

XIV Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (ENANCIB 2013)
GT 10: Informação e Memória

Comunicação Oral

**O TEMPO NA NARRATIVA FILMICA
DESCRIÇÃO DE UM PROCESSO MEMO-INFORMACIONAL**

Leila Beatriz Ribeiro – UNIRIO
Vera Dodebei – UNIRIO
Evelyn Goyannes Orrico – UNIRIO

Resumo

O diálogo entre informação e memória é tomado no viés da temporalidade, considerando-se os processos de redundância e entropia para verificar as relações informação-memória e repetição-inovação no filme *Histórias que só existem quando lembradas*, dirigido por Julia Murat (2011). O filme conta as histórias de uma pequena comunidade fictícia do Vale do Paraíba no estado do Rio de Janeiro, cujo abandono foi provocado pela falência das fazendas de café, um lugar sem luz elétrica e que se vê às voltas com a rotina repetitiva de seus poucos e idosos moradores. Utiliza algumas estratégias metodológicas de 'descrição' trazidas dos campos da etnografia, cinema e documentação, levando em consideração o conceito de gênero proposto por Bakhtin (2003). Problematisa as ideias de ordem e desordem em analogia a de informação e ruído ao longo da apresentação de alguns personagens, a partir de lembranças individuais remotas, e que reforçam as temporalidades que somente se consubstanciam concretamente na medida em que o tempo apresenta um conteúdo, uma realidade plena. Afirma que a presença da repetição como aprendizado da tradição, utilizada como estratégia da memória, associada à percepção sobre o tempo leva ao encontro do que já aprendemos no passado, permitindo a compreensão do gênero – seja ficcional, seja das práticas sociais –, mas é ele também que nos instiga a pensar no novo. Consideramos que a descrição, como opção metodológica, foi compreendida como a operação essencial à análise do objeto escolhido para fazer dialogar informação e memória. Concluímos que esses diálogos teóricos existentes entre informação e memória estão presentes na construção do filme e que as metáforas imagéticas e discursivas apresentadas na obra sinalizam o tempo em seu presente que se reparte em passado e futuro.

Palavras-chave: Temporalidade. Memória. Descrição fílmica. Teoria da informação

Abstract: The dialogue between information and memory is taken for the bias of temporality, considering the processes of entropy and redundancy to verify the relations of information-memory and repetition-innovation in the film *Stories that only exist when remembered*, directed by Julia Murat (2011). The film tells the stories of a small fictional community of the Paraíba Valley in the state of Rio de Janeiro, whose abandonment was caused by the collapse of the coffee farms, a place with no electricity that seems to be grappled with the repetitive routine of his few and elderly residents. Some methodological strategies of 'description' brought from the fields of ethnography, cinema and documentation are used, taking into consideration the concept of gender proposed by Bakhtin (2003). It makes questionable the ideas of order and disorder in analogy to information and noise while presenting some characters from individual remote memories, which reinforce temporalities only embodied in the way time shows content, or an absolute reality. We state that the presence of repetition as a learning process of tradition used as a memory strategy in association with the perception of time, take us to meet what we have already learned in the past, allowing the understanding of

gender – be it fictional, or from social practices - but it is also the gender which encourages us to think the new. Considering ‘description’ as a methodological option, we understood that it was essential to reinforce the object analytical process chosen to put information and memory in dialogue. We conclude that these dialogues that occur between theoretical information and memory are clear along the film development, and the discursive and imagistic metaphors presented in the whole work indicate that time in its present is, at the same, divided into the past and the future.

Keywords: Temporality. Memory. Film description. Information theory.

1 ESTRATÉGIAS DA MEMÓRIA, TEMPORALIDADES E INFORMAÇÃO

*As histórias,
quando deixam de ser contadas,
deixam de existir.*
Oliveira, 2012

Este artigo discute a relação entre informação e memória, fruto de pesquisas que já vêm sendo apresentadas pelas autoras em comunicações anteriores, agora tomada por um novo viés: a soberana presença do tempo nessa relação. O filme *Histórias que só existem quando lembradas*, dirigido por Julia Murat (2011), é o nosso objeto de análise sobre o papel do tempo ritualizado em situações que se repetem mas que também permitem a inovação. Tal paradoxo – repetir e criar –, presente tanto na transmissão da memória via tradição oral, quanto na possibilidade de situação informacional, considerando-se os processos de redundância e entropia¹, conduz nossa análise fílmica sob o impacto destas relações: informação/memória e repetição/inovação.

A persistência da memória no tempo ou a passagem do tempo na construção da memória pode ser observada sob diversos ângulos, como ressalta Le Goff (2003) ou por pares: antigo/moderno; passado/presente; progresso/reação. Para o autor, a memória coletiva deve ser designada à memória dos povos sem escrita, ou à memória étnica relativa aos conhecimentos práticos pois, no âmbito da cultura oral, a memória é eminentemente coletiva; ela é narrativa, criativa e pauta-se pelos interesses de uma construção generativa dos mitos de origem e dos saberes técnico e mágico-religioso.

A técnica do registro coloca a memória em equilíbrio entre o oral e o escrito e a ideia de reprodução mnemônica e de memória repetitiva se faz presente com a criação de comemorações, monumentos e documentos. Com isto, o modo de pensar é alterado por esta tecnologia midiática – a escrita – em que ‘nomear é conhecer’, gerando nas sociedades novas

¹ Cf. A teoria matemática da comunicação em Shannon; Weaver ([1949] 1975) e Gleick, James (2013, p. 256) “Havia uma diferença de ênfase entre Shannon e Wiener. Para Wiener, a entropia era uma medida da desordem; para Shannon, da incerteza. Fundamentalmente, como eles estavam percebendo, as duas coisas eram iguais. [...] Informação é surpresa.”

aptidões intelectuais e intensificando-se, por este motivo, a consciência do esquecimento e, com ela, a instituição de meios de memória representados por um aumento considerável de instituições preservadoras dos vestígios da experiência humana.

