

História, ficção e gênero na narrativa audiovisual de *O dia que durou 21 anos* e *Memórias Clandestinas*

History, fiction and gender in audiovisual narrative of *O dia que durou 21 anos* and *Memórias Clandestinas*

Historia, ficción y género en la narrativa audiovisual de *O dia que durou 21 anos* e *Memórias Clandestinas*

Vitória Azevedo da Fonseca (UFVJM)
vitoria.azevedo@gmail.com

Resumo

Neste artigo propomos uma análise comparativa dos filmes documentários *O Dia que durou 21 anos* e *Memórias Clandestinas* a partir da categoria de “gênero” como ponto de partida para uma reflexão sobre formas possíveis de narrar o passado considerando a possibilidade da construção de engajamentos afetivos para a ação no presente. O debate em torno da facticidade ou ficcionalidade das narrativas historiográficas abre espaço para apostar em outros desafios: a mobilização do público para o engajamento e ação no presente. A partir da comparação das construções narrativas dos filmes citados, o primeiro com uma proposta narrativa que pode ser identificada com a história científica e o segundo com uma proposta narrativa que enfoca outros atores e outras subjetividades, refletimos sobre outras formas possíveis de narrar o passado histórico.

Palavras-chave: História, ficção, documentário.

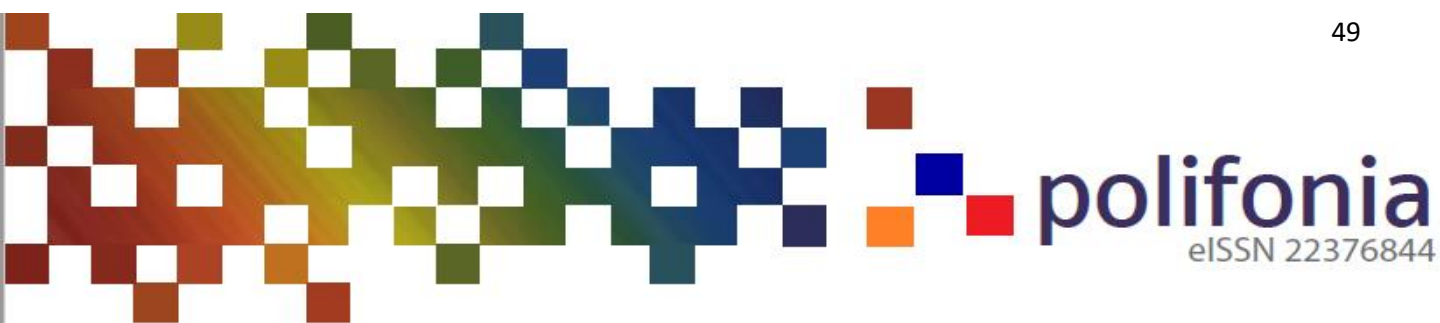
Resumen

En ese artículo proponemos un análisis comparativo de las películas documentales *O Dia que durou 21 anos* y *Memórias Clandestinas* desde la categoría de "género" como punto de partida para una reflexión sobre posibles formas de narrar el pasado considerando la posibilidad de construir compromisos afectivos para la acción en el presente. El debate sobre la facticidad o ficcionalidad de las narrativas historiográficas abre el espacio para apostar por otros desafíos: movilizar al público para el compromiso y la acción en el presente. A partir de la comparación de las construcciones narrativas de las películas mencionadas, la primera con una propuesta narrativa que puede identificarse con la historia científica y la segunda con una propuesta narrativa que se centra en otros actores y otras subjetividades, reflexionamos sobre otras posibles formas de narrar el pasado histórico.

Palabras clave: Historia, ficción, documental.

Abstract

In this article, we suggest a comparative analysis of two films - *O Dia que durou 21 anos* and *Memórias Clandestinas* from the category of “genre” as a starting point to understand the possible ways of narrating the past, while considering the necessary possibility of creating engagement and action in the present. The



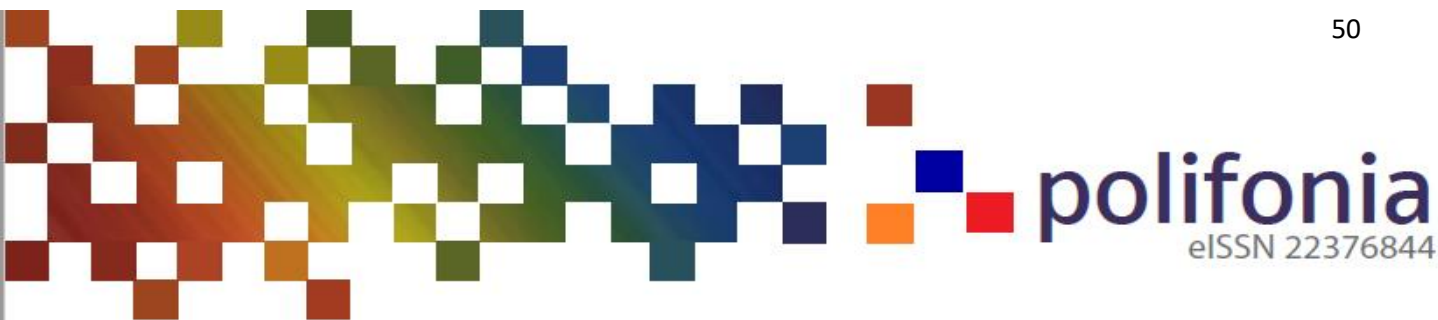
debate around the facticity or fictionality of historiographical narratives leaves room for other challenges, including mobilizing the public for engagement and action in the present. When comparing the narrative formats of both films, the first with a narrative structure that can be identified with scientific history, and the second with a narrative structure that focuses on actors and other subjectivities, we can reflect on other possibilities of narrating the historical past.

Key words: History, fiction, documentary.

As formas de narração histórica gestadas na perspectiva da construção do campo da história enquanto ciência foram abaladas pelas percepções de similitudes, no ato de narrar, às narrativas ficcionais. Debates intensos, envolvendo historiadores e não-historiadores, sobre problemáticas da narração sobre o passado acalentaram reflexões que resvalaram em outras formas narrativas, como, por exemplo, o cinema. Nas interfaces entre cinema e história, uma vertente de abordagem defende o cinema como meio possível de narrativas sobre o passado. Consideramos aqui essa possibilidade.

Tomando como ponto de partida a abordagem de Marilene Weinhardt que, ao reconhecer as diversas dimensões de debates em torno da Literatura e História, trás à tona a necessidade de encarar outros desafios. Enquanto autores como Paul Veyne, Peter Gay, Hayden White focaram nas formas das construções narrativas do passado, e, Carlo Ginzburg e Michel de Certeau apontaram para a construção de narrativas historiográficas a partir da questão do “método histórico”; vale a pena encarar os novos desafios da contemporaneidade que envolvem buscar o engajamento do público, para além da “transmissão de informações” em narrativas pouco envolventes.

