caso é que sem Javé Antônio Biá vale menos ainda, e não vale a pena sujar a mão com um filho de mãe perdida desses (ABREU E CAFFÉ, 2004, p.162)

Biá, sozinho no pequeno mundo, sai fugido - *fugido não, em retirada* - sai olhando de frente para os inimigos, estes que possuem seu mesmo gesto, voz e rosto, estes que já não possuem trincheira, casas ou distâncias. Apresentam-se, nesse momento, como ele próprio.

Com o passar do tempo e mais nada a fazer, o universo se apaga e surgem as correntezas das inevitáveis águas. As pessoas que restaram ainda "olhavam sem crer no que os olhos viam. Era como tá se revirando dentro da própria sepultura"⁸. Sobre a linha d'água, na paisagem, surge de Javé apenas o sino na ponta da torre da Igreja, e Biá, chorando a perda da memória nas páginas em branco do Livro. Agora a água se faz cria, e do espaço em branco no livro de registros, as primeiras linhas a lápis começam ali mesmo a tomarem seu traço. Nesta tomada, percebe-se Biá escrevendo a nova saga, a nova retirada do povo *heroico e dionisíaco*, marcado pela imagem do sino e de pés descalços.

O autor metafórico, nesta cena agora, escreve desautorizado, pois que suas histórias vociferam e retornam das mentes de seus semelhantes. O filme, como um todo, lembra vagamente histórias de Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Euclides da Cunha e tantas outras narrativas que traduzem os vestígios da cultura brasileira. Ele, - o autor/ Biá -, também, personifica o santo e o pecador, o herói e o bandido na missão de desconstruir as narrativas que deram construção a ele mesmo. Nesta cena final e derradeira, ele assume a junção dos personagens

⁸ Narração de Zaqueu.

em seu discurso, resume, paradoxalmente, a síntese sublime do individual e do coletivo, do criador e da criatura.

VI. Histórias que puxam histórias, enfim

Ensina Todorov que, “[...] a história contante torna-se, também, uma história contada, na qual a nova história se reflete e encontra sua própria imagem” (TODOROV, 2006, p. 132). Para ele, a primeira história atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma, formada pela narrativa encaixada.

Esse jogo lúdico e encadeamento de narrativas orais - fortemente significativo em *Narradores de Javé* - e como certa construção em *mise en abyme*⁹ - possui um tom vertiginoso em que o leitor/espectador entende-se perdido em relação ao lugar onde ele se situa na narrativa. A cada história que se conta, a sensação de vertigem a acompanha criativamente. Segundo Todorov, a forma mais vertiginosa do encaixe seria o auto-encaixe, em que uma narrativa conta a sua própria história. Pensando historicamente esse episódio de narrativa encaixada no intuito de apreender o que ele chama de “formas simples”¹⁰, Andre Jolles (1976) retoma o surgimento do conto, voltando à novela toscana, analisando, especificamente, o *Decameron*, de Bocaccio. O que liga a forma do conto com a novela toscana e, também as proximidades com as narrações do filme, é o fato de assemelharem-se às narrativas orais e se centrarem aos costumes do povo. Para Jolles, “noventa por cento das novelas de Bocaccio já se encontravam em outras obras literárias; (JOLLES, 1976, p.192). Bocaccio, como argumenta Jolles, buscava fatos e incidentes

⁹A *mise en abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Tal auto-representação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indirecta. Na sua modalidade mais simples, mantém-se a nível do enunciado: uma narrativa vê-se sinteticamente representada num determinado ponto do seu curso. Numa modalidade mais complexa, o nível de enunciação seria projectado no interior dessa representação: a instância enunciativa configura-se, então, no texto em pleno acto enunciatório. Mais complexa ainda é a modalidade que abrange ambos os níveis, o do enunciado e o da enunciação, fenómeno que evoca no texto, quer as suas estruturas, quer a instância narrativa em processo. A *mise en abyme* favorece, assim, um fenómeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos. Em qualquer das suas modalidades, a *mise en abyme* denuncia uma dimensão reflexiva do discurso, uma consciência estética activa ponderando a ficção, em geral, ou um aspecto dela, em particular, e evidenciando-a através de uma redundância textual que reforça a coerência e, com ela, a previsibilidade ficcionais. (RITA, Annabela. In: E-Dicionário de Termos Literários/ <http://www.fcsh.unl.pt/>. Acesso em 06 de novembro de 2011).

¹⁰Segundo Jolles, “sempre que tal diversidade, apreendida pela linguagem em seus elementos primordiais e indivisíveis e convertida em produção linguística, possa ao mesmo tempo querer dizer e significar o ser e o acontecimento, diremos que se deu o nascimento de uma forma simples” (JOLLES, 1976: 48).

que retratariam em suas novelas numa tradição literária mais antiga, muitas vezes ancorada na oralidade. Seguindo essa tradição oral, a importância maior era dada ao acontecimento narrado em detrimento dos personagens.

Diante disso, percebe-se que o que Jolles nomeia de “narrativa-moldura”, aproxima-se com a “narrativa encaixada”, de Todorov. Além da função da narrativa-moldura enquadrar uma parte da narrativa, ou seja, dar a ela um destaque, como um encaixamento dentro de uma narrativa maior, a consideração de Jolles quanto ao papel dos personagens que narram assemelha-se a postura que Todorov no que diz respeito aos personagens-narradores que contam as narrativas encaixadas e, também, pautam-se na oralidade.

A montagem narrativa em *Narradores de Javé* apresenta-se de forma semelhante tanto aos contos de *As mil e uma noites*, analisados por Todorov, quanto ao *Decameron*, de Boccaccio, analisado por Jolles. Há uma narrativa maior do filme, à qual se encaixa a história de Zaqueu e, dentro desta, há o encaixe de outras menores. Uma narrativa, nesse caso, só existe porque a outra existe, e, nesse sentido, percebemos a subordinação de uma à outra. Cada narrativa menor compõe a narrativa de Zaqueu, que, por sua vez, ocupa a maior parte do filme. O fechamento de cada uma se dá de forma peculiar: todas as seis narrativas menores são incompletas e se encerram com a interrupção de Antônio Biá - o ouvinte e interlocutor principal, já que é o “escrivão de prosa” que as registraria num livro - e são sucedidas pela mudança de narrador. Já a de Zaqueu abre-se com poucos minutos de filme e cede, algumas vezes, espaço para que a grande narrativa do filme transpareça. Esta, por sua vez, é o último nível de encaixe, o que engloba as demais e se realiza em função desta incorporação.

Os personagens que desencadeiam novas narrativas inseridas em uma maior fundamentam suas histórias na oralidade por ser oralmente que eles contam, seja por terem ouvido-as de seus antepassados ou vivenciado-as eles próprios. Em todos os casos, não há um grande revestimento psicológico na construção dos personagens, como considera Todorov. Também há maior força no incidente contado que naquele que o conta, se considerarmos as referências de Jolles. Assim, o encaixe que se percebe no filme, em muitos aspectos, assemelha-se ao episódio de narrativas encaixadas, de Todorov, e também de narrativa-moldura, de Jolles.

Diante desse raciocínio e jogo de histórias, o fim em *Narradores de Javé* é o recomeço. A fala, nesse caso, não acaba no silêncio, mas ressoa através dos ventos que continuam na paisagem tomada pelas águas. Mesmo as sociedades lineares, moldam o tempo como um laço, que retorna, remenda e reenlaça

rogando novamente o que já aconteceu. Pelo filme, fica uma sensação que contar histórias se fez, se fará, para além de uma nostalgia, de uma tradição repetitiva ou de um futuro idealizado que enraíza no presente e no agora durante o ato de narrar.

No desenvolvimento do enredo de *Narradores de Javé*, as personagens, além de reforçarem tudo isso, tornam-se sujeitos da própria História, elas presenciam o fim e o início do novo ciclo, sugerindo que em alguns anos aqueles mesmos moradores serão lembrados pelos seus feitos no princípio primordial.

O filme termina com a cena em que a população de Javé está reunida em caravana às margens da represa que “engoliu” o povoado. Avista-se no meio das águas apenas a torre da igreja já sem o sino, que agora é carregado em cima de um antigo furgão. A imagem, de alguma forma, remete, além do tom religioso, aos primórdios das versões descritas pelas diferentes personagens. O fato de o sino ser o único elemento concreto, material, a ser preservado da invasão das águas registra o renascimento, a recriação da comunidade em outro local, por isso ele é o elemento que se repete nos relatos dos moradores de Javé.

Vicentino conta como o sino é importante para aquele povo: “Andaram dias, meses mesmo! Trazendo nas costas o sino que era a coisa mais sagrada que possuíam”. Além disso, para Chevalier, o simbolismo do sino é, sobretudo, à percepção do som como reflexo da vibração primordial. De acordo com o estudioso francês (1988, p,42), “o som está na origem do cosmo. Se a Palavra, o verbo, produz o universo, é através do efeito das vibrações rítmicas do som primordial” que são retomadas na memória, usando imagens e origens.

Além do som, a imagem, atrelada à lembrança e à memória são elementos fundamentais do exercício da sedução e do afeto em *Narradores de Javé*. Narra-se a memória pela imagem, e elas lançam o leitor/espectador a certo olhar da sedução, sempre buscando capturá-lo através desse jogo de olhares - ou desse jogo de imagens - que ali, no ato da contação, se põe em cena. A imagem, fruto do olhar e da memória caminham lado a lado: afinal o que é o gesto de memória “javélica” senão um olhar que se volta para o passado, na tentativa de resgatá-lo? O que resta aos sujeitos dessa memória senão imagens, trapos do passado que o olho olha e vê passar em direção ao que há de vir?

De qualquer forma, o fim trágico de Javé também dialoga com imagens que aproximam olhar e morte. Mortífero e petrificador é o olhar de Medusa, mortífero e desvanecedor é o olhar de Orfeu que, em seu desespero, olha para trás. Mortíferos,

certamente, são os riscos do olhar memorialístico em Javé: petrificar o passado e, portanto, possuir dele uma imagem deformada, paralisada, ou se perder para sempre, no gesto de olhar para trás nas águas.

Narradores de Javé é um pouco isso, construção de uma poética memorialística a partir de perspectivas, de ângulos, de maneiras de olhar. Mira-se a memória. “Miragina-se” o mundo e os olhares sobre ele. Abrem-se os olhos para algo que se furta ao olhar ou prismas. De várias invisibilidades, alguns olhares se permitem entrever. De certa impossibilidade, eles apontam para o possível do discurso: inventar, construir outra cena, outras histórias, outra paisagem.

Referências

ABREU, Luís Alberto de e Eliane Caffé. *Narradores de Javé*. Roteiro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura: Fundação Padre Anchieta. 2004.

AVELAR, José Carlos. Entrevista. *Eliane Caffé: um olhar no tempo da palavra*. In: Cinemais. Revista de Cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro. Aeroplano. 2003.

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris. Seuil. 1973.

_____. *Semiologia e urbanismo*. In: *A Aventura Semiológica*. Lisboa. Edições 70. 1987.

BENJAMIN, W. *História e Técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo. Brasiliense. 1985.

BRANCO, Lucia Castelo. *A Traição de Penélope*. São Paulo. Anablumme. 1994.

CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo. Companhia das Letras. 1990.

CERTEAU, Michel de. *Andando na cidade*. In: *Revista do Patrimônio*. Rio de Janeiro. nº 23. p. 21-23. 1994.

CHEVALIER, Jean, CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro. José Olympio. 1988.

COELHO, Eduardo P. *Aplicar Barthes*. In: *Prefácio do Livro: Prazer do Texto*, de Roland Barthes. Lisboa. Edições 70.1974.

COELHO, Teixeira. *Memória*, verbete. In: *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo. Iluminuras. 1999.

FERRARA, Lucrecia. *A Estratégia dos signos*. São Paulo. Perspectiva. 1981.
_____. *Ver a cidade*. São Paulo. Nobel.1988.

GOMES, Renato C. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte. Editora da UFMG.1997.

JOLLES, André. *Formas Simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. São Paulo. Editora Cultrix. 1976.

LISPECTOR, Clarice. *Os Desastres de Sofia*. In: *Felicidade Clandestina*. 1988. pp. 98-116.

MACHADO, Regina. *Acordais*. Fundamentos Teóricos-poéticos da arte de contar histórias. São Paulo. DCL. 2004.

OLINTO, Heidrun K. e SCHOLLHAMMER. (org.) *Literatura e Memória*. Rio de Janeiro. Edições Galo Branco. 2006.

SISTO, Celso. *Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias*. Curitiba. Positivo. 2005.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo. Perspectiva, 2006.

____. *As categorias da narrativa literária*. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis. Vozes. 1972.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1977.

Filmografia

CAFFÉ, Eliane. *Narradores de Javé*. 2003.