Nessa fase (da era medieval até a modernidade tardia), a memória está em expansão; o sentido de acumulação é preponderante ao da dissolução (característico da oralidade mítica), fazendo surgir as memórias artificiais, auxiliares, já que é impossível ter homens-memória que absorvam individualmente toda a produção do conhecimento registrado. A memória contemporânea é a mais complexa das três, por acomodar, de certo modo, as características das anteriores, sistemicamente organizada com a estrutura de bancos de dados, para os quais a noção de informação se faz imperativa.

Ao analisar a vida da cidade que é apresentada em nosso filme-objeto, nos perguntamos – ainda que sob o viés da temporalidade – qual o estágio memo-informacional de seus habitantes que convivem entre lamparinas, cartas, práticas culinárias e ritualísticas como as missas na igreja local, os almoços comunitários, os jogos, as conversas sobre o mesmo, sobre a memória de cada um, ou como denomina Paul Ricoeur a ‘minhadade’ (minha memória) ao lado das lembranças (com)partilhadas (identidades entendidas por mesmidades mais ipseidades)² de um passado que tende a se repetir cotidianamente, sem surpresas que possam modificar expectativas sombrias de uma população idosa e já (des)esperançosa de contaminação pelo novo surpreendente e transformador?

Para responder a essa pergunta, optamos por utilizar a análise do documento fílmico, tendo por base metodológica algumas estratégias de ‘descrição’ utilizadas nos campos do cinema, da etnografia, da documentação. Descrever um filme, como objeto memorial ou informacional, implica escolher metodologias construídas para a leitura, o que significa transformar a linguagem visual não verbal em códigos verbais ou, optar por metodologias de análise criadas para imagens fixas – no exemplo da fotografia. (MANINI, 2004; SMIT, 1996)

O filme, como objeto visual verbal e não verbal em movimento vai demandar uma atenção redobrada no que se refere à escolha de cenas, diálogos, tomadas da câmera, ângulos entre outros, que o analista deve estar atento para codificar suas impressões genéricas, específicas, simbólicas e técnicas, além, naturalmente, de compreender que seu capital cognitivo aliado àquele do cineasta e do roteirista ou autor da obra (no caso de adaptação de

² Cf. o conceito de identidade do si de Ricoeur (1991) sugere é que há, nos limiares da consciência, um verdadeiro jogo da alteridade, de fluidez, face às estruturas temporais da "mesmidade" e "ipseidade". E essa abordagem viabiliza análises da identidade em termos que não são monolíticos e essencialistas. (CASTRO, 2012)

outra mídia) vai interferir na escolha dos fragmentos filmicos que poderão dar conta de uma representação razoável e honesta dos sentidos por ele provocados.

Consideramos também que na Ciência da Informação a descrição documental ou informacional alcançou certa estabilidade para os documentos escritos, mas que o mesmo não se verificou em relação à descrição de objetos visuais e sonoros que têm no ‘movimento’ um componente “desestabilizador” da norma descritiva bibliográfica tradicional³. Com o olhar atento aos processos descritivos usados em outras áreas do conhecimento, estaríamos, de certo modo, ampliando o escopo de um processo metodológico que, a princípio, está bem sedimentado para documentos escritos, mas ainda se perde quando diante de documentos que se ‘mexem’ e ‘falam’. (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994; JOLY, 1996)

Mas, quando examinamos os relatos e metodologias de descrição etnográfica, por exemplo, percebemos que a técnica de filmagem aliada à etnografia, pode produzir um efeito que contamine (no bom sentido) o campo da documentação. Annie Comolli (2009, p. 31) comenta que “descrever (etnologicamente) com a ajuda do filme, consiste em apresentar, de forma continuada ou simplesmente de passagem, uma pessoa, um grupo humano, uma atividade [...] um lugar, um momento”. Prossegue a autora, comentando que a descrição filmica possui então uma vertente metodológica, no sentido da observação, mas possui também outra – a cênica – que visa transformar o observado em algo mostrado. O que queremos levantar aqui é que a análise metodológica de filmes requer atenção a alguns aspectos especiais que, para a imagem fixa, não são necessários, mas que provocam implicações interessantes no campo informacional.

O que nos move nessa direção tem por base o conceito de gênero proposto por Bakhtin (2003). Esse autor, no início do século XX, preocupado com as recentes transformações no campo da comunicação humana, afirma que cada enunciado é único, porque único é o momento em que é produzido e apresentado a outrem. No entanto, seria preciso haver algo que remetesse os envolvidos nesse momento preciso da comunicação a um conhecimento anterior de modo a permitir o processo comunicacional. Esse algo ele denominou de gênero, considerando que as múltiplas atividades humanas estabelecem-se também pela linguagem organizada em ‘modelos’ que permitem aos interlocutores reconhecerem um conjunto de características que os remete a algo já conhecido. Assim é que, ao falarmos, por exemplo, em filme, os interlocutores sabem do que se trata e já mobilizam

³ Sob a ótica da teoria matemática da comunicação, temos que: “Da interação entre a esfera da informação analógica e da informação digital nasce a terceira forma mais comum de organização da informação: a informação icônica de imagens, quadros, diagramas e outros signos icônicos codificados e não codificados [...]”. (WILDEN, 2000, p.39)

sua memória, que permitiria não só o estabelecimento, mas o avanço nesse processo comunicativo.

Assim, faz parte da compreensão de um filme perceber os enquadres da câmera, a luminosidade das imagens, a velocidade com que as imagens nos são apresentadas, o que a câmera privilegia – ou não – mostrar, o som que acompanha as imagens ... enfim, uma série de recursos, que poderíamos denominar estratégias, que estimulam o espectador a ‘caminhar’, ou melhor ‘compreender’ o que está vendo, por vias interpretativas até certo ponto determinadas pelo diretor.

Associado a essa concepção de gênero, incorporamos o processo, na falta de denominação mais apropriada, aqui denominado de leitura, que requer e exige que o leitor/espectador mobilize o seu “conhecimento prévio”. Esse conceito, trazido dos teóricos voltados para esse campo, pressupõe três outros conhecimentos: linguístico, textual e de mundo. O primeiro diz respeito à linguagem propriamente, ao que aqui aproximamos dos aspectos utilizados pelo cineasta na concepção de sua obra; o segundo, que aqui compreendemos ser o gênero filmico, à luz de Bakhtin, com tudo o que implica observar nesse gênero; e o de mundo, que mobiliza todos os conhecimentos /experiências que o leitor/espectador teve ao longo de sua vida.

