

## **História e Documentário**

Tales Amaral Torezani

Qual é a relação das histórias com os seus heróis/protagonistas? Provavelmente, para esta indagação, responderemos que “elas” têm relação estreita com “eles”. E para a historiografia, qual é o lugar que reservamos para pretensos protagonistas, quem é mais importante que os outros?

Eis aí um questionamento a ser destrinchado por aqueles e aquelas que pretendem uma História que aponte não para caminhos de seres iluminados, mas sim para compreensão de processos que estão além da mera evocação pessoal e que conformam em si problemáticas que vão além das próprias escolhas individuais, apontando as nossas dificuldades de lidar com nossos tempos históricos e as lutas que se travam para adequação ou transformação do estado das coisas. Tudo isso depende de qual é o ponto de partida e quais são as expectativas embutidas neles.

Até que ponto existem mesmo personagens principais e até onde eles e elas não são apenas resultados de processos sociais e históricos que estão longe do alcance das mãos? A análise da relação entre a historiografia e o documentário fílmico pode nos alentar para caminhos que reflitam o compromisso da História enquanto instrumento de conhecimento da realidade e o documentário, que tem sempre uma vontade de ratificação, de alguma “imortalização”, leva-nos a conceber exemplos e visões de mundo.

A partir da análise crítica de dois documentários brasileiros dos anos 2000 – *Serras da Desordem*, de Andrea Tonatti, e *Memórias Clandestinas*, de Maria Thereza Azevedo – esboçaremos um ensaio sobre a relação da “História oficial” e a “História dos/as de baixo” na criação de memórias e signos de uma época.

De início, podemos apontar algumas relações importantes de serem compreendidas entre a feitura de um documentário e a realização da História. Tudo o que é produzido para de alguma maneira retratar algo presente, para longe de nos indicarem uma verdade de seu tempo, como gostariam reanimadores do positivismo, serve-nos de material para o ofício historiográfico – seja para produção de uma escritura histórica (do tempo presente ou mesmo da perspectiva histórica daquele tempo), seja para avaliar uma época e sua visão de sua própria constituição.

Em *Memórias Clandestinas* o grande mote reside no fato de ser uma tentativa de preservar e dar conhecimento a uma personagem que, ao mesmo tempo em que encarna certos signos de sua própria época, é também representante “dos vencidos”.

Alexina Crespo, que pode ser simplesmente confundida com a esposa de uma figura emblemática como Francisco Julião, é, na realidade, como tenta expor o documentário, tão ativa e perspicaz politicamente quanto o ex-marido.

Julião é um referencial na história, marcado como central para o desenvolvimento de um dos movimentos sociais mais fortes do Brasil, o pela reforma agrária. Porém, é também um emblema de contra-hegemonia, de história “dos/as de baixo”, e assim, de certa forma, “clandestino”. Nesse sentido, Alexina é, na verdade, clandestina na clandestinidade. Como uma pessoa que se reuniu com ícones como Mao Tsé-tung, Che Guevara e Fidel Castro, que organizou a guerrilha armada das Ligas Camponesas e teve que se exilar para não ser mais uma provável “desaparecida” da ditadura 64-85 é tão desconhecida da História? O filme de Thereza Azevedo parece nos impelir ao pensamento de que “a História dos/as vencidos/as também guarda lados obscuros que têm que ser elucidados”.

Através da entrevista da própria protagonista, já com mais de 80 anos, de memórias das filhas e filhos e falas de antigas/os militantes das Ligas e de algumas conhecedoras do tema agrário em questão, o documentário recria a experiência histórica de Alexina dos anos 1950 (início da organização camponesa) ao período de fugas de regimes autoritários de direita, desde o golpe empresarial-militar brasileiro.

O tom adotado, de mistura da informalidade de uma conversa de família, com os depoimentos de militantes de base da época e imagens de arquivo de acontecimentos episódicos aos quais aquela senhorinha esteve tão diretamente relacionada, versa muito bem o próprio papel a que a nova *heroína* se coloca: “Eu não fiz nada de mais. Só fiz o que tinha que fazer”.

