

## AUDIOVISUAL, MEMÓRIAS E SUBJETIVIDADES

Regina Maria Rodrigues Behar<sup>1</sup>

Paulo Josafá de Araújo Filho<sup>2</sup>

Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

Departamento de História

PROLICEN

O campo da história atualmente está aberto a diversificados tipos de fontes, e não só o tradicional documento escrito defendido pela escola metódica, que tem sua importância, mas não consegue abranger a imensidão da História. Como nos lembra Cardoso & Mauad (1997, p. 401), o historiador francês Fustel de Coulanges, no século XIX, já falava “ 'Onde o homem passou e deixou marca de sua vida e inteligência, aí está a História'. Qualquer tipo de marca”.

Paralelamente a isso, também o cinema, desde sua invenção, em fins do século XIX, utilizou bastante a História como matriz temática para suas produções. Várias épocas da História da humanidade foram e até hoje são abordadas pelo cinema: as grandes civilizações antigas, os heróis, os mitos, as sagas, os descobrimentos, as guerras, eventos do passado tidos como relevantes, toda esta temática sempre despertou grande interesse do público. O cinema tem a capacidade de contar histórias (e estórias), passando ao espectador uma sensação de realidade. O audiovisual, por meio de sua linguagem simbólica, produz uma certa cultura histórica e alimenta a memória coletiva.

O interesse do historiador em fontes alternativas no estudo da história já vem de algum tempo. O século passado foi palco de grandes mudanças tecnológicas muito aceleradas. Podemos lembrar o exemplo das guerras, que tiveram registros visuais e audiovisuais, como a Primeira Guerra Mundial filmada sem som, a Segunda Guerra Mundial, já registrada em audiovisual e as que vieram posteriormente, como a guerra do Vietnã e a Guerra do Golfo, abrindo um leque bem maior de possibilidades para o historiador na análise desses eventos, comparado às guerras ocorridas quando não existia este tipo de registro.

Vivemos hoje o que alguns estudiosos denominam de “sociedade da informação”. Nosso mundo é dominado pelas imagens e sons registrados e amplamente difundidos pelas novas tecnologias de comunicação, como podemos verificar nas palavras de Marcos Napolitano:

Cada vez mais, tudo é dado a ver e a ouvir, fatos importantes e banais, pessoas públicas e influentes ou anônimas e comuns.

Esse fenômeno, já secular, não pode passar despercebido pelos historiadores, principalmente para aqueles especializados em História do século XX (NAPOLITANO, 2005, p. 235.)

Acompanhando este processo vivido pela sociedade, a História vem se utilizando bastante das linguagens visuais tanto no campo do ensino, como também no campo da pesquisa. Escolas de ensino fundamental e médio e os próprios cursos universitários vêm trabalhando amplamente o filme como “recurso” didático no ensino de história. De acordo com Behar (2000), o uso do cinema na sala de aula deve ser problematizado, na medida em que permite uma abordagem dos temas históricos a partir de uma linguagem complexa, exigindo do professor uma proposta clara de trabalho que não seja mero substitutivo do texto ou ilustração do tema.

Este fenômeno traz a necessidade de uma maior reflexão sobre as imagens, em especial a cinematográfica, documental e ficcional, e suas potencialidades, nos dois campos anteriormente citados. Estudiosos da história e do cinema, como Marc Ferro (FERRO, 1992), defendem arduamente a legitimidade do filme como fonte e objeto do historiador. A tendência é de ampliação da noção de documento e de texto, como indicam Cardoso & Mauad (1997, p. 402) : “Desta forma, novos textos, tais como a pintura, o cinema, a fotografia etc., foram incluídos no elenco de fontes dignas de fazer parte da história e passíveis de leitura por parte do historiador”.

A disponibilidade de equipamentos para a elaboração de audiovisual, como filmadoras, ilhas de edição e demais instrumentos técnicos, especialmente no ambiente universitário, tem contribuído para o aumento significativo de produção nestes últimos anos. A tecnologia diminuiu consideravelmente os custos deste processo, com aparelhos mais baratos. “Agora, os impedimentos econômicos diminuiram” (RABIGER, 2005). Há hoje uma grande difusão do digital, estão sendo produzidos muitos vídeos em todo o país, algo semelhante ao que ocorreu nos anos 1980 com o advento do super oito. Há também aparelhos mais amadores, de uso doméstico, como a câmera digital e a câmera de celular, que não gravam em boa qualidade, mas permitem a criação, pois basta ter um computador para trabalhar com programas de edição como o windows movie maker ou adobe premiere, que podem ser “baixados” via internet.