Com relação à organização deste relato e, considerando a vertente cênica do processo descritivo, tomamos de empréstimo da análise documentária as duas formas de representação textual – genérica/narrativa –, no exemplo dos resumos e resenhas para, a seguir, nos determos nos – fragmentos – que podem ser considerados como pontos de acesso escolhidos conforme as hipóteses propostas e, neste caso, interseções possíveis entre memória e informação em suas temporalidades.

2 HISTÓRIAS ... UMA AMOSTRA

A cidade de Sebastião de Lacerda serviu de cenário para a fictícia Jotuomba⁴, locação do primeiro filme de ficção dirigido por Julia Murat. Ganhador de 36 prêmios nacionais e internacionais e com uma participação em mais de oitenta festivais, *Histórias que só existem quando lembradas*, uma produção de 2011, narra histórias de uma pequena comunidade do Vale do Paraíba no estado do Rio de Janeiro, cujo abandono foi provocado pela falência das

⁴ É interessante assistir ainda ao documentário *Dia dos pais* (2008), realizado para a pesquisa do filme *Histórias que só existem quando lembradas* (2011) em pequenas comunidades do Vale do Paraíba (Sebastião Lacerda; Palmeiras da Serra; Aliança; Bananal e Barão do Juparanã), antiga região cafeeira fluminense. Além de mostrar a vida cotidiana, alguns moradores de Sebastião Lacerda, por exemplo, relembram como eram os lugarejos antes do êxodo da maioria dos habitantes (principalmente os filhos) e do fim dos trens de passageiros (por volta 1970).

fazendas de café, um lugar sem luz elétrica e que se vê às voltas com a rotina repetitiva de seus poucos e idosos moradores. Madalena (Sônia Guedes), uma velha padeira, é a personagem que diariamente – sempre cantalorando e repetindo as mesmas ações – leva o pão dentro de uma cesta para o armazém de Antonio (Luiz Serra). Ela faz esse percurso, caminhando sobre trilhos de uma ferrovia cujo trem não passa há tempos. Seu dia é ainda preenchido por discussões diárias com Antonio, que se repetem *ipsis litteris*, ou melhor, *ipsis 'imagis'*, acerca da forma de organizar o pão na prateleira do armazém e por conversas sobre o tempo; pelas missas a que comparece e pelos almoços compartilhados com os outros membros do lugar. Limpa a calçada, molha as flores do cemitério local, trancado com um grande cadeado e cercado por grades, onde está afixada uma tabuleta com os dizeres: “É proibido entrar”.

À noite, sob a luz de um lampião, Madalena escreve para Guilherme Orsini, seu marido falecido. As cartas aparentemente sem data são envelopadas e colocadas dentro de uma cesta. Em uma das cartas ela escreve: “Meu amor. Quero manter sempre viva a nossa memória para que o nosso amor no futuro não sinta o passar dos anos. Havemos de transpor a morte, essa inimiga cruel que não escolheu dia nem hora. Beijo-te carinhosamente, a tua, Madalena. (12:23)”. Em outra ela narra para o falecido marido um acontecimento do dia: “Hoje me deparei com uma de tuas camisas. Não é estranho que depois de tantos anos eu ainda ache coisas tuas pela casa? Talvez a velhice esteja me alcançando e minha memória esteja me pregando truques. Madalena. (26:17)” (HISTÓRIAS..., 2011). Interessante é percebermos que, por baixo dessa prática memorialística na tarefa de Madalena ao escrever diariamente para seu falecido marido, existe uma quase “memória-hábito”, isto é, traços de uma outra memória, pura lembrança de evocação e de registro. “O velho não se contenta, em geral, de aguardar passivamente que as lembranças o despertem, ele procura precisá-las, ele interroga outros velhos, compulsava seus velhos papéis, suas antigas cartas e, principalmente, conta aquilo de que se lembra quando não cuida de fixá-lo por escrito” (BOSI, 1994, p.60).

A rotina dessa moradora é quebrada com a chegada de Rita (Lisa E. Fávero), uma jovem mochileira e fotógrafa que pede abrigo em sua casa e que chega a pé ao lugarejo seguindo os trilhos do trem. A partir daí, é uma outra história...

3 ‘MESMIDADE’

Na primeira parte, o filme apresenta características interessantes: tanto a narrativa quanto as tomadas de câmera vão seguidamente mostrando o avanço rotineiro das práticas diárias. Temos, por exemplo, que, a cada repetição de uma mesma situação cotidiana, novas

informações (diálogos, no caso) vão sendo acrescentadas às já repetidas. Da mesma forma, algumas tomadas de câmera ora mais abertas, ora no interior da locação mostram diversos pontos de vista que acrescentam, num ritmo ainda que lento, informações notadamente espaciais acerca do desenvolvimento da narrativa. A câmera nos informa sobre o interior e exterior do armazém; mostra diversos pontos de vista tanto sobre a rotina do almoço compartilhado pelo grupo local, quanto da própria missa; closes do cadeado e da tabuleta do cemitério e panorâmicas sobre a rotina de Madalena cuidando do exterior do cemitério. E vemos ainda, sob diversos ângulos, que, a cada missa, o ritual litúrgico vai avançando, mas sob a ótica de diferentes participantes: inicialmente, sob a ótica do público, quer dizer, o altar está na frente da câmera; depois, sob a ótica do padre: o altar está por trás da câmera. Vamos sendo assim paulatinamente informados, por um lado, pela repetição, por outro, pelos acréscimos informacionais das rotinas.

Sob o ponto de vista informacional e comunicacional essa repetição é intitulada como redundância o que, segundo a teoria matemática da comunicação, caracteriza um importante aspecto de configuração de quaisquer tipos de sistemas de comunicação e informação. Dessa forma, nos esclarece Wilden (2000, p.50, grifo do autor) que, além da complexidade, funcionando como “uma forma evoluída de ‘desperdício’”, a redundância corrobora para que sejam diminuídos os ruídos em um contexto de troca e de comunicação.