De acordo com Marilene Weinhardt, “superada a fase em que se enfrentaram resistência convencional ao novo e deslumbramento acrítico, a ficção que encena o passado histórico encontra-se frente a outros desafios” (WEINHARDT, 2011, p.25). Esses outros desafios envolvem, de acordo com a hipótese de Weinhardt, a percepção das carências de uma determinada forma de narrar o passado que não compreende as sutilezas de uma obra de arte que leva mais à reflexão e levantamento de questionamentos do que a verdades conclusivas. A diferença entre estas duas formas de



narrar é fundamental quando existe o anseio da mobilização do público para a ação.

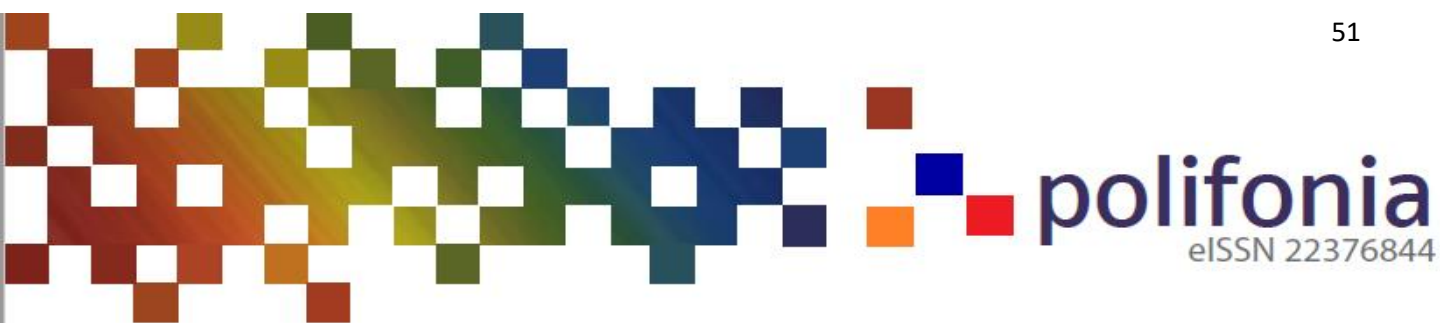
Para a autora, as “narrativas de ficção histórica” são uma necessidade resultante

de uma carência na escrita da história; não porque a historiografia como tal não dá conta da tarefa que lhe é própria – mas porque há carências em que cabe à arte investir, e só a ela, porque pode indagar sobre verdades sem a expectativa de uma resposta conclusiva. (WEINHARDT, 2011, p.51)

Em sentido semelhante, nos parece, segue o historiador Jörn Rüsen quando afirma que “a formatação historiográfica está sempre estruturalmente enquadrada por um limite que fica aquém da imaginação” (RÜSEN, 2007, p.33). Ambos apontam para uma questão que envolve a falta de eficácia da comunicação historiográfica dentro de formatos de uma tradição disciplinar.

A afirmação de que os pontos de vista determinantes da interpretação histórica são critérios poéticos de sentido abalou fortemente o estatuto científico da história. Essa afirmação decorre quase inevitavelmente da concepção tradicional de ciência, que a ciência da história utilizou para distinguir-se de sua tradição pré-científica, retórica. Com essa concepção, a pesquisa histórica ganha uma facticidade pela qual as apresentações historiográficas relacionadas com a pesquisa se diferenciam substancialmente das produções literárias. Ficção é conceito que se opõe a essa facticidade, de modo a referir o caráter “literário” ou “artístico” das constituições não-científicas de sentido na narrativa. Facticidade contra ficcionalidade – é disso que se tratava ontem, é disso que se trata hoje. Apenas o significado do ficcional modificou-se radicalmente: deixou de ser o ‘outro’ do histórico, mas seu próprio fundamento, ao menos, uma parte essencial dele” (RUSEN, 2007, p.28)

Para Jörn Rüsen, a oposição entre facticidade e ficcionalidade na narrativa histórica perde seu sentido na medida em que a narrativa histórica não pode prescindir de uma compreensão que leve à ação na vida. E, neste sentido, para que o leitor/espectador seja tocado a ponto daquela configuração narrativa fazer parte de sua estrutura cognitiva é necessário lançar mão de elementos estéticos e retóricos, conforme afirma. Para ele, “o elemento estético da formatação historiográfica permite a percepção do saber histórico, abre-lhe a possibilidade da imediatez e da força de convencimento da percepção sensível” (RÜSEN, 2007, p.29)



Segundo o autor, as dimensões estéticas do discurso histórico envolvem a inserção de elementos linguísticos que interpelem o receptor em suas subjetividades, “no plano em que lida com a força sensorial, simbólica e representativa da relação com o mundo, da auto-expressão e da autocompreensão” (RUSEN, 2007, p.31). Neste sentido, a questão posta não está relacionada com o formato da narrativa, mas, com a sua capacidade mobilizadora do outro, levando-o a um processo próprio de constituição de sentido.

Com suas propriedades estéticas, a historiografia não apenas enraíza o saber histórico nas dimensões intencionais profundas da vida prática humana, como produz também o entendimento histórico como compensação das coerções do agir, possibilitando assim uma relação livre e incondicionada dos destinatários com sua memória histórica” (RUSEN, 2007, p.31).

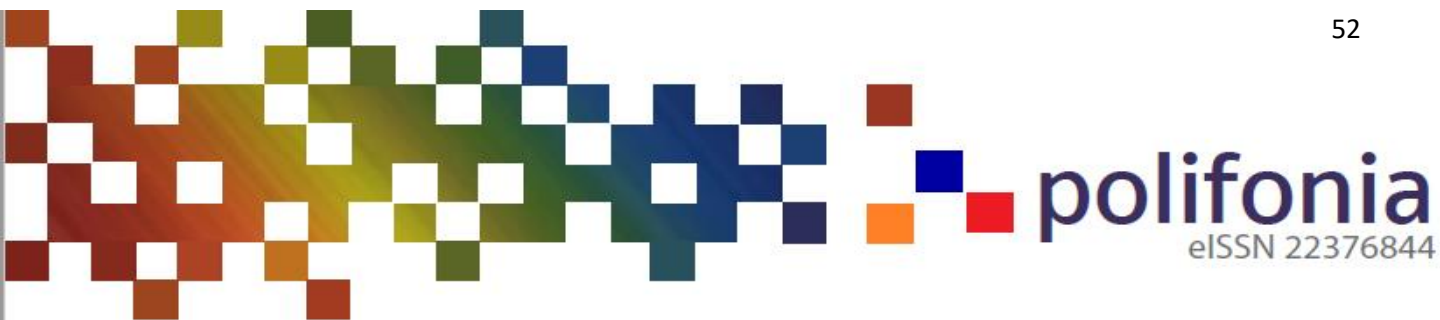
Além da dimensão estética, o autor analisa a dimensão retórica da historiografia cuja qualidade, neste caso, estaria na sua capacidade de interpelar e motivar o destinatário.

Ao analisar filmes históricos, Alison Landsberg defende que estes podem produzir efeitos efetivos e afetivos, de engajamento político ao construir situações dramáticas que levam o espectador a experimentar a alteridade.

[...]o filme histórico tem uma capacidade distinta - embora nem sempre explorada - de provocar consciência política. Em parte, esse potencial resulta do fato de que os filmes históricos fazem afirmações sobre a verdade. Mas o poder de tais filmes é também um produto das estratégias formais que eles implantam. (LANDSBERG, 2013, p.11. Tradução do autor.)