Este processo tem indicado uma democratização do audiovisual, uma vez que possibilita dar voz aos grupos e atores sociais historicamente excluídos do mundo cinematográfico ou televisivo, ou que no máximo eram representados de forma estereotipada, depreciativa, por conta de interesses ideológicos liberais, que se guiam pela lógica do mercado. Considerando essa visão ideológica de dar voz aos

excluídos, ligada à história social inglesa, vemos como base de uma discussão dessas possibilidades em diálogo com a proposta de uma “história vista de baixo”, de E. P. Thompson e da “história das pessoas comuns” de Eric Hobsbawm, que segue na contramão da tradicional história oficial, dos grandes eventos, dos grandes homens e heróis. Um exemplo, deste tipo de documentário no Brasil é o belo *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, de Marcelo Masagão (1998), uma espécie de “leitura cinematográfica de *Era dos Extremos*, de Hobsbawm.

O documentário tem sido o carro chefe do crescimento destas produções alternativas, principalmente no ambiente acadêmico. Estes trabalhos estão encontrando espaço nos canais de televisão públicos, nos festivais de cinema acadêmicos, como é o caso do nosso Fest Aruanda (já realizado três vezes), nos festivais de cinema alternativo, e inclusive na internet, que tem sido um grande aliado dos realizadores na divulgação de suas obras, facilitado principalmente pelo advento do site *you tube*, que disponibiliza de forma rápida a visualização de audiovisuais na rede mundial de computadores, expandindo seu trabalho para todo o mundo, na velocidade do clique. Com isso, o papel das grandes distribuidoras e da televisão está relativizado, não se depende tanto mais deles.

As fontes audiovisuais, são vistas pelos historiadores, do ponto de vista metodológico, como “fontes primárias novas”, cujo estatuto é “paradoxal”. Podemos distinguir duas correntes antagônicas na análise do material audiovisual no campo da História. A primeira, a objetiva, considera este tipo de fonte como “testemunhos quase diretos e objetivos da história”, fruto de um registro neutro, imparcial, através de um aparelho mecânico, a câmera. Esta “ilusão da realidade” é algo que existe desde o surgimento da fotografia, e é mais exacerbada no cinema documentário e no telejornalismo. As pessoas tendem a acreditar que aquilo que lhes é mostrado é exatamente o real. A segunda corrente, é a subjetiva, que considera essa fonte como artística, muito carregada de subjetividade, seriam impressões estéticas dos fatos objetivos, é a “ilusão da subjetividade”. (NAPOLITANO, 2005)

O historiador em sua análise cinematográfica não deve centrar-se na avaliação do realismo, da fidelidade, ou seja, na autenticidade e objetividade dos documentos históricos, defendidas pela escola metódica (dita “positivista”) da história. Ele deve interpretar o audiovisual levando em consideração suas estruturas internas de linguagem, seus códigos próprios, articular a linguagem técnico-estética destas fontes com as representações da realidade que estão nelas contidas. Ou seja, é importante que ele consiga detectar os projetos ideológicos que se encontram por trás daquela obra, analisá-la dentro de seu contexto, como produto da sociedade que a produziu, entender o uso (principalmente político) do cinema, entender as omissões dentro do

filme, o porquê delas, o que o diretor decidiu mostrar, e como mostrar, a quais grupos sociais isso interessa e a quais grupos sociais não interessa esta abordagem. (NAPOLITANO, 2005).

O cinema pode ser amplamente utilizado de forma política, a fim de transmitir versões tendenciosas da história, que favoreçam seus realizadores. Isto pode ser observado analisando a cinematografia da Segunda Guerra Mundial, evento de grande importância na história do século XX que ainda é até hoje muito representado nas telas do cinema, mostrado por diversas abordagens, contando a história da forma que interessa ao país onde foi realizado o filme.

No processo de desconstrução da ilusão de real que se tem muitas vezes do cinema, e mesmo da imagem de uma forma geral, vale lembrar Paulo Roberto Arruda Menezes, que segundo Napolitano (2005) defende que o cinema é apenas uma construção a partir do real, mas não é exatamente o real, se distingue dele. Não existe documento totalmente objetivo e neutro, e o cinema, mesmo o documentário, que pode se dizer que se aproxima mais do “real”, mas não é a realidade tal qual ela se encontra no mundo.