Mesmo que não traga informações (novas), se a mensagem for recebida sem nenhum tipo de erro, a redundância funciona como uma “informação potencial” tendo em vista que ela “é a variedade pronta a ser usada como informação no momento oportuno.” (WILDEN, 2000, p.50). É nesse sentido que os diálogos aparentemente repetitivos, travados entre Madalena e Antonio, se configuram. A cada repetição, entre o que se diz, o “texto”, e a situação/a cena, o “contexto”, reforça-se uma relação essencial tanto para a conservação, como para a existência das relações humanas (WILDEN, 2000). Mas, à medida que novas informações vão sendo acrescentadas pelos protagonistas ou mesmo pela mudança de tomada de câmera (sugerindo, por exemplo, outro dia, outra hora, detalhamento ou ampliação dos espaços etc.), a informação redundante modifica-se porque o contexto foi alterado.

Daí que mais do que uma “redundância de repetição”, caracterizaríamos essas repetições dialógicas e cênicas como uma “redundância de vínculo” que longe de se situarem em um contexto de controle e de ordem, reforçam atitudes e relações livres e consentidas entre transmissores e receptores (WILDEN, 2000, 51-53). Uma analogia ao processo de transmissão do conhecimento característico da oralidade mítica – tradição – pode ser observada em relação à redundância, quando sabemos do papel fundamental exercido pela

memória que reorganiza as informações, a partir do presente, gerando lembranças que ficam armazenadas em redes para potenciais trocas ecológicas.

Ainda que “protegidos” de ruídos e imunes a alterações, percebemos que como informação potencial que é, a redundância “favorece a conservação de um reservatório de potencial intacto para trocas futuras no sistema global. É uma reserva de flexibilidade a que, na ocorrência, se pode recorrer.” (WILDEN, 2000, p.54). É o que se pressupõe igualmente em relação ao conceito de gênero em Bakhtin. Ao se deparar com um determinado conjunto comunicacional, no caso de filmes, o espectador vê uma conformação de imagens, sequências, enfim, informações que vêm se juntar às que ele já teve anteriormente, constituindo, de certa maneira, redundâncias. São redundâncias algo acrescidas por pequenas informações que não chegam a causar grandes alterações em seu repertório de conhecimentos, já que se sustentam sobre a base estável desse reservatório potencial, mas que, de qualquer forma, acresce o conteúdo de pequenas informações novas. Assim, mesmo com a chegada de Rita (ruído e elemento perturbador no sistema) que inicialmente vai requerer mudanças no texto dialógico entre Madalena e Antonio, o sistema de comunicação e de troca entre ambos continuará protegido e exigirá somente “adaptações funcionais” no nível do código.

Tais adaptações podem ser percebidas, quando, por exemplo, Madalena indaga Antonio acerca de sua opinião sobre os jovens – provavelmente por conta da chegada de Rita ao lugarejo –, aparentemente poucas mudanças ocorreram naquele sistema⁵. No entanto, na medida em que Rita começa a participar da vida da comunidade, percebe-se que “adaptações estruturais” vão aos poucos sendo requeridas, modificando paulatinamente o contexto do sistema de comunicação não só dos protagonistas principais, mas de toda a comunidade. (WILDEN, 2000, p. 54).

As transformações que se processam ao longo da passagem do tempo surgem, na maioria das vezes, por intervenções nas práticas quotidianas, como por exemplo, “Você tem que sentir o tempo da massa em sua mão.” A câmera dá um close na mão de Madalena pegando a mão de Rita para esta amassar o pão. “Agora, ele tem que respirar porque pão é como gente, se não respira endurece.” (01:12) (HISTÓRIAS..., 2011). Esse é um dos exemplos a respeito das grandes transformações informacionais que ajudam o espectador a construir a memória da comunidade.

⁵ Resposta de Antonio: “O meu mais velho morreu debaixo de um trator. Não morreu na hora não. Demorou seis horas. O outro morreu no Paraíba, afogado. O outro em Volta Redonda, matado” (35:10). (HISTÓRIAS..., 2011).

Madalena e Rita atravessam o trilho num mesmo movimento compassado. No armazém, Madalena passa a cesta para Rita, mostra-lhe onde colocá-la e ensina-lhe como arrumar o pão na prateleira. Quando Antonio discute novamente sobre o jeito que ele considera como errado de Madalena arrumar o pão, Rita rindo diz: “Antonio, você não acha que quem entende de pão é ela?” Antonio responde: “É um complô” (01:15) (HISTÓRIAS..., 2011). Madalena sorri de forma cúmplice para Rita.

É nessa conjuntura que podemos acrescentar as discussões de Álvaro Pinto (2005) que discorre acerca de diversas etapas do fenômeno informacional. Para esse filósofo a transmissão da informação influencia a constituição dos sistemas de relações sociais, em princípio por conta das necessidades impostas pela manutenção da vida e, posteriormente, como fator de troca de conhecimentos que irá converter-se em instrumentos ou bens coletivos da ação humana tanto sobre a natureza quanto entre os próprios indivíduos. Dessa forma, ao ensinar a Rita como se faz o pão, Madalena está na realidade reforçando práticas culturais de informação, tendo em vista que os conhecimentos racionais inerentes à importância da mão ao amassar a massa e do tempo para deixá-la descansar para respirar, implicam o entendimento de que esse conhecimento é parte de uma tradição coletiva e cultural.

A transformação da informação em bem cultural não só modifica o ser que a produz, recebe e interpreta, mas altera o próprio caráter dela. [...] Transferida para o plano da cultura e tornada um bem racional da espécie, a informação simultânea e reciprocamente influi na constituição do sistema de relação entre os homens e adquire novas modalidades de realização, pela ação desse mesmo sistema. Aumenta em quantidade e muda de qualidade. Há maior quantidade de conteúdos a comunicar, o que obriga a variar a qualidade dos meios, que terão de ser sempre aperfeiçoados. (PINTO, 2005, p. 191).