Alexina é uma criatura de seu tempo, que vive as contradições do capitalismo da segunda metade do século XX e age, “na lei ou na marra”, para superá-las. Isso faz de *Memórias Clandestinas* um documentário de ação, que remete o/a espectador/a a pensar as desigualdades e radicalizações de algumas décadas atrás e refletir sobre seu próprio tempo; afinal, o movimento pela reforma agrária tem sido, desde então, sucessivamente derrotado, este continua sendo um conflito contemporâneo – para afirmar isso basta lembrarmos as diversas atuais organizações camponesas e o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, um dos maiores movimentos sociais do mundo, que

outorgam às Ligas o papel de suas precursoras, e as mortes que continuam ocorrendo por conta da disputa de terras entre o agronegócio e pequenas lavouras e sem-terras.

A aproximação levada a Alexina Crespo faz-nos, de início, imaginar se tratarem de meras conversas sobre uma era turbulenta do Brasil, mas a montagem, que utiliza e aprofunda as mais “tradicionais” análises do golpe de 1964 contra o avanço de movimentos pelas tão faladas Reformas de Base no governo João Goulart, coloca um redirecionamento da importância da questão camponesa como justificadora da imposição de uma “ideologia de segurança nacional” pelos militares contra a organização surpreendente daquela classe. Tal como a figura de Alexina, esta defesa histórica da reforma agrária como tema essencial de nossa história parece ser emergida no documentário.

\*

*Serras da Desordem* trata de uma reconstituição da real e fantástica história de Carapirú, indígena Awa de uma aldeia que se intrometia, sem saber ou ter escolhido, no caminho do desenvolvimento da Amazônia, preconizado pelo governo dos generais. Por conta da ação de madeireiros e mineradoras e seus respectivos capangas, que atacam aquela tribo Awa, ele se vê obrigado a atravessar, por longos anos, boa parte da floresta densa até chegar a um assentamento rural no cerrado. Após ser interceptado e integrado à vida da comunidade que parece aceitá-lo e, retiradas as desconfianças com relação às suas intenções com as mulheres do povoado, querem ensiná-lo outra forma de levar a vida. Carapirú é um exemplo vivo da dificuldade de nossa civilização de travar diálogo com o diferente, mesmo estando em posição de “controladora da situação”.

O diretor Andrea Tonatti, através da observação das câmeras, intercala cenas em preto & branco e coloridas, de reconstituições da vida de Carapirú, do reencontro com seus “descobridores” e de emblemas daquela época e suas reminiscências – conflitos sociais, Transamazônica, crescimento da indústria sobre o meio natural, o incentivo de certo patriotismo etc.; tudo isso com fundo musical de um samba, marca nacional brasileira – mas de cadência não-exaltativa – faz um caminho de enfoque da experiência pessoal do indígena, em tempo e perspectiva que pareçam o mais próximo possível daquele sobrevivente que nos comunica apenas pelos gestos e pelas traduções que fazem de sua língua, muito pouco conhecida para nós: a marcação do tempo é de uma lentidão que vai contra a modernidade e é alvejada pelo, digamos, desenvolvimento a qualquer custo.

Falam camponeses que o conheceram, falam as notícias de tevê de quando foi identificado pela FUNAI, fala o sertanista que o fez de objeto de estudo e sua família, porém, nada de tão novo. O que nos confronta são o “*slow motion* de um para um segundo” e os monólogos de um, talvez, anti-herói desterrado e que, mesmo após décadas, não pronuncia uma oração em português, faz questão de dormir após as refeições e, quando tem oportunidade, retira as roupas europeias com a naturalidade com que nós as colocamos todos os dias. Um anti-herói que nos envolve a partir da captação de Tonatti, que privilegia suas expressões e dedica boas partes do documentário a longos *takes* que apenas acompanham suas ações; é como se elas falassem por si e Carapirú estivesse “fazendo o que tinha que fazer” diante das dificuldades que lhe abateram no percurso.