O cinema é feito por pessoas, e portanto, ele é manipulado, esta manipulação, como defende a nova historiografia brasileira e estrangeira, é intrínseca à linguagem do cinema (NAPOLITANO, 2005). O cinema compreende o olhar, o olhar de quem opera a câmera, ele envolve escolhas, desde a construção do roteiro, o que vai filmar, quando vai filmar, onde irá filmar, quais planos usará, como irá editar o material gravado, enfim, uma série de possibilidades. O mesmo tema, o mesmo fato, pode ser mostrado de formas completamente diferentes, a depender da visão do autor. O historiador deve estar atento a isto, ele não pode se limitar a análise pura da história, mas deve ter conhecimento das linguagens próprias do audiovisual. Nas palavras de Nichols:

“Como toda voz que fala, a voz fílmica tem um estilo ou uma “natureza” própria, que funciona como uma assinatura ou impressão digital. Ela atesta a individualidade do cineasta ou diretor, ou, às vezes, o poder de decisão de um patrocinador ou organização direta (NICHOLS, 2001, p. 135,)”

O Projeto PROLICEN, “Linguagens contemporâneas no ensino e pesquisa: história oral, filme, fotografia e produção de documentários”, se desenvolveu no curso de História da UFPB, entre os anos de 2004 e 2007. Realizamos o acompanhamento do curso de Licenciatura Plena em História para Movimentos Sociais do Campo, criado na referida universidade, por meio da Resolução 16/2004, de 27 de maio de 2004, dentro do Programa Estudante Convênio, por meio de uma parceria entre o

INCRA (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária), através do PRONERA (Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária), a Fundação José Américo e a UFPB (BEHAR, 2006).

O ingresso dos estudantes na turma de História PEC-MSC da UFPB se fez por meio de vestibular eliminatório e classificatório, realizado em regime especial, apenas entre os militantes camponeses. A turma foi composta por 60 estudantes, de todas as partes do Brasil, sendo 58 do Movimento Sem Terra e duas da Comissão Pastoral da Terra. O curso foi iniciado em outubro de 2004. A dinâmica do curso foi um pouco diferente do curso convencional de História da UFPB, pois teve caráter intensivo e seqüencial, onde os alunos vinham para João Pessoa assistir aula durante dois meses, durante a manhã e a tarde, e ficavam alojados conjuntamente. Este era o tempo-escola. Quando acabava esta parte, cada um voltava para suas atividades de militante, em algum local do país, onde acontecia o tempo-comunidade, onde se processaria o que foi recebido em sala de aula como conhecimento teórico com as atividades práticas do seu cotidiano.

Apesar desta diferenciação referente ao tempo-escola e tempo-comunidade e seu caráter intensivo, o curso de História PEC-MSC da UFPB seguiu o mesmo Projeto Político Pedagógico e a mesma matriz curricular do curso extensivo realizado na universidade, não houve mudanças. Além disso, o corpo docente foi o mesmo já existente na graduação convencional.

Este curso representou uma experiência realmente nova no ensino superior público brasileiro, abriu as portas da universidade para um público que pelo sistema convencional de avaliação do vestibular dificilmente entraria e tem entrado nas universidades públicas. Mas então, para quem está servindo as universidades públicas? Para que ela serve? Apenas para manter a casta já existente na sociedade, ou para contribuir para a democratização do país? Nas palavras de Behar, sobre este curso:

A abertura da Universidade pública a setores sociais historicamente excluídos (como é o caso dos camponeses) do direito à educação superior significa a incorporação de inovações no campo do acesso e do desenvolvimento de políticas institucionais e pedagógicas para o atendimento a demandas específicas (BEHAR, 2006, p. 2)

O curso atende aos anseios de uma “reforma emancipatória e democrática da universidade do século XXI”, proposta por Santos (2004), numa resposta contra-hegemônica aos ataques da globalização neoliberal, que trata a educação não como um bem público, mas como mera mercadoria. Vejamos o que ele diz sobre esta reforma:

A reforma tem por objectivo central responder positivamente às demandas sociais pela democratização radical da universidade, pondo fim a uma história de exclusão de grupos sociais e seus saberes de que a universidade tem sido protagonista ao longo do tempo, e portanto, desde muito antes da actual fase de globalização capitalista. (SANTOS, 2004, p. 55).