Álvaro Pinto (2005), ao discorrer que a informação no âmbito da sociedade é mais do que algo que se transfere, argumenta que ela, ao afetar a ação do homem, efetua um processo de vinculação entre a informação recebida pela consciência humana e a finalidade de quem a engendrou e transmitiu. Isso significa alterar rotinas, ou mesmo inserir novas ações nas rotinas anteriores. Assim, Madalena, ao ensinar Rita a fazer o pão e ainda como arrumá-lo na prateleira do armazém; ao se deixar fotografar nua, coisa possivelmente jamais ocorrida; ao passar para a jovem a chave do cemitério que estava há tempos trancado, toma consciência e reconhece que Rita, como aprendiz, pode vir a ocupar o seu lugar e a dar continuidade a sua rotina, que é também a rotina de todo aquele grupo social retratado pelo filme.

Pinto (2005) ainda acrescenta que a informação desempenha como portadora a “comprovação da viabilidade, ou não, do propósito individual. [...], funciona como retroação da realidade, [...], sobre a consciência que determinou antecipar no tempo a sua existência”.

Dessa maneira, a informação irá satisfazer ao “projeto mais geral da existência, o do conhecer. [...]” (PINTO, 2005, p. 206-207). Mais uma vez, entramos em contato com a relação informação/conhecimento, aqui associada ao processo ensino-aprendizagem, acrescida da memória. A experiência prática de fazer o pão, além de aprender a arrumá-lo na prateleira do armazém, ficando exposto para venda, faz parte de um universo informacional novo para Rita, mas que figura no espaço memorial daquela comunidade. Essa relação é permeada por instâncias de poder, na medida em que dominar esses conhecimentos/saberes concede àquele que conhece esse universo um lugar privilegiado na comunidade. Temos oportunidade, então, de perceber de modo muito claro que esses ensinamentos podem ser vistos como desestabilizadores, além de requererem longos períodos de tempo para serem consolidados.

4 ENTROPIA E DESORDEM

Mas Rita, antes de ser assimilada pelo processo ensino-aprendizagem, incorporando as relações repetição-inovação, e portanto, informação-memória/tradição, pode ser vista como um elemento desorganizador da vida do lugarejo? Aparentemente como uma “desordem fabricada”, ou seja, um ruído no sistema de comunicação e troca de Jatuomba, Rita funcionará como elemento representativo de “uma ordem a partir da desordem” (ou informação pelo ruído) (WILDEN, 2000, p.72-73)⁶. Anthony Wilden explica que o princípio da *ordem a partir da desordem* pressupõe que os sistemas sofrem mudanças para evoluírem e nesse processo de adequação incorporam estruturalmente informações ainda não codificadas. É nesse sentido que Rita pode ser compreendida, em seu trajeto de assimilação paulatina, ao “respeitar” as práticas cotidianas da comunidade local. Da mesma maneira, a comunidade, na figura de Madalena, aceitou a desordem (ou o ruído) incorporando-a e transformando-a em uma nova ordem (informação) legitimando Rita como sua aprendiz e salvaguardando a comunidade de uma provável turbulência pela salvaguarda das tradições locais: fazer o pão, arrumá-lo na prateleira, cuidar do cemitério, etc. É essa capacidade de flexibilização de um sistema, de acordo com o autor, que irá permitir a sua sobrevivência e capacidade para evolução ou revolução dependendo das mudanças ocorridas em sua estrutura.

Outra forma de Rita relacionar-se mais diretamente com a comunidade dá-se pelo seu hábito de fotografar as pessoas e as coisas. Ao fotografar com uma *pinhole*,⁷ Madalena

⁶ Ou conforme Shannon: “A informação pode ser considerada a ordem extraída da desordem.” (GLEICK, 2013, p. 257)

⁷ Do inglês *pin-hole*: buraco de alfinete.

amassando o pão, esta, algo curiosa, indaga: “Que lata é essa?”, “Uma câmera, uma versão mais simples”, “Você e suas câmeras. Uma com luz e botão, a outra uma lata”. (47:58), retruca Madalena a essa resposta. Rita mostra então a Madalena algumas fotografias tiradas com a câmera: “Olha, é assim que sai”. “Não tem ninguém aqui, só coisa velha” (48:54), desdenha Madalena. “E você tira foto por quê?”, pergunta Rita à Madalena que responde: “Não tiro. Eu gostava mesmo era de ver a minha alma junto com a alma do Guilherme” (49:58). (HISTÓRIAS..., 2011).

Thiago Brito (2011), em sua crítica ao filme, aponta a fotografia como um grande elemento de inserção da personagem na comunidade.

A fotografia, aqui, serve a uma dupla função: se de um lado pretende “expressar” aquilo de mais evidente na pequena comunidade (sua característica fantasma, a tendência a um desaparecimento dos habitantes, a permanência de suas ruínas - em suma, de seu passado silencioso e profundamente instigante), ela também servirá como modo de contato, de diálogo, de relação. (BRITO, 2011, grifo do autor).

Nesse sentido, as fotos revelam e desvelam personagens (Madalena de camisola e de lenço na cabeça; moradores estáticos frente à câmera); paisagens bucólicas e coisas empoeiradas, enferrujadas, desgastadas (objetos do armazém e do vagão do trem; paredes da igreja) paradas (vagão do trem; listas de mortos; fotografias antigas e dos que foram embora na casa de Madalena; cadeado trancado). Mas também apontam para novos tempos de mudança retratada na simbólica nudez de Madalena e no cadeado finalmente aberto do cemitério.

Em outra crítica sobre o filme (HESSEL, 2012), encontramos um posicionamento diverso a respeito da fotografia e da capacidade inclusiva de Rita.

Acontece que, em Jotuomba, Rita encontra aquilo que o tipo de fotografia de lenta exposição da *pinhole* sempre almeja registrar: a passagem do tempo. Não é só a chegada da jovem mochileira que desestabiliza a rotina dos idosos do vale; é o contato com o registro em imagens da sua própria velhice que transforma os personagens [...].

Assim, seguindo essa linha de raciocínio, temos, por exemplo, Madalena que, após ser fotografada por Rita, dirige-se para um espelho empoeirado e enferrujado a se mirar; ou um dos moradores se negando a ser fotografo porque não existe ninguém para deixar a foto.