Tal montagem, que traz apenas uma visão acadêmica (a do sertanista), pode, contudo, desviar-nos do que acreditamos ser a principal característica do filme: o embate entre duas dimensões de humanidade. Mas se apreendermos a obra como um todo, retira-se qualquer dúvida sobre a intenção do autor, que fica bem nítida em sua chamada “CARAPIRÚ EM Serras da Desordem”.

\*

Ambos os documentários abordados têm como palco conflitos agrários. O Brasil, que há apenas algumas décadas passou a ser de maioria urbana, teve seu desenvolvimento econômico voltado para o favorecimento de elites que, vencedoras das últimas batalhas, não se dispuseram a democratizar o direito à terra e, logicamente, hegemonizaram uma visão do passado que exclui vencidos/as. No caso de Alexina, uma revolução camponesa precipitada pelo golpe, e no de Carapirú, um, já raro há séculos, remanescente de tribos indígenas que, ao manterem seus hábitos pouco colonizados, tornam-se empecilho para o lucro.

A própria realização desses dois filmes nos mostra como, pelo menos, os últimos 50 anos são complexos para nós. A vontade de cineastas de trazer à tona essas histórias particulares engendradas com contextos gerais nos demonstra como está ainda em aberto uma análise historiográfica de um período cheio de extremos e que continua nos valendo de heranças “mal ditas”, ocasionadas certamente por uma democratização tão pouco democrática nos anos 1980 e, talvez, pela proximidade do tempo e a capacidade que sua crítica pode ter de mexer em feridas mantidas em estado de inércia.

O mérito dos filmes é, pelo choque de ações pouco conhecidas ou pelo conflito instigado pelas atitudes e temporalidades incomuns do Outro, colocar-nos, sem nostalgias ou pena, de frente com questões fundamentais para o século XXI e que se relacionam diretamente com a palavra (desvirtuada) da moda, *desenvolvimento*, essa ‘coisa’ que está longe de ser imparcial – como vários tentam fazer crer – ou de ser concepção datada deste século moderníssimo. Ou não seriam os assassinatos de camponeses em luta por Reforma Agrária (Maria do E. S. da Silva e XXX da Silva, que ficamos sabendo mais recentemente) ou a resistência dos Kaiapó à usina de Belo Monte (que fez o mesmo Raoni que aparece em *Serras...* chorar de indignação) perfeitos exemplos em pleno 2011?

Mesmo com toda a fluidez que se possa advogar, não há como – ao trazer para o concreto, para as relações de produção e para situações que são mais cotidianas do que conseguimos assimilar no cotidiano – não enxergar a relação quase que direta entre Alexina e Maria ou entre os Awa, de que faz parte Carapirú, e os povos do Xingu, que Raoni representa já há tanto tempo.

É certo que as construções de Azevedo e de Tonatti nos levam a uma aproximação com histórias de vida que, se não estivermos completamente embrutecidas/os pelos dogmas do dito “desenvolvimento”, nos farão criar uma empatia imediata com a/o protagonista de cada película. É, porém, da “obscuridade” que emergiram vários figurões do Panteão Nacional; não seria nosso dever, então, como historiador/a, contribuir para afastar aqueles heróis-estátua e formar as heroínas e os heróis que são como outra/o qualquer? Afinal, são essas e esses que, mesmo no desconhecimento e na condição “simples” de fazer o que lhes impelem as circunstâncias históricas adversas, alimentam as esperanças.

Infelizmente o documentário no Brasil é marginal e seu poder de chegar ao público ainda é bem restrito. Mas as possibilidades a que temos acesso pela utilização do meio fílmico para escrita historiográfica são, sem dúvida, imensas. Resta-nos conseguir pensar e praticar formas de dialogar o conhecimento da História para mais que os próprios muros da Academia. Fora isso, só nos restarão “300” e Eduardo Bueno.