Ainda sobre a importância deste curso para o debate da democratização do acesso às universidades públicas, vale citar um trecho de uma entrevista realizada pelo Projeto, com o professor de história da UFPB e na época coordenador do curso de História PEC-MSC, Jonas Duarte da Costa:

Um curso como esse é a oportunidade de abrir para as pessoas que jamais teriam uma chance de tá numa universidade, entrarem, ingressarem na universidade, e isso é um caminho para mudar o país, criar uma perspectiva de um país diferente, a não ser que vocês, jovens, eu acredito que não estejam satisfeitos com o Brasil. O Brasil é o país com maior concentração de riquezas do mundo, é o país com uma das maiores potencialidades do mundo com 32 milhões de pessoas vivendo na miséria, e a universidade existe pra que? Pra que existe universidade pública? Qual é a função da universidade pública? Essa é a discussão. A universidade pública é pra produzir um sistema miserável como esse? Que joga na miséria, que exclui da vida concreta, da vida do conhecimento, milhões de pessoas? Não! A universidade do povo brasileiro, mantida pelo povo brasileiro, ela tem a obrigação de atuar na sociedade no sentido de inverter isso. (DA COSTA, 2007)

Nosso grupo trabalhou com a metodologia e reflexões da História Oral, buscando incorporar a ampliação das fontes históricas a partir de registros visuais. Assim, utilizamos três dimensões de registro: o documentário, a fotografia e as entrevistas. Os depoimentos eram seguidos de transcrição, permitindo o registro das impressões e reflexões dos atores sociais envolvidos no processo, no caso, os estudantes PEC-MSC, coordenadores e os professores de História da UFPB.

Nosso foco neste trabalho são os documentários, fizemos dois: *Bandeiras Vermelhas* e *Memórias em 3x4* (ao qual nos deteremos) e ainda existe um terceiro que foi filmado, mas ainda está em fase de montagem. Eles agregam-se como experiência no campo da história visual, bem como a experiência com a fotografia, e possibilitam a formação de um acervo documental imagético, importante para a reflexão sobre as fontes documentais e sua ampliação no âmbito da pesquisa histórica.

O curso de Licenciatura Plena em História para Movimentos Sociais do

Campo, como já defendido aqui, constitui uma grande iniciativa de política pública afirmativa no ensino público superior. Visto isso, consideramos importante o procedimento de registros das atividades e das impressões e análises dos discentes e docentes nela envolvidos. No caso, *Memórias em 3x4* retrata apenas os discentes. O uso do audiovisual busca aprofundar a reflexão sobre uma área de pesquisa relativamente nova para os historiadores, e se une a constituição de um acervo para a História oral, uma metodologia já bastante consolidada no âmbito das pesquisas históricas.

A história é muito ampla e não deve se preocupar apenas com os grandes eventos e os os grandes homens e heróis da história, como já foi no passado. Realizamos a produção de um acervo documental que se soma à memória da luta camponesa, sobre uma iniciativa inovadora, que traz essa população para dentro das salas de aula da universidade pública brasileira. Normalmente a memória deste acontecimento ficaria apenas nos documentos oficiais administrativos da UFPB, mas fomos além, dando cara e voz a estas pessoas. Este tipo se liga à posição ideológica da “história vista de baixo”, que é explicada nas palavras de Jim Sharpe:

Essa perspectiva atraiu de imediato aqueles historiadores ansiosos por ampliar os limites de sua disciplina, abrir novas áreas de pesquisa e, acima de tudo, explorar as experiências históricas daqueles homens e mulheres, cuja existência é tão freqüentemente ignorada, tacitamente aceita ou mencionada apenas de passagem na principal corrente da história. (SHARPE, in: BURKE, 1992, p.41)

O audiovisual tem grande poder de convencimento do que está sendo apresentado ao espectador, principalmente o documentário, tem um grande poder de convencimento do espectador, de que aquilo que está exposto ocorreu:

A gravação cinematográfica, depois videográfica de determinados acontecimentos históricos, tal como as fotografias de imprensa, tem muitas vezes por função testemunhar a realidade destes acontecimentos, servindo assim como prova de factos históricos ou da actualidade. (JOLY, 2002, p. 147)

*Memórias em 3x4*, o segundo vídeo-documentário do Projeto, produzido no ano de 2007, com direção de Regina Maria Rodrigues Behar, Cláudia Engler Cury (coordenadoras do Projeto) e Matheus Andrade, buscou o eixo nas subjetividades, contemplando a expressão de identidades sociais e políticas dos sujeitos históricos presentes no trabalho, os alunos do curso de História PEC-MSC da UFPB.