Um dia Rita informa a Madalena que irá partir, ao que Madalena reage dizendo: “Você não pode ir embora”, Rita responde: “Eu não posso ficar fingindo que eu pertencço a outro lugar” “Que lugar você pertence?” sem responder a essa indagação Madalena sugere que ela fique mais uns dias estendendo a Rita a chave do cadeado do cemitério. (01:20)

(HISTÓRIAS..., 2011). O que percebemos de extraordinário nesse gesto? A licença para que um novo tempo se anuncie? Curiosamente, logo após esse episódio, culminado pelas cenas de uma festa em que todos dançam e sorriem, fato que acontece pela primeira vez durante o filme, o espectador se confronta com o falecimento de Madalena.

Mas, o desfecho da narrativa fílmica dá-se posteriormente quando Rita depara-se à sua porta, como que esperando por ela, toda a comunidade reunida. Os habitantes do lugarejo, tendo Antonio como seu porta-voz, sorrindo a informa: “Minha filha, agora não tem mais ninguém pra fazer o pão.” (01:32) (HISTÓRIAS..., 2011).

Nesse instante, os créditos correm na tela, indicando o término da película.

É precisamente este um dos grandes problemas de toda a saga. É nesse momento que pertencer acaba se tornando, na verdade, se encaixar - de certo modo uma substituição Rita/Madalena que mais vale como prêmio de consolação a uma tentativa frustrada de auto-renovação. Encaixar-se é um ato prioritariamente passivo, e é como se Rita, agora desesperançada, tivesse a completa consciência de que isso é o melhor que se pode ter. De certo modo, essa resignação expressa integralmente uma percepção da imagem que o filme calmamente urdiu: de um lado, expressiva e artística; de outro, nostálgica, destrutiva. Do binômio vida/morte, Madalena desaparece e Rita se encontra, deixando-se enquadrar. (BRITO, 2011)

O resto é somente especulação ainda que teórica e para a qual podemos ventilar duas possibilidades: Rita como a antiga aprendiz toma efetivamente o lugar de Madalena e torna-se a padeira da comunidade. Dessa forma, sua atitude permite que Jatuomba, retome ao seu ritmo com seu tempo e duração marcadamente locais.

[...] estamos agora diante de um filme que quer chegar e se alojar, de uma personagem que não quer, como Rita mesmo coloca, fingir pertencer a um lugar que não pertence. Sua viagem tem um desafio e um objetivo: voltar a pertencer, encontrar, ao invés de uma imagem fantasmática da vida, ao invés de um fluxo eterno de sensações, também a necessidade de se acomodar em um espaço, em uma comunidade, entrar em comunhão. E, para atingir este objetivo, é pedido a Rita que force seu caminho dentro daquela comunidade, que incomode sensivelmente seu cotidiano e procure um contato *efetivo*. (BRITO, 2011)

Numa segunda possibilidade podemos aventar que Rita recusa-se a assumir o papel de continuidade na tradição local e vai embora desencadeando uma desordem ou um estágio entrópico na comunidade. De forma mais hipotética ainda, podemos supor que os moradores de Jotuomba ao se depararem com uma quebra em sua tradição local não encontrem respostas organizadas. Ou seja, como um sistema, a comunidade não estava “preparada” para responder frente à falta de uma padeira e de seus pães. Sem alternativas de escolha de outro tipo de informação que pudesse ser acessado, a população de Jatuomba vê-se sem possibilidades de

opção para um processo de resposta deparando-se com uma quebra nas estruturas existentes e sem condições de retroalimentar-se⁸. A recusa de Rita em permanecer, funcionando como uma informação nova (alto grau de originalidade), ou total imprevisibilidade⁹, gerou (supostamente) um grau de entropia tendendo ao máximo. Note-se aqui que a recusa de Rita funcionou como uma mensagem cujo conteúdo informacional implicava muito mais surpresa – sob o ponto de vista informacional para os membros da comunidade do que o esperado tendo em vista que, matematicamente a mensagem só teria duas alternativas de resposta (aceitar ou recusar). (GLEICK, 2013)

Ainda que essas alternativas sejam poucas, há que se levar sempre em conta, tanto a história anterior da comunidade que se pautava em práticas ritualísticas do mesmo, quanto do contexto posterior, ocorrendo a inserção de Rita como elemento externo à localidade, o tempo em que tais ações acontecem para que possamos balizar as novas configurações que podem vir a ser estabelecidas.

5 TEMPORALIDADES, TRADIÇÃO E INOVAÇÃO

*Ouve minha filha a instrução de teu pai:
Não desprezes o ensinamento de tua mãe.
Não te firmes em tua própria sabedoria.
Recebe minhas palavras
que se multiplicará nos anos de tua vida.
Só te peço uma coisa:
não me dêes nem riqueza, nem pobreza.
Concede-me o pão que me é necessário porque os dons,
evocações de Deus, são irrevogáveis.¹⁰*

Norbert Elias (1998, p. 13), em livro publicado originalmente em 1984, procura “saber com que objetivo os homens necessitam determinar o tempo”. O problema inicial, segundo ele, é que os acontecimentos e suas posições e sequências ocorrem num fluxo para o devir ininterrupto, não nos permitindo justapô-los nem estabelecermos comparação entre eles. No mundo da natureza, quando os seres humanos, por uma razão qualquer, precisam definir acontecimentos que se apresentam sucessivamente, “precisam de uma segunda sucessão de acontecimentos em que as mudanças individuais [...] sejam marcadas pelo reaparecimento regular de certos modelos sequenciais”. Ele assinala que esses modelos, “que incluem o

⁸ O conceito de retroalimentação: “o retorno da energia da saída de um circuito de volta à entrada”, foi um empréstimo da engenharia elétrica feito por Wiener, considerado o criador da Cibernética. (GLEICK, 2013, p.247)

⁹ Entendemos, no entanto, que essa possibilidade coloca-se numa esfera idealizada já que a total imprevisibilidade iguala-se a nenhuma informação.