Conforme a autora, os filmes possuem a capacidade de aproximar o espectador de situações distantes, criando emoções e engajando a audiência tanto fisicamente quanto emocionalmente. Considerando que, segundo a autora, o engajamento necessariamente tem um componente afetivo, o filme pode levar o público a se importar com situações que, do contrário, jamais se importaria.

¹ Cf. o trecho original: “I will suggest that the historical film has a distinct - though not always exploited - capacity to provoke political consciousness. In part, this potential results from the fact that historical films make truth claims. But, the power of such films is also a product of the formal strategies they deploy.” (LANDSBERG, 2013, p.11)



Ao analisar o filme *Hotel Ruanda* a autora seleciona uma cena na qual o personagem principal, que inicialmente tentava se manter distante das disputas envolvendo diferentes grupos étnicos, é colocado numa situação na qual o seu corpo experiencia, junto com o corpo do espectador, o horror dessa disputa. Em uma cena que o personagem está dirigindo por uma estrada, sob névoas, o seu corpo, e a câmera, sentem o carro passando por cima de algo grande, como se houvesse atropelado algo. A câmera chacoalha junto com os ocupantes do carro levando esta experiência ao espectador. Quanto mais o carro anda, mais ele chacoalha tornado assim, impossível a continuidade da jornada. Ao parar e descer do carro, podemos vislumbrar o que causa tal movimento: corpos estendidos pelo chão ao longo de todo o caminho. O espectador, em um processo de identificação com o personagem, vivencia os seus sentimentos.

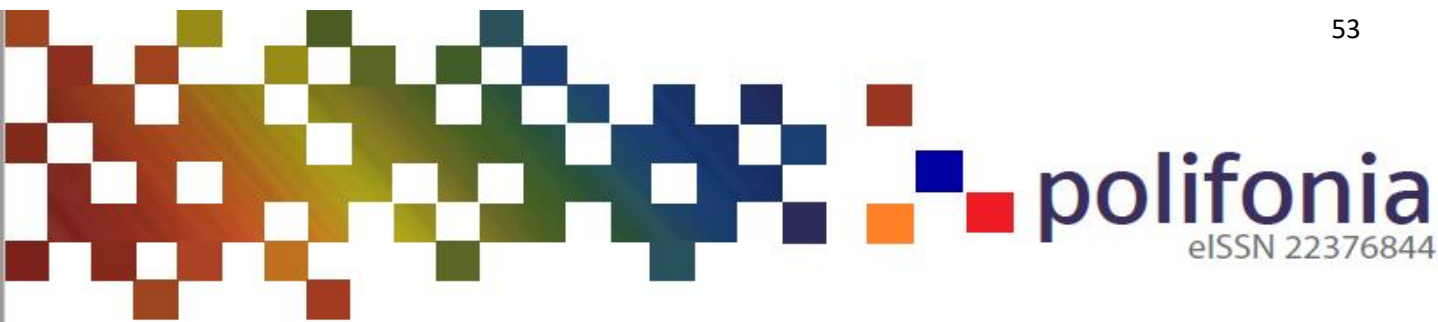
Para ela, certos tipos de filmes históricos podem fazer mais do que entreter, mais do que educar, eles podem “politizar seu público, mobilizando os traumas do passado para condicionar o engajamento político no futuro”. (LANDSBERG, 2013, p.26. Tradução do autor). Neste sentido, um filme pode assumir um papel importante no engajamento do público e na chamada à ação à qual remete Rüsen.

No entanto, para possibilitar o engajamento do qual fala Rüsen e Alison nos parece necessário que a narração do passado estabeleça uma outra relação com a ficcionalidade. Essa outra relação também pode ser aplicada à construção dos documentários, considerando-os como filmes, conforme Ismail Xavier.

...oposição nos moldes em que ela em geral foi proposta, seja na base da dicotomia ‘natural (espontânea)/artificial (representação)’, seja na base do grau de ‘veracidade’ do filme conforme sua pertinência a um gênero ou outro. Aqui é assumido que o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora. (XAVIER, 1984, p.10)

Noel Carroll menciona os motivos dessa não possibilidade de distinção ficção/não-ficção a partir de aspectos formais:

Outra razão por que alguns teóricos de cinema supõem que a distinção entre ficção e não-ficção é inviável é o fato dos filmes de ficção e de não-ficção compartilharem uma série de estruturas – o flashback, a montagem paralela,



o plano-contraplano, o ponto de vista, etc. E certos maneirismos encontrados em filmes não ficcionais, como a fotografia granulada e a instabilidade da câmera, foram assimilados pelos filmes de ficção com vistas à produção de determinados efeitos – como a impressão de realismo ou autenticidade. No campo da diferença formal, portanto, não é possível diferenciar os filmes de ficção dos de não ficção. (CARROLL, 2005, p.68)

Os filmes documentários, como construções narrativas que possuem sua própria história, são filmes ficcionais em um formato específico construído e desconstruído ao longo do tempo. Há um vasto debate sobre isso conforme Aumont e Marie.

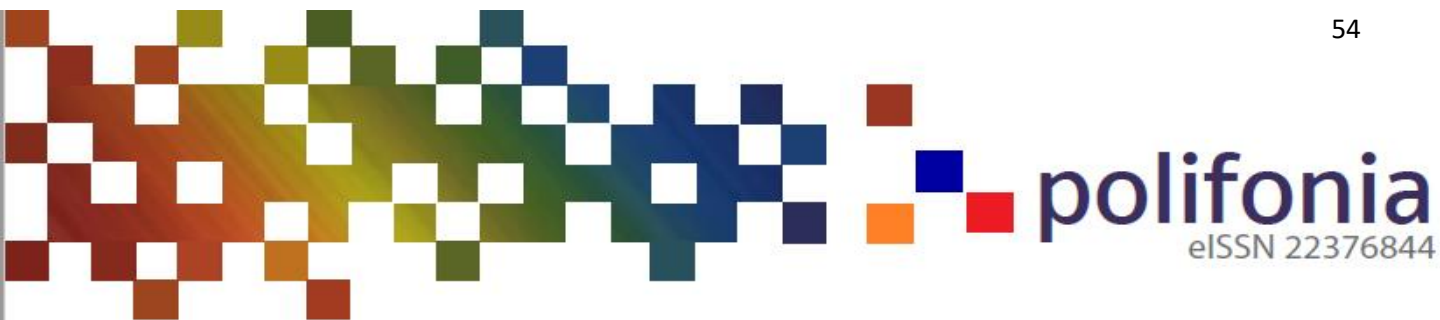
O documentário não coloca apenas o problema do universo de referência. Ele concerne também às modalidades discursivas, já que pode utilizar as mais diversas técnicas: filme de montagem, cinema direto, reportagem, atualidades, filme didático e até filme caseiro. A evolução da história das formas no cinema está aí para demonstrar que as fronteiras entre documentário e ficção nunca são estanques e variam, consideravelmente, de uma época a outra, e de uma produção nacional a outra” (AUMONT, MARIE, 2003, p.86)

Considerando, o filme documentário desta maneira a proposta deste texto é refletir sobre possíveis formas de narrar a partir do conceito de gênero que questiona as grandes narrativas e propõe outras formas, outras relações, outros problemas.