O tema da luta camponesa organizada pela democratização da terra, pela reforma agrária, geralmente é retratado na televisão de forma tendenciosa, muitas

vezes estereotipadas. Não é de se impressionar, pois os grandes veículos de telecomunicações do país são grandes empresas, que representam seus interesses econômicos, em detrimento de sua responsabilidade ética jornalística.

Nosso trabalho tentou de certa forma fazer uma abordagem diferenciada do tema em questão. Ele poderia ter sido feito de forma expositiva, seguindo a classificação proposta por Nichols (2005) clássica, com a voz-over ou “voz de deus” ao fundo, guiando a idéia que se quer passar no documentário, combinadas a imagens que comprovem o que está sendo narrado, tentando convencer o espectador, com o uso da retórica e argumentação, como poderia ter acontecido se fosse um documentário institucional, oficial da universidade, de forma bem didática e objetiva. Ele também não se encaixa nas características do modo documental observativo, que é aquele no qual o cineasta tenta captar a vida como ele está sendo vivida naquele exato momento em que ele está gravando, evitando-se interferências, tanto na gravação quanto na montagem, dando a sensação de tempo real a quem o assiste, como diz Nichols (2005, p. 149): “o cineasta observativo adota um modo especial de presença “na cena”, em que parece ser invisível e não participante”. No caso que estamos analisando ele vai além do observador.

Falamos primeiramente o que *Memórias em 3x4* não é, para tentar criar uma classificação, que certamente será híbrida, pois trata-se de algo complexo, que não se exaure em apenas um modo puro, e como diz Nichols (2005, p. 136) “as características de um dado modo funcionam como *dominantes* num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização”. É exatamente isso que ocorre com nosso objeto de estudo, explicaremos.

Este vídeo-documentário segue em geral o modo participativo. O modo participativo clássico é aquele que mostra o cineasta “em carne e osso” no processo de negociação com seus personagens, ele vai a campo, convive com aquelas pessoas, em seu ambiente, participa do cotidiano, é um verdadeiro trabalho de campo. Porém, nem sempre este modo enfatiza a presença física, visual, na tela, do cineasta, sua interação com os atores sociais que fazem parte daquele documentário, e por esta parte não ter sido gravada ou não ter aparecido na versão final do trabalho, não quer dizer que ela não tenha ocorrido, pois esta parte de colaboração mútua, de negociação, de convivência, entre cineasta e os personagens sociais pode ocorrer antes das filmagens. Geralmente nestes casos, se recorre ao uso das entrevistas, como metodologia de trabalho, como ocorreu em *Memórias em 3x4*. Nas palavras de Nichols (2005, p. 159) “a entrevista permite que o cineasta se dirija formalmente às pessoas que aparecem no filme em vez de dirigir-se ao público por comentário com



voz-over” .

O grupo do Projeto PROLICEN foi até a sala de aula da turma na universidade, como também acompanhou o dia-a-dia dos alunos em seu convívio coletivo no alojamento onde eles se instalavam durante o período em que estavam na cidade de João Pessoa-Pb, para freqüentar o curso.