¹⁰ Sermão do padre na única cena em que vemos Rita assistindo à missa após ter sido ensinada por Madalena como se fazia o pão. (01:16) (Histórias..., 2011)

retorno de sequências elementares parecidas, se não idênticas, servem então de referências padronizadas que permitem comparar, indiretamente, as sequências da primeira sucessão de acontecimentos”. Elias aponta o movimento aparente do Sol, que ele denomina de unidade de tempo, como ilustração dessa sequência recorrente que serve como unidade de referência e, assim, como meio de comparação para segmentos de processos de outras séries de acontecimentos.

Elias ainda diz mais sobre o tempo. Diz que o conceito de tempo é símbolo de uma instituição social e, como tal, exerce uma coerção sobre os indivíduos, que os vão assimilando como organização evidente. Nesse sentido, e nos servindo de base para discussão do filme, o autor nos fala dessa coerção exercida de fora para dentro, ou seja, do corpo social para o individual, moldando a própria percepção dos indivíduos, como se depreende do segmento a seguir:

A transformação da coerção exercida de fora para dentro pela instituição social do tempo num sistema de autodisciplina que abarque toda a existência do indivíduo ilustra, explicitamente, a maneira com o processo civilizador contribui para formar os habitus sociais que são parte integrante de qualquer estrutura de personalidade. (ELIAS, 1998, p. 14)

Elias nos ajuda a compreender que, encarado como instituição social, o tempo contribui para a forma de serem construídos os procedimentos informacionais e memoriais que o corpo social desenvolve ao longo de sua constituição. Assim, pensando no modo como o filme se organiza, percebemos uma cidade em ruínas, na medida em que o seu maior meio de comunicação com as outras cidades era pela linha férrea, hoje abandonada pela falência da cultura cafeeira da região, e por onde o tempo escoava dia após dia nas ações repetitivas de seus habitantes.

Se uma imagem poética nos for permitida, a vida estaria em suspensão, praticamente no limbo do tempo, aguardando um porvir que poderá não chegar. Aliás, a suspensão do tempo também se pode observar pela placa afixada nas grades cerradas do cemitério: “É proibido entrar”. Se formos pensar nisso, à luz de Elias, podemos nos perguntar: como ser proibido de entrar em lugar para o qual estamos todos predestinados a ir, mais cedo ou mais tarde? Pelos exemplos retirados do filme e apresentados a seguir, podemos ver uma tentativa de controle total sobre o tempo da vida e da morte: “Tô com medo de morrer”, diz Madalena para Antonio. “Então não morre. Você pode viver quanto quiser”, responde ele. “Porque que você não morre também?” “E o café? Quem é que faz?” (01:21) (HISTÓRIAS..., 2011).

E ainda essas outras: “Antonio, aquele painel detrás da igreja, porque que vocês não anotam mais quem morre ali?”, pergunta Rita “Aqui a gente esquece de morrer”, esclarece Antonio. (01:26) (HISTÓRIAS..., 2011).

Que poder revolucionário seria esse que impediria os acontecimentos secundários, como o aparente movimento solar, de determinarem o nosso fluxo ininterrupto para o devir?

Mas quem foi que fechou?
Fechou o que, menina?
O cemitério?
Foi Deus.
Como Deus?
Deus falou pro o padre e o padre falou pra gente.
Mas por quê? Ele deu alguma explicação?
Deus não precisa de explicação, menina.
Ele foi lá e fechou, pum!
Só Deus tem esse poder.
E o padre (01:00) (HISTÓRIAS..., 2011)

A quebra dessa expectativa, segundo a nossa perspectiva, ocorre pelas práticas memoinformacionais, regidas inexoravelmente pelas relações informação/memória e repetição/inação que poderiam driblar essa inexorabilidade, provocando-lhe alterações, como a criação de uma padeira substituta para a comunidade.

Nesse sentido, Halbwachs (2006) pode nos auxiliar no entendimento dessa lógica, quando esse teórico discorre acerca das “representações coletivas do tempo”. Em diversas sociedades, argumenta ele, além delas se ajustarem ao tempo da física e da astronomia, elas superpõem outros tempos criados de acordo com as condições e com os hábitos locais.

Mas a temporalidade também obedece ao ritmo individual a partir do trabalho de rememoração dos velhos. Eclea Bosi argumenta que, ao lembrar-se do passado, esse homem não está devaneando, mas sim se ocupando de forma atenta e consciente. Ao procurar precisar essas lembranças, as coisas rememoradas pelos velhos demarcam um tipo de lugar – “uma espécie singular de obrigação social” – que é o de lembrar – “e lembrar bem.” (BOSI, 1994, p.63)

6 CONSIDERAÇÕES

Discutimos a presença do tempo e dos espaços reservados ao movimento da vida social em uma comunidade interiorana brasileira. Ao imaginarmos que diálogos entre informação e memória existiriam na construção do filme “Histórias que só existem quando lembradas”, de Júlia Murat (2011), entendemos que as metáforas imagéticas e discursivas apresentadas na obra filmica sinalizam o tempo em seu presente que se reparte em passado e

futuro. As cenas, em nossa percepção, fazem constantemente alusão as essas dimensões temporais seja no enquadramento dos objetos: três portas, três janelas, três arcos na igreja, seja na repetição de: tarefas cotidianas, percursos a pé, falas, ações (acordar, sair, rezar, almoçar, jogar malha, fazer o pão, dormir), seja nas lembranças de Madalena e de Antonio como as descritas nos diálogos abaixo.

Sabe Tonho? Meu marido me dizia assim: Sabe Madalena? Quando eu olho pra você eu não vejo como você é, como você era, quando tinha vinte anos, quando a gente se casou. É assim que eu te vejo. (53:51)

Quando eu era jovem tive uma namorada que morreu com dezoito anos. Graças a Deus eu não vi ela ficar velha porque quando eu me lembro dela eu também tenho dezoito anos. Quando a gente tem uma boa lembrança da nossa juventude a gente não deve ficar visitando depois de velho. Diz Antonio,

O que que sobra então?, pergunta Madalena

Nós, responde ele. (54:41) (HISTÓRIAS..., 2011)

Assim, concordando com Halbwachs (2006), esses personagens, a partir de lembranças individuais remotas, reforçam as temporalidades que somente se consubstanciam concretamente na medida em que o tempo apresenta um conteúdo, uma realidade plena.