Na classificação de Bill Nichols, o documentário expositivo, cuja estrutura básica de *voz-over*, entrevistas de autoridades e imagens de arquivo, busca produzir efeitos na construção de uma história que “ênfata a impressão de objetividade e argumento bem embasado”, afirma. “Os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito” (NICHOLS, 2005, p.143). Existe, neste formato, a construção de argumentos de autoridade e a busca do convencimento do público a partir de verdades e evidências.

Segundo Robert Rosenstone,

Como a história escrita, o documentário ignora a ficção geral – que diz que o passado pode ser integralmente contado em um enredo, com começo, meio e fim. De fato, sob certos aspectos, o documentário se parece tanto com a história escrita que dificilmente parece apontar (...) para uma nova maneira de pensar o passado. O paralelo ou a proximidade entre a história tradicional



e o documentário, sem dúvida, é responsável pelo fato de historiadores, jornalistas e o público em geral confiarem muito mais no documentário do que no longa-metragem dramático. Mas trata-se de uma forma equivocada de confiança, pois o documentário também compartilha de muitos aspectos do filme ficcional.” (ROSENSTONE, 2010, p.110).

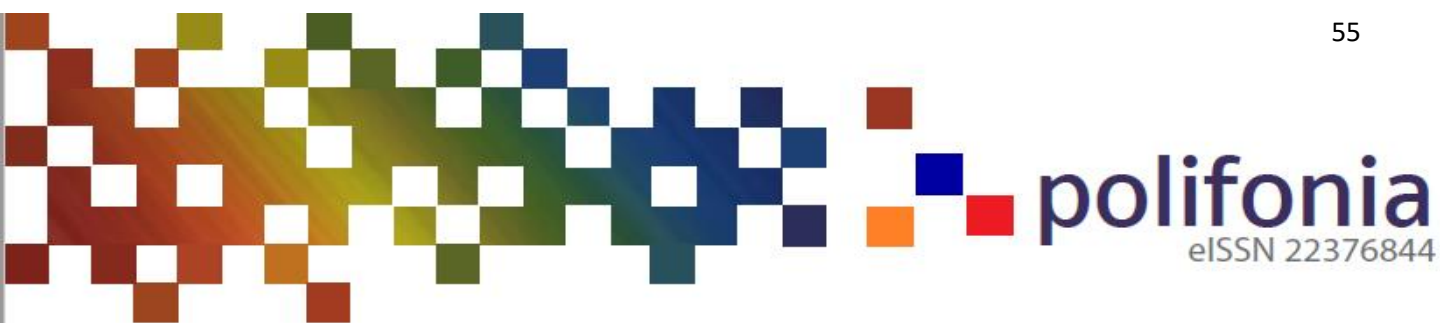
Existem diversas formas de construção de documentários. Por exemplo, aqueles que utilizam estruturas dramáticas buscando outras formas de convencimento que passam pelo controle das emoções. Conforme Padilha, a “estruturação dramática dos filmes tendo em vista a indução controlada da emoção nos seus espectadores é da natureza do cinema, e a dimensão epistemológica do cinema documental não está em contradição lógica com ela” (PADILHA, 2003, p.59). Ou documentários que não procuram construir verdades fechadas, mas trazem narrativas lacunares e duvidosas, com efeitos semelhantes aos apontados por Michele Lagny:

As fraturas ou falhas na continuidade da narrativa são um dos meios mais eficazes para dar ao espectador o sentimento de que ele está diante de uma representação que supõe escolhas, tanto na reconstituição quanto na ficção. Estas rupturas são muitas vezes acentuadas por diversas formas de distanciamento do espectador. (LAGNY, 2000, p.25)

Tomando como referência as propostas de Joan Scott sobre o conceito de gênero como categoria de análise, e, considerando as possibilidades da construção das abordagens sobre o passado em documentários, proponho neste texto uma reflexão sobre duas construções narrativas de dois documentários brasileiros e suas potencialidades no engajamento do público.

A comparação entre os dois filmes, tomando como base a categoria de “gênero”, proposta por Joan Scott, nos possibilita problematizar a forma como os dois documentários propõem abordagens distintas sobre o mesmo período histórico, tematizando questões associadas ao golpe civil militar de 1964.

Joan Scott, naquele momento, criticava abordagens redutoras a respeito da “História das Mulheres”, como se fosse suficiente realizar uma história das mulheres alijadas do âmbito social e em interação com este. Assim, propôs não a inserção, numa mesma estrutura, da personagem feminina, mas, uma mudança na base epistemológica de pensamento sobre o passado. O termo “gênero”, desta forma, é proposto pela autora

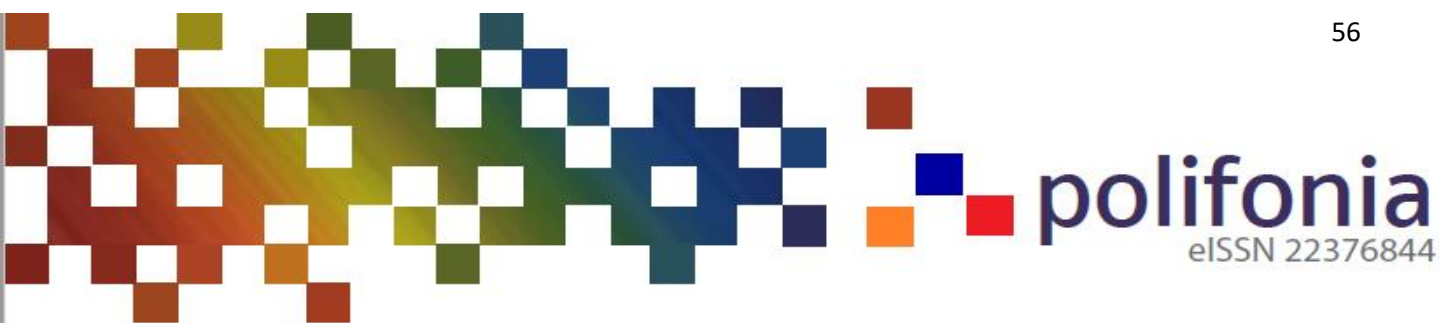


para pensar a historicidade da construção de relações de dominação e poder que construiu, historicamente, as diversas dimensões às quais estão sujeitas as mulheres, inclusive, determinada forma de construir a narração sobre o passado. Joan Scott, por exemplo, crítica as tentativas de historiadoras, no século XX, que não fugiam de esquemas tradicionais das ciências sociais, propondo “explicações causais universais”, com abrangência limitada pois não daria conta da complexidade das relações sociais e processos históricos.

Em relação ao gênero no cinema, e, mais especificamente, em relação à construção de explicações do passado em imagens e movimentos, podemos indicar a importância fundamental deste meio de comunicação em sua potência estética na formação de uma cultura histórica. Nos estudos de cinema, as reflexões sobre gênero se desenvolveram em toda sua complexidade e problemáticas apontadas por Joan Scott. A teoria feminista no cinema buscou analisar três dimensões das obras: as representações das mulheres nos cinemas, principalmente o clássico hollywoodiano, tanto como presença quanto como ausência; a participação das mulheres enquanto autoras e os papéis assumidos na produção cinematográfica e, as leituras do público a partir de referenciais culturais historicamente construídos. Chamamos a atenção aqui para dois aspectos: a mulher enquanto foco da narrativa, e, as mulheres enquanto realizadoras, que, em um contexto mais amplo, buscam não apenas dar visibilidade ao papel feminino mas modificar as formas de narrar e produzir que nos leva também à uma outra forma de pensar a narração sobre o passado: “como o gênero dá um sentido à organização e percepção do conhecimento histórico?”.