O vídeo é composto pela apresentação pessoal de cada aluno da turma, gravada em sua sala de aula, uma curta entrevista, onde cada um diz seu nome, e geralmente o local onde está assentado ou acampado e qual sua atuação dentro do Movimento Sem Terra. Digo geralmente, porque alguns dizem simplesmente só o nome e de que estado são uma vez que os depoentes foram deixados à vontade para se apresentarem. Nessa seqüência optou-se por um enquadramento que remete a uma foto de identificação 3x4, e os alunos solicitaram que na composição do ambiente fosse colocada a bandeira do Movimento Sem Terra do lado esquerdo (talvez intencional o lado?). Estas identificações, propositamente vinculadas à idéia de identidade individual e foto de identificação documental, nos proporcionam ouvir uma grande variedade de sotaques, de todos os lugares do país. Interessante notar que eles não se apresentam esteticamente de forma padronizada, como geralmente a mídia gosta de estereotipar, com camisa, boné, foice, que obviamente são símbolos do Movimento, mas os militantes não andam desta forma 24 horas por dia. Eles aparecem com camisas e blusas comuns, algumas com estampas de Ernesto “Che” Guevara (símbolo da esquerda latino-americana), e um ou outro com a camisa ou o boné do MST, mas não é algo padrão, portanto é um importante traço de subjetividade. Como a turma é grande, cinqüenta e oito estudantes, estas apresentações são intercaladas por blocos de depoimentos pessoais de ao todo seis alunos, de variados locais do país, onde cada um deles, fala sobre memórias que carregam consigo, enquanto estão em regime de concentração no curso, longe de suas famílias, de seus locais de militância, de seus companheiros e companheiras, dando um caráter subjetivo à abordagem de camponeses envolvidos na luta pela terra, sem prejuízo da identidade construída (e em construção) coletivamente como integrante do Movimento.

Passemos aos seis depoimentos individuais. Neles é comum o fato da memória ou as memórias, funcionarem como um meio de “escape”, enquanto eles estão longe de seus locais de assentamento ou acampamento, mas ao mesmo tempo, estão nesta situação por conta de uma tarefa do Movimento. A interação dos diretores com estes estudantes não aparece ou não se ouve no vídeo, mas leva a entender que o propósito é o de proporcionar um diálogo dos participantes com suas memórias, com objetos, lembranças, que remetam às identidades subjetivas, sociais

e políticas desses sujeitos históricos. Apesar deste método de uso de entrevista, dos relatos de história oral, fruto de uma interação entre cineasta e ator social antes das gravações, fazer parte do estilo participativo de documentário, não seria descabido dizer que esta procura pela subjetividade, pela afetividade, pela memória, está ligado tematicamente ao “modo performático”, como podemos apreender das palavras de Nichols (2005, p.170): “os filmes performáticos dão ainda mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória, que se afastam de um relato objetivo”, este estilo envolve uma maior relação com a sensibilidade, com o emocional, como observamos nos depoimentos pessoais de Elisângela, e Maria Elisvânia, sobre seus filhos e o de Joelson, sobre sua esposa. Portanto, apesar de ser um documentário participativo, ele tem características performáticas, algo perfeitamente possível, como vemos nos exemplos trazidos por Nichols:

Desde, pelo menos, Turksib (1929), Sol Svanetti (1930) e, num espírito satírico, Terra sem pão (1932), o documentário tem mostrado muitas características performáticas, mas elas raramente serviram para organizar filmes inteiros. Estavam presentes, mas não eram dominantes. Alguns documentários participativos dos anos 80, como Las madres de la Plaza de Mayo (1985) e Roses in december (1982), incluem momentos performáticos que nos atraem para representações subjetivas – no estilo de “como seria se...” (...)” (NICHOLS, 2005 p. 170 e171,)

O primeiro depoimento trazido é de Milton, assentado no estado do Rio Grande do Sul, e de Elias, do estado do Paraná, que falam da relação dos sulistas com o chimarrão e o tererê, incorporados pelo grupo do curso PEC-MSC. Segundo eles, o chimarrão como hábito cultural de sua terra, foi incorporado como fator de socialização pelo próprio Movimento acompanhado os militantes no cotidiano da própria luta; o depoimento seguinte é de Elisângela, nascida no estado do Ceará, mas atualmente assentada no Espírito Santo, onde mostra fotos de sua vida pessoal, entre a família, amigos, que trazem suas memórias de momentos, como a formatura do curso de magistério realizado pelo MST, e de pessoas especiais em sua vida; ela faz uma leitura emocionada de uma carta escrita para ela por seus três filhos, a pedido da entrevistadora; em seguida, vem Maria Elisvânia (Elis), do município de Paraopebas, no estado do Pará, colocou o centro de sua fala na narrativa sobre uma foto de sua filha Clara, na frente da casa de seus pais, num assentamento, em Rio Branco. Ela faz um rápido relato sobre a geografia do seu assentamento e segue falando de forma emocionada de memórias que guarda de sua filha, falecida, durante o curso, quando ela estava em aula aqui no estado da Paraíba, um depoimento muito