A descrição, como opção metodológica, foi compreendida por nós como a operação essencial à análise do objeto que escolhemos para fazer dialogar informação, memória e documento no âmbito de nossas pesquisas acadêmicas. O exemplo do filme como registro dessa operação nos fez aproximar campos aparentemente desconectados, etnografia, documentação, o que poderá vir a contribuir com o diálogo mais amplo entre a Antropologia Fílmica (FRANCE, 1988) e a Ciência da Informação.

Dialogar com o cinema também nos aproxima na incursão temporal por duas vias: pelo conteúdo da própria narrativa fílmica e pela idéia de que o cinema é a primeira possibilidade técnica de registro de “*uma impressão do tempo*” e de reprodução e guarda desse registro (TARKOVSKI, 1986, p.71, grifo do autor).

Com relação à vertente cênica do processo descritivo, o discurso fílmico incorpora três planos temporais: os tempos fortes (que são as ações principais, talvez significando os acontecimentos, a história, o roteiro, o argumento); os tempos fracos (repetições ou tentativas de encontrar na ordem, alguma desestabilização possível, com o desejo de encontrar uma saída para justificar a vida, o futuro) e os tempos mortos (momentos de aparente falta de ação, constituídos pela redundância, ou impregnação de lembranças que, duplicando o passado, parecem não deixar brechas para a surpresa). Segundo Comolli, (2009, p. 37), o cineasta utiliza esse plano temporal – encontrado também em nossa leitura – “de maneira a descobrir a

urdidura sutil existente entre esses diversos tempos que encontramos em qualquer atividade humana”.

Pensando na ordem e desordem, nos reportamos à discussão de Wilden (2000, p.17) quando esse autor argumenta que essa relação é análoga a de informação e ruído. Ou seja, em determinados contextos informação será sinônimo de ordem e se algo não for informação, relação codificada ou redundância, será ruído. No entanto, de acordo com a “flexibilidade sistêmica” – capacidade de o sistema adaptar-se estruturalmente ao ruído ou à desordem – “novas configurações” são possíveis. Assim, qualquer alternativa que possamos propor para o destino dos habitantes da fictícia Jotuomba frente à decisão de Rita deverá levar em conta interferências internas e/ou externas ao sistema.

O que gostaríamos de registrar, finalmente, é a presença da repetição como aprendizado da tradição, utilizada como estratégia da memória, associada à percepção sobre o tempo. É ele que nos leva ao encontro do que já aprendemos no passado, permitindo a compreensão do gênero – seja ficcional, seja das práticas sociais –, mas é ele também que nos instiga a pensar no novo. A chegada de uma jovem, em uma cidade de velhos, e a responsabilidade que lhe é imputada ao apreender as rotinas para permanecer e repeti-las, deve-se ao limiar do tempo de decisão.

O filme termina deixando ao espectador a expectativa de, ao perceber a prisão da “aprendiz” naquela limiar temporal que demanda a sua decisão, ficamos todos no atemporal: ela, detentora do conhecimento fundamental para aquela comunidade – a arte de fazer o pão – não pode ir embora, sob pena de determinar o fim daquele grupo que, embora em suspensão no tempo, continua ainda vivo; ou ela parte, deixando aquela comunidade à sua própria mesmidade; ou ainda, a comunidade em contato com um grande ‘ruído’ desestabilizador, transforma-se, encontrando uma nova situação de sobrevivência.

Quem conta um conto aumenta um ponto, quem não gostou que conte outro...

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail – **Estética da criação verbal**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembrança de velhos**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CASTRO, A. C. Tensões da identidade pessoal no espelho de Machado de Assis. **Psicologia & Sociedade**. Belo Horizonte, v. 24, n. 3, 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-71822012000300015>. Acesso em: 2 ago. 2013.

- COMOLLI, Annie. Elementos de método em antropologia fílmica. In: FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe (orgs.). **Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009. p.23-52.
- DIA dos pais. Roteiro e direção de Julia Murat e Leo Bittencourt. BRA: 2008, documentário, colorido. 61 min.
- ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- FRANCE, Claudine de. **Cinema e antropologia**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.
- FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe (orgs.). **Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- GLEICK, James. **A informação: uma história, uma teoria, uma enxurrada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo, Centauro, 2006.
- HESSEL, Marcelo. **Toda narrativa é antes de mais nada uma fantasmagoria**. (Crítica, 05 de julho de 2012). Disponível em: <http://omelete.uol.com.br/cinema/historias-que-so-existem-quando-lembradas-critica/>. Acesso em: 25 jul. 2013.
- HISTÓRIAS que só existem quando lembradas. Direção de Julia Murat. BRA: FRA: ARG: 2011, ficção, colorido. 98 min.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 4ª ed. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. A teoria da informação. In: _____. **História das teorias da comunicação**. 4ª ed. São Paulo: Loyola, 2001. p. 57-71.
- MANINI, Miriam Paula. Análise documentária de fotografias: leitura de imagens incluindo sua dimensão expressiva. **Cen. Arquiv.**, v.3, n. 1. p.16-28, jan -jun 2004.
- OLIVEIRA, Alysso. **“Histórias que Só Existem Quando Lembradas” explora choque entre campo e cidade**. Disponível em: <http://cinema.uol.com.br/ultnot/reuters/2012/07/06/historias-que-so-existem-quando-lembradas-explora-choque-entre-campo-e-cidade.jhtm>. Acesso em: 25 jul. 2013.
- PINTO, Álvaro Vieira. Problemas gerais da informação. In: _____. **O conceito de tecnologia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. v. II, p. 185-208.
- SHANNON, Claude E.; WEAVER, Warren. **Teoria matemática da comunicação**. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1975.
- SMIT, Johanna W. A representação da imagem: **Informare - Cad. Prog. Pós-Grad. Ci. Inf.** Rio de Janeiro, v.2, n. 2, p. 28-36, jul./dez. 1996.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

WILDEN, Anthony. Comunicação. In: **COMUNICAÇÃO-Cognição**. Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional, v. 34, 2000. p. 108-204.

WILDEN, Anthony. Informação. In: **COMUNICAÇÃO-Cognição**. Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional, v. 34, 2000. p. 11-77.