É possível propor outras formas narrativas, conforme Rosana Kamita, segundo a qual,

Muitas cineastas objetivam um cinema que tenha por base as premissas feministas de se buscar uma nova linguagem, na qual se construa uma mulher marcada por múltiplos aspectos, fundamentados na diferença e na diversidade e que não corrobore a imagem veiculada pelas narrativas fílmicas tradicionalistas. Ou seja, uma mulher representada enquanto sujeito complexo, em uma multiplicidade de papéis e que se distancie da construção do discurso patriarcal “oficial” (KAMITA, 2017, p.1395)

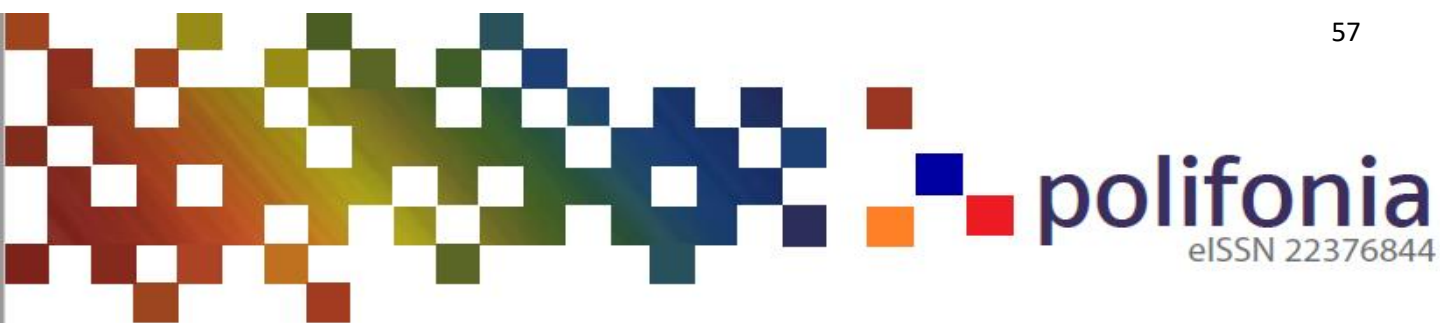


Os filmes escolhidos para a análise podem ser situados em dois lugares diferentes, no contexto desta análise: um, com uma narrativa “tradicionalista” que pode ser associada a uma tradição de narrativa sobre o passado patriarcal, e o outro um filme de mulher, cuja narrativa dramática cria outras visibilidades. Vamos aos filmes.

O filme documentário *O dia que durou 21 anos*, dirigido por Camilo Tavares, foi lançado inicialmente como um programa da TV Brasil no ano de 2011, sendo que, dois anos depois, em 2013, foi lançado como filme documentário, com algumas alterações. Com duração de aproximadamente 77 minutos, tem como temática a participação do governo dos Estados Unidos da América no golpe civil militar de 1964, a partir do eixo narrativo focado na atuação do então embaixador americano no Brasil, Lincoln Gordon.

O filme pode ser dividido em três partes, mais claramente identificadas no Programa de TV, quais sejam, a “conspiração”; “o golpe” e “o escolhido”, cada uma com aproximadamente 20 minutos de duração. A construção dos argumentos no filme ocorre a partir de entrevistas com especialistas, assumindo papéis significativos, os historiadores Carlos Fico, James Green e Peter Kornbluh e políticos como Plínio de Arruda Sampaio. Os outros entrevistados aparecem para informar o espectador a respeito de situações contextuais que compõem a macro história narrada, sendo eles, alguns militares da reserva, a favor ou contra o ocorrido em 1964.

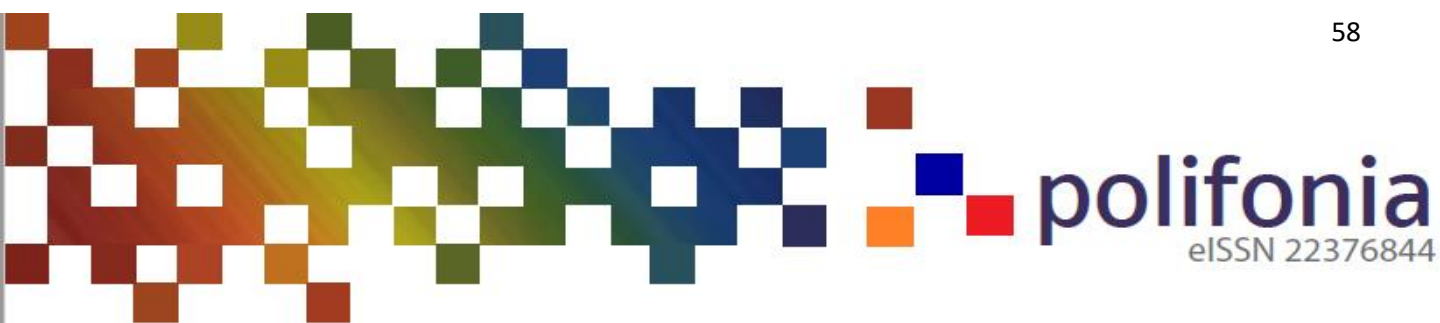
O filme começa com a apresentação de Lincoln Gordon e sua atuação na embaixada de convencimento do governo dos EUA que o presidente João Goulart era de extrema esquerda e que não poderia assumir o poder. Algumas propostas de Goulart, tais como as propostas de “Reformas de Base”, são desaprovadas por J. Kennedy, nos informa. As desapropriações de companhias norte americanas ganham destaque por comprovar a tese da extrema esquerda. Para demonstrar um contraponto a essa “ameaça”, o filme apresenta a atuação do IPES e IBAD, o primeiro na promoção de propaganda anti-Goulart e o segundo no financiamento de políticos anti-Goulart, comprovando a atuação massiva do governo norte americano da desestruturação da política interna.



Não bastasse essa “conspiração”, a partir da atuação de uma figura como Vernon Walters, grupos dispersos de militares passam a ser articulados pela vontade e ação da CIA, e unir as “ilhas de conspiração” existentes. Assim, o comício da Central do Brasil, visto como provocação por alguns militares, depoentes no filme, vira também pretexto para uma ação. E, com o apoio da secreta operação *Brother Sam*, comprovadamente mobilizada para dar suporte à retirada de Goulart do poder, o golpe civil-militar de 1964 tem sucesso. Isso nos conta o filme.

Na terceira parte, o documentário passa a abordar questões em torno do chamado “escolhido”, Castelo Branco, que o escolhido pelo governo norte-americano para assumir o governo brasileiro. Assim, na terceira parte, assim que este assume, imediatamente é reconhecido pelo seu maior apoiador: EUA, o que incentivou e deu ares de legitimidade a todo o processo. No entanto, há elementos na narrativa que indicam um possível arrependimento do governo norte-americano quando supostamente não conseguia mais “controlar” os excessos cometidos. A narrativa caminha para o final com a partida de Lincoln Gordon e o sequestro do embaixador seguinte. Termina com a frase “Tudo em nome da democracia, supostamente”.

Utilizando diversos recursos audiovisuais, o filme é construído como uma narrativa fechada, convincente, com muitas comprovações, seja a partir de fontes documentais, seja a partir de vozes de autoridades. No entanto, o que funciona como estratégia de convencimento não é apenas a fala de homens especialistas com ares “ respeitáveis” mas a larga exibição de fontes históricas, imagens de documentos, entre telegramas, relatórios, e áudios de conversas com o presidente (estilo *Watergate*) que comprovam a argumentação buscando “não deixar dúvidas” sobre a participação do governo dos Estados Unidos da América no golpe civil militar de 1964, como também indica que o principal responsável pelo direcionamento daquele governo fora o então embaixador Lincoln Gordon. Este homem assume o papel de uma espécie de “anti-herói” cujas motivações não são claras, mas, cujos resultados de suas escolhas são claramente catastróficos.

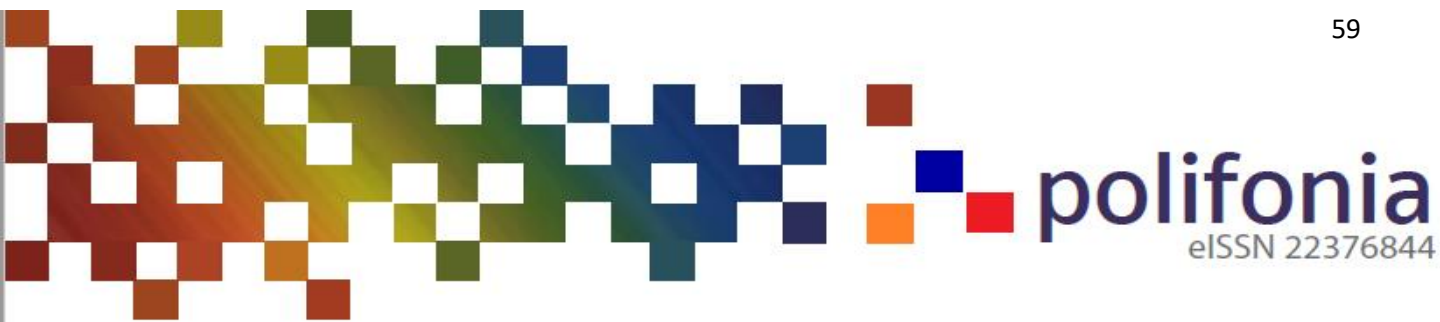


Outras possíveis fontes históricas não são usadas como tal, mas, como ilustrativas e narrativas, como imagens de jornais que noticiam acontecimentos para compreensão da narrativa, ou imagens, em movimento ou não, que ilustram falas e situações. Assim, o filme *O dia que durou 21 anos* constrói uma narrativa quase fechada em si mesma, com argumentos estruturados e comprovados, que busca o total convencimento do espectador predisposto. Chama a atenção, no entanto, a ausência de mulheres com falas significativas, com exceção de Denise Assis que apenas explica o que foi o IPES (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais).

Qual o motivo dessa ausência gritante de vozes femininas? Isso compromete a narrativa? Compromete os argumentos? Não havia mulheres que pudessem construir argumentos de autoridade? Não houve mulheres atuantes no processo histórico narrado? Esta explicação é a única possível? De que maneira um cinema de mulher poderia criar um contraponto a esta forma narrativa?

O filme documentário *Memórias Clandestinas*, dirigido por Maria Thereza Azevedo, lançado em 2004, com 52 minutos, ganhador do Femina – Festival Internacional do Cinema Feminino, e, relançado em 2007, com 70 minutos, enfoca a trajetória de Alexina Crespo, uma mulher, mãe, que fora casada com Francisco Julião, com quem teve duas filhas e dois filhos, e envolvida com o Partido Comunista e Ligas Camponesas. O foco deste documentário é uma mulher, mãe, esposa, que assume papéis que vão muito além destes rótulos.

Organizado com uma estrutura narrativa a partir das memórias de uma senhora de quase 80 anos, rodeada por seus filhos e familiares, o filme passa a narrar sobre o núcleo familiar quando os filhos eram crianças, o contato com as Ligas Camponesas, a atuação clandestina de Alexina Crespo. A partir de uma conversa “informal”, dispositivo para emergência de memórias, a mãe e suas filhas e filhos, narram a trajetória familiar. De acordo com a diretora, a montagem do roteiro, utilizando uma estrutura dramática, foi construída a partir da identificação das potencialidades das histórias narradas pelos seus participantes. A “saga” daquela família “continha a

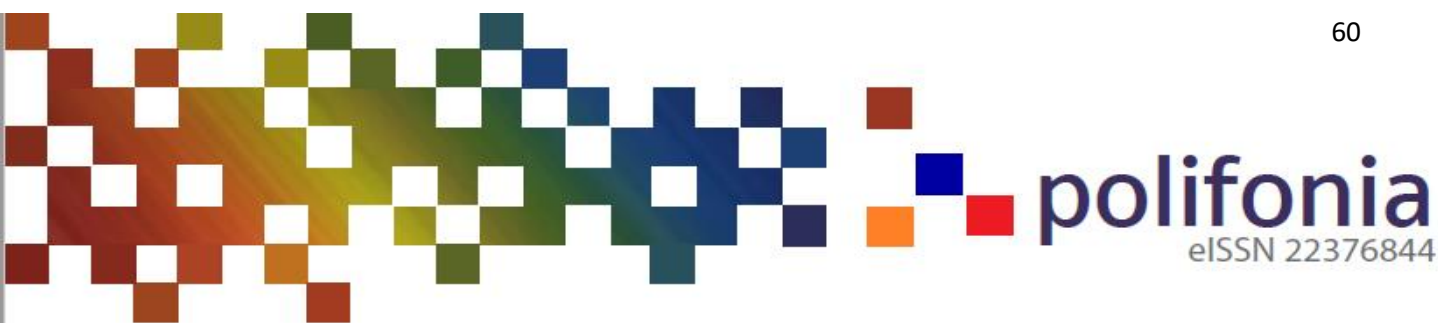


potência de uma estrutura dramática com todos os elementos de uma tragédia” (AZEVEDO, 2013, p.236).

O filme começa com situações familiares, leitura de carta enviada, exibição de filme de família dentre os familiares, conversa, na varanda de casa, entre as filhas, filhos e mãe. Na conversa, relembram da infância passada em uma casa em Recife, na qual houve o primeiro contato das crianças com os camponeses. Em seguida, a visão da família é complementada com depoimentos de outras pessoas que falam sobre Alexina e sua atuação política. Clodomir Moraes diz: “Ela construiu o líder, dentro de casa”, referindo-se a Francisco Julião. “Eu imagino o preconceito que ela deve ter enfrentado, sobretudo naquela época. Ela era mulher, mais jovem que Julião e já vivia engajada na luta dos camponeses”, nos informa o jornalista Vandek Santiago. Mas, afinal, quem foi essa mulher que teve “os documentos do partido comunista em sua casa” durante anos sem que ninguém soubesse? Isso abre para um outro enfoque, uma outra faceta da atuação desta mulher. Esta outra faceta envolve a experiência das Ligas Camponesas.

A primeira parte, de apresentação da mãe Alexina, tem duração de aproximadamente 13 minutos e é seguida por uma segunda parte que aborda as ligas camponesas, a preparação da luta armada e o golpe civil militar de 1964. A partir de depoimentos de participantes das ligas, uma narrativa vai sendo construída sobre o que foram essas ligas. A partir da criação de uma associação de camponeses e um desentendimento com o “dono da terra”, estes camponeses procuraram o advogado Francisco Julião, residente em Recife. O advogado, marido de Alexina, passa a atuar na defesa dos direitos dos camponeses. No entanto, como conta os filhos, a atuação de Alexina ultrapassava as formalidades advocatícias.

Passando o foco para as Ligas Camponesas, os depoentes informam sobre o crescimento das mesmas e a conquista na desapropriação da terra de Galileia (“a primeira experiência de Reforma Agrária”) gera esperanças e temores. Vários depoimentos compõem esse mosaico e, uma das depoentes informa: “As ligas camponesas começaram a pregar reforma agrária”, com o lema “na lei, ou na marra”. As Ligas ganham dimensão nacional. Imagens de notícias de jornais, e depoimentos,



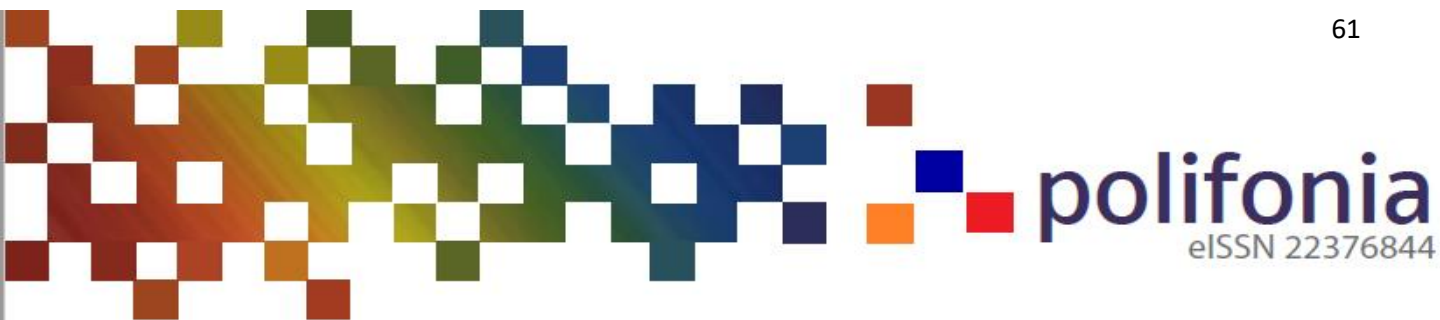
informam sobre a sua ampliação. O filho de Alexina cita uma visita (em 1961) de Robert Kennedy à Galileia com a intenção de verificar a dimensão deste movimento que ganha repercussão internacional.

A narrativa do documentário passa a concentrar-se na informação sobre aspectos da política nacional. Pesquisadoras mulheres, como Socorro Rangel, Élide Rugai Bastos e Aspásia Camargo falam sobre as repercussões nacionais do movimento camponês no Nordeste. Imagens documentais narram, com auxílio de legendas, alguns acontecimentos significativos, como a eleição de Jânio Quadros e a Revolução Cubana, a visita de Che Guevara ao Brasil, a renúncia de Jânio e a tentativa de posse de Goulart. Neste trecho, a dimensão política nacional não precisa de maiores explicações. As imagens documentais, com um uso não ilustrativo, apresentam esta dimensão. A narrativa vai costurando falas e imagens, apresentando a dimensão política que ganha as ligas camponesas, naquele momento, do governo de João Goulart, associando ao contexto do golpe civil-militar.

Qual o papel de Alexina neste processo? Além da atuação cotidiana no suporte às ações judiciais a favor das Ligas Camponesas, ela também fazia parte do grupo que organizava a “parte armada”, atuando inclusive, em negociações de apoios de outros países e treinamentos para uso de armas. No entanto, conforme depoimento de seu filho, ela posava de desconhecadora e de desinteressada na política.

Alexina Crespo, esposa de um deputado, cujas bases estavam no movimento das ligas camponesas, foi considerada, conforme informa um jornalista entrevistado, como estando “mais à esquerda” do que o próprio Julião. Esta mulher, na medida em que a narrativa transcorre, vai se configurando como uma figura importante, com uma atuação significativa, sem qualquer visibilidade pública.

Após o golpe civil militar, nos conta Alexina, a família permaneceu em Cuba, onde já estavam para o casamento de uma das filhas. A narrativa volta para o espaço da casa, local simbólico escolhido para ser o espaço da enunciação. Voltamos para a conversa familiar, que começa ainda de dia e avança até à noite, permeando as lutas sociais antes do golpe de 1964, passando pelo susto e desnorteamento a partir do golpe,

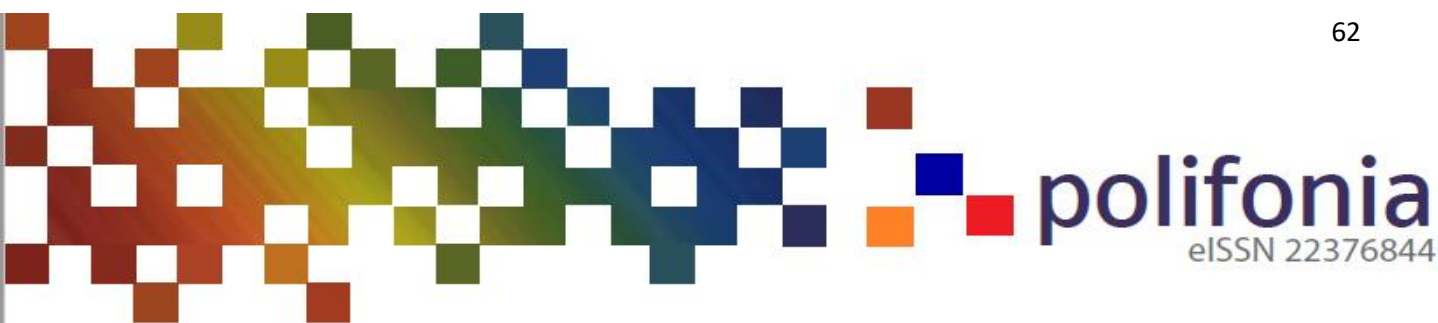


o exílio, a passagem pelo Chile, o exílio na Suécia e a volta ao Brasil. As últimas imagens do filme é da família reunida em torno de Alexina, ao som de uma salsa, preparados para uma foto de família. Ao final da música, em fundo preto, um ruído de vento é interrompido pela voz em da própria Alexina Crespo: “Outros guerrilheiros virão. Não tenha dúvida. Que eles não venham com bombas, com armas, mas virão de outra maneira” em um quase chamado à ação.

Partindo do presente, a narrativa é construída com as memórias das experiências, as subjetividades dos sujeitos que foram afetados. Sem pretensão à grandes verdades o filme busca provocar a empatia no espectador, e uma chamada à ação. Remete às situações cotidianas da existência humana e humaniza a experiência histórica. As mulheres pesquisadoras também assumem papel significativo na apresentação de situações vividas, nas análises e na construção de uma ligação entre a experiência familiar narrada e outros contextos políticos e sociais.

Diferente da narrativa do filme anterior, este pretende a narrativa da experiência de uma das mulheres que assumiram, em sua própria condição social, um papel significativo. Sem pretensões a grandes explicações, a narrativa da experiência de um grupo familiar se configura como uma alternativa na compreensão daquele momento histórico.

Os dois filmes citados do mesmo período, um, focado na importância de um sujeito, homem, ocupando cargos de poder e atuando, supostamente, como articulador dos acontecimentos históricos, com papel imprescindível na construção do golpe civil-militar de 1964, principalmente na construção da ideia de que os Estados Unidos temiam a aproximação de Cuba com lideranças brasileiras. O outro, focado numa mulher, sem visibilidade política, com contato frequente com a política cubana, que atuou, na clandestinidade, compondo um grupo de pessoas que mobilizavam e organizavam os camponeses no Nordeste para lutar pela posse de suas terras a partir de treinamentos armados, também realizados em Cuba. Um aborda o macro cenário político a partir de homens de grande visibilidade cujo eixo norteador das ações está focado no “medo” de possíveis ameaças do contato do Brasil com Cuba. O outro aborda



uma micro história política a partir de uma mulher anônima, cuja proximidade com a temível Cuba foi preponderante.

Ao compararmos os dois filmes, podemos considerar que o primeiro traz um personagem principal, um embaixador, tratado quase como um “herói”, como se ele próprio fosse o motor da história. Quase chegamos a pensar no final que o culpado pelo golpe de 1964 foi o embaixador Lincoln Gordon. Por outro lado, no segundo filme, a personagem principal é uma mulher, pouco citada na historiografia, que vivia clandestinamente em seu ambiente, vivia uma vida dupla de esposa e militante que, durante sua trajetória, precisou se esconder, vivendo clandestinamente em sua experiência. Ao tematizar a trajetória desta mulher e sua família, o documentário sai das “grandes narrativas” e propõe construir uma outra visibilidade.

Em relação aos entrevistados, enquanto no primeiro filme existe um número menor de entrevistados, aqueles que sustentam a narrativa e a legitimidade são pesquisadores homens, vozes de autoridades. Já no segundo documentário, existe um número maior e as mulheres assumem papéis importantes como pesquisadoras. Ou seja, é dada uma visibilidade também às pesquisadoras.

Na construção dos argumentos, o primeiro filme se pretende uma narrativa bem estruturada com comprovações das falas e argumentos, tentando convencer o expectador sobre a quase impossibilidade de um outro discurso sobre o que narra. Conforme a reflexão de Robert Rosenstone, o documentário pode se parecer com uma história escrita que ignora outras formas possíveis de pensar o passado. O autor faz uma crítica às narrativas de documentários que ignoram as evidências contrárias à sua tese na busca de uma narrativa “bem amarrada”, bem organizada, sem dúvidas, sem falhas, sem lacunas. (ROSENSTONE, 2010)

O segundo filme, por outro lado, traz uma narrativa lacunar, com palavras do tipo “parece que”, “não sei”, “pode ser”, trazendo dúvidas e questionamentos próprios da ausência da pretensão de uma verdade única. Essa ausência de certezas e verdades prontas não desqualifica a narrativa, mas, indica uma outra forma de narrar. A própria



escolha por uma narrativa familiar pautada nas memórias dos sujeitos descarta a possibilidade de uma única possibilidade de narrar.

O primeiro filme, a partir de uma estrutura “tradicional” de documentário utilizando entrevistados como “vozes de autoridade” constrói uma história fechada e quase inquestionável, terminando com um ponto final irônico que deixa o passado no passado. O outro, a partir de uma estrutura dramática focando na trajetória de uma família, narra uma história lacunar, com muitas dúvidas e questionamentos, terminando com um convite ao futuro.

O segundo filme, na perspectiva que estamos abordando, pode ser analisado conforme aponta Kamita:

Muitas cineastas optam pela não linearidade do relato, propõem alternativas como finais abertos e maneiras diferentes de manipular a imagem e o som. Não apenas subvertem, mas reivindicam uma nova postura para a mulher no cinema, através de linguagens e representações alternativas. Essas vozes ecléticas e menos deterministas abrem novas possibilidades e perspectivas no cinema. As cineastas que optam por uma temática questionadora do papel feminino contribuem para difundir reflexões sobre as relações de gênero que respondem ao anseio de reivindicações que se encontram há tempos sendo debatidas em diversos setores. (KAMITA, 2017, p.1396)

Assim, segundo Joan Scott, não basta substituir as personagens masculinas por femininas em uma mesma base epistemológica de organização do conhecimento do passado, mas, pensar no gênero como uma categoria histórica e questionar as bases da construção das narrativas sobre o passado, pautadas em uma tradição da história científica, construída a partir de olhares dominadores e eurocêtricos. Desta forma, pensar a categoria de gênero é também pensar em outras narrativas, outros argumentos, outras bases epistemológicas, novas poéticas. Novas poéticas e novas formas de narrar o passado que sejam menos identificadas com uma tradição científica da narração histórica e mais suscetível ao engajamento público e ação no presente. Novos desafios.

Referências

AUMONT, J. MARIE, M. Documentário in: **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003, p.86-87

Polifonia, Cuiabá-MT, v.27, n.45, p. 01 a 237, jan.-mar., 2020.

- AZEVEDO, M.T. **Memórias Clandestinas**. 2007. 70 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j0wW2DCnN9o>
- AZEVEDO, Maria Thereza. Memórias Clandestinas: o documentário e a construção de uma História. **DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário**, n. 15, p. 229-247, 2013.
- KAMITA, Rosana Cássia. Relações de gênero no cinema: contestação e resistência. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 25, n. 3, p. 1393-1404, Dec. 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2017000301393&lng=en&nrm=iso
- LAGNY, M. Escrita fílmica e leitura da história. **Cadernos de antropologia da imagem**, n. 10, Rio de Janeiro, UERJ, 2000
- NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- NOEL, Carrol. Ficção, não ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual in: RAMOS, Fernão P. (org) **Teoria Contemporânea do Cinema**, Vol II – Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Ed. Senac, 2005
- PADILHA, José. “Sentido e Verdade – quatro notas na fronteira entre o documentário e a ficção” in: **Revista Cinemais – Objetivo Subjetivo. Especial: Documentário**. N.36. Rio de Janeiro: Aeroplano, outubro/dezembro 2003. pp.59-69
- ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- RÜSEN, J. **História Viva**. Teoria da História III – formas e funções do conhecimento histórico. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- TAVARES, Camilo Galli. **O dia que durou 21 anos**. 2012. 80 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4ajnWz4d1P4>
- WEINHARDT, M. “Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular”. In: WEINHARDT, M. (org) **Ficção histórica: teoria e crítica**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011. p.13-56
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência**. 2ªed - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.