

# A Ficcionalização da Memória Coletiva, um Estudo de Caso Sobre a Obra Cinematográfica “Narradores de Javé”

## 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 texto, 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.

## Abstract

*A cinematographic language - your symbols, myths and icons - has a close relationship with the processes of perception, recording and evocation of memory, especially when dealing with collective memory. The way we idealize our past; the stereotype that delineates about symbolic figures like our parents; an ability to select or memorize; among other issues related to complex and subjective plots of aspects of cinematographic language. One of them is a montage. In this text, we try to describe connections more latents between memory and cinema, in a perspective of considering the fictionalization that plagues our imaginary, and for considering, our collective memory.*

**Keywords:** Movie; Memory; Collective memory; Fictionalization; Montage.

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Regina Tavares de Menezes dos Santos**

Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, atua há quase 20 anos nos cursos de Comunicação Social no campo da docência e da coordenação e gerencia o setor de produção de materiais didáticos audiovisuais da Cruzeiro do Sul Virtual, além de fazer parte de sua equipe multidisciplinar.

## Introdução

“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 dedica-se 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, segundo a trama.

E exige-se mais: autoridades públicas relatam que em nada adiantaria o registro da memória sem fidelidade ou caráter científico. 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-carreiro, aproximadamente cinco, emite uma versão diferente para a saga 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 tudo e predispõe-se a redigi-las com acréscimos e omissões autorais ainda mais fantasiosos. Segundo o personagem, “a história é de vocês, mas a escrita é minha”.

Mal a odisséia de relatar a “história científica de Javé”, nas palavras dos personagens da trama, se inicia, e Biá já nota a dificuldade de cumprir o compromisso, tendo em vista a imprecisão, a heterogeneidade e a diversidade de motivações presentes nas narrativas oralizadas pelos moradores da cidade.

Acuado pelos narradores da comunidade, ao reivindicarem a legitimação de suas respectivas versões para a origem da cidade, ele abdica de sua incumbência e retira-se do Vale de Javé andando de costas e deixando a população desolada.

Pois bem, 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 o conflito vivido entre o povo de Javé e Biá.

Surpreendentemente, Biá, no final do filme, em um tempo indefinido – que não se sabe se é passado, presente ou futuro – 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 própria 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 arquitetada pela imaginação e, principalmente, pelo cinema. Sendo assim, este artigo objetivou verificar as relações propostas entre memória e o cinema, a partir da hipótese de que 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 nos referimos à memória coletiva.

## 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”. 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).

Chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão os tesouros de inumeráveis imagens 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?

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” (AUGÉ, 1998, p. 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 (1998, p. 127).

As mencionadas relações de conflito entre distintas categorias étnicas, sociais e culturais emergem em meio aos relatos memorialistas narrados à 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 (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 idiossincrasias 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.

Centrando-nos ao cerne da discussão deste artigo, notamos que 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, igual 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 e o espectro midiático, por excelência.

Como verificamos até aqui, 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-carreiro atua como montador legítimo da história de Javé.

Ele edita as narrativas, concebendo histórias com começo, meio e fim; idealiza cenários; fragmenta o tempo; concebe visualmente as imagens narradas com mobilidade de quadros e lança mão do olhar subjetivo, possibilitado pela câmera móvel, itens creditados por Manovich (2006) como expressivos elementos da linguagem cinematográfica.

O referido autor acredita que a interface do cinema e sua linguagem medeiam toda forma de cultura cotidiana, ao lado das interfaces da imprensa e daquilo que ele denomina como “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, por conta da evolução técnica, alteramos o conceito de ficção: “A 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 apontado 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)

Sendo assim, 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 mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 14).

Sem dúvidas, a narrativa memorialista feita pelos personagens vai na contramão da fidelidade e cientificismo almejados em narrativas históricas e, aos poucos, deixa transparecer o quão é complexa a tarefa imposta ao personagem Antônio Biá, tendo em vista o embate entre elementos empregados, por vezes, como sinônimos, porém, extremamente distintos e oponentes: história e memória.

## História e Memória

A analogia abaixo expõe a relação antagônica, vivenciada entre estes dois conceitos.

A história e a memória podem ser pensadas como as duas pontas de uma antinomia: em que os avanços da historiografia fazem continuamente retroceder o passado imaginário que foi construído pela memória coletiva. [...]. (ROSSI, 2010, p. 28)

Nora (1993) complementa:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. (p. 9)

A antítese entre história e memória, sinalizada pelos autores acima, justifica o conflito vivido por Biá diante da elaboração do documento histórico sobre Javé a partir de memórias, calcadas em vivências e não em fatos. As agruras de Biá revelam o papel do historiador que interfere na História, reunindo relatos, selecionando-os e concatenando-os de forma racional em um documento escrito, enquanto a memória contada pelos narradores confronta a historiografia a partir da cultura imaterial, simbólica e oral.

A memória com a qual Biá lida e teima em transformar em história é a memória entendida como vivência ou experiência, também denominada como memória viva - e entendida neste trabalho, como um tipo de memória que se dá espontaneamente em meio às experiências, os diálogos e as relações, inclusive os que se produzem no cotidiano trivial das famílias, das igrejas, das escolas, das fábricas, dos bairros etc. Em **Narradores de Javé**, o público é surpreendido por uma memória polifônica, marcada

pela ausência de consensos, divergente e em constante reelaboração; dada a multiplicidade de subjetividades existentes nela. Uma memória viva por excelência. Neste aspecto, sob o signo da relação, o “viver” é o responsável pelo elo existente entre experiência e memória.

Na visão bergsoniana de “memória espontânea” e “laboriosa”, a memória entendida como viva é a espontânea, aquela que toma à consciência sem esforço, enquanto a laboriosa decorre de esforço intelectual (BERGSON, 1999), assim como se apresenta em Rosnay (2006) sobre as abelhas e as formigas. A memória viva pode ser caracterizada por estruturas comunicativas de caráter interativo e, conseqüentemente, comunicam e transmitem valores igualmente interativos entre o passado e o presente. Por este motivo, muito do passado se conserva no “ser-estar-fazer” dos indivíduos e dos grupos sociais no tempo presente.

Tais valores, significativos sob o ponto de vista da identificação do grupo e do indivíduo no grupo, são transmitidos por hábitos, costumes, narrativas, fábulas etc. Esta transmissão de valores pode ser observada desde o modo como se cuida dos filhos até a forma como as reivindicações sociais de um bairro são conduzidas comumente.

De fato, cada sujeito existe social e psicologicamente e comandará o “tom e o timbre” da transmissão de determinados valores a partir de sua subjetividade, como ocorreu na fictícia Vale de Javé.

Durante o transcorrer do longa-metragem, constata-se que a memória dos narradores era seletiva, portanto, orientava-se a partir da subjetividade de cada um. Tal consideração explica o porquê de tantas versões diferentes para a história da cidade, inclusive após o seu fim. Verificou-se, ao final de **Narradores de Javé**, que a memória entendida como vivência é atualizada constantemente ao sabor do tempo presente.

Le Goff (1990) já nos prevenira para o fato de que a memória viva é a tradição vivida, a atualização do eterno presente, o descarte da cronologia oficial, dos eventos e dos monumentos públicos e o apego às motivações, aos



medos, às esperanças, aos ideais, aos mitos, às paixões, enfim, a tudo que, eventualmente, foi e é interrompido ou ignorado pela história oficial.

A memória entendida como vivência, existente nas relações comunicativas e interativas presentes no grupo, nos conduz, imediatamente, ao conceito de “memória coletiva”. Novamente **Narradores de Javé** nos auxilia na compreensão de conceitos caros ao entendimento da memória.

Durante o filme, narradores evidenciam como as memórias são desencadeadas a partir de quadros sociais identificáveis, para citar alguns: o de gênero, o étnico e o familiar. Como já dito, uma das narradoras elege Maria Dina como heroína da epopeia de Javé e numa outra ocasião, um narrador negro, seleciona um morador também negro, Indalêo, como o grande desbravador da cidadela.

Notemos ainda, que ambos se baseiam em eventos contados por seus antepassados sobre a história da cidade, atestando a interferência dos quadros sociais familiares na constituição das memórias coletivas. Nesse sentido, é compreensível que a memória não se forme a partir de datas, nomes e fórmulas reconhecidas pela história, e sim com base em eventos memoráveis para um determinado grupo do qual o indivíduo faça parte. Portanto, o coletivo não se refere a totalidades coletivas, mas a multiplicidades singulares.

Toda a memória coletiva tem por suporte um grupo limitado no espaço e no tempo. Não se pode concentrar num único quadro a totalidade dos acontecimentos passados senão na condição de desligá-lo da memória dos grupos que deles guardavam a lembrança, romper as amarras pelas quais participavam da vida psicológica dos meios sociais onde aconteceram, de não manter deles senão o esquema cronológico e espacial. (HALBWACHS, 2004, p. 90)

Em síntese, “cada grupo definido localmente tem sua própria memória e uma representação do tempo que é somente dele”. (HALBWACHS, 2004, p. 111). Assim, a memória coletiva de um grupo se distancia da história na medida em que se ancora em uma narrativa vaga, frag-

mentada, incompleta, múltipla e vulnerável ao presente, daí uma representação do tempo tão particular. Sobre a relevância da narrativa nos processos de construção da memória coletiva, Casalegno (2006, p. 32) se posiciona: “Por isso, a narrativa é fundadora: ela é suplente da experiência compartilhada e participa da fundação da memória coletiva”.

Adiante, o autor conclui que a cada membro da comunidade, se dá a incumbência de se conceber narrativas e mitos. Ele pontua que esta visão sobre o conceito “memória”, “permite a cada membro da comunidade se perceber como criador de mitos, de narrar e de nutrir a memória coletiva” (CASALEGNO, 2006, p. 33).

Notoriamente, se esta forma de lidar com o tempo diverge da genealogia histórica, é possível colocar em xeque crenças inabaláveis até o momento de suas revisões, como no caso das construções discursivas sobre a origem de povos, como atestamos no caso de Javé. Nas palavras de Bhabha, a memória confronta a história oficial e sua “supremacia cultural” revela o “momento equívoco” da historiografia e:

contesta genealogias de ‘origem’ que levam a reivindicações de supremacia cultural e prioridade histórica. [...] não celebrarão a monumentalidade da memória historicista, a totalidade da sociedade ou a homogeneidade da experiência cultural. O discurso da minoria revela a ambivalência intransponível que estrutura o movimento equívoco do tempo histórico. (BHABHA, 2013, p. 254)

Para Bhabha - pesquisador marcado por uma história de deslocamentos e desterritorialização -, minorias geográficas, étnicas, de classe e de outra ordem, deslegitimadas pela narrativa homogênea e positivista da historiografia, recusam o “tempo histórico”, por meio de suas memórias, que podem, inclusive, contestar “a vanglória da soberania, do moderno, do progresso e do capitalismo”, em suas palavras. O autor dispara: “a comunidade perturba a grande narrativa globalizadora do capital, desloca a ênfase dada à produção na coletividade ‘de classe’ e rompe a homogeneidade da comunidade imaginada da nação” (BHABHA, 2013, p. 363).

Aqui, retomamos a concepção de que a memória pode exprimir o conflito de classes sociais e produzir por meio de suas contranarrativas, oposição à comunidade imaginada de nação, fenômeno urbano e político que advoga uma prerrogativa identitária única, essencialista. De acordo com Bhabha (2013), uma identidade essencialista que procura estabelecer características inerentes, compartilhadas e fixas, contribui para uma tendência à homogeneidade e à formação de um estereótipo. Abaixo, o autor reitera como as contranarrativas confrontam as “comunidades nação-imaginadas”, e consequentemente, suas identidades essencialistas:

As contranarrativas da nação que continuamente evocam e rasuram suas fronteiras totalizadoras – tanto reais quanto conceituais – perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais ‘comunidades imaginadas’ recebem identidades essencialistas. (BHABHA, 2013, p. 242)

Vale lembrar que a transitoriedade da memória pode assumir forte conotação política no jogo dualista entre o esquecimento e a lembrança, pois se está diante de uma memória negociada e renegociada no tempo presente.

Sob este ponto de vista, os movimentos da lembrança e do esquecimento não se referem apenas ao passado, mas à atualidade, como reflete Hyussen: “se o sentido do tempo vivido está sendo renegociado nas nossas culturas de memória contemporâneas, não devemos esquecer de que o tempo não é apenas o passado, sua preservação e transmissão” (2000, p. 83).

## Considerações Finais

Conforme os autores apresentados até aqui e as reflexões propostas, é possível afirmar que a lembrança e o esquecimento são faces da mesma moeda, tal qual um jogo de invisibilidade e visibilidade presente em movimentos de constituição, preservação, evocação e armazenamento da memória e a ficcionalização da memória forjada e/ou impregnada da linguagem cinematográfica não escapa desta

lógica. A memória coletiva também emana de um processo misto de invisibilidade e visibilidade do que se pretende ora revelar, ora obscurecer, ora lembrar, ora esquecer, de acordo com as relações socioculturais mantidas no tempo presente, entre elas a linguagem estética cinematográfica em voga a povoar o imaginário.

## Referências:

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BERGSON, H. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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.

CASALEGNO, F. (ed.). **Memória cotidiana: comunidades e comunicações na era das redes**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

FERRARA, L. D. A. **Comunicação, espaço e cultura**. São Paulo: Annablume, 2008.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

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

NORA, P. **Entre memória e História: a problemática dos lugares**. Projeto História, São Paulo, n. 10, dez. 1993.

\_\_\_\_\_. **Le lieux de memoire: la republique**. Galimard: Paris: 1997.

ROSSI, P. **O passado, a memória e o esquecimento**. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

ROSNAY, J. de. Diálogo com Joël de Rosnay. Memória em rede e intercriatividade. In: CASALEGNO, F. (ed.). **Memória cotidiana: comunidades e comunicações na era das redes**. Porto Alegre: Sulinas, 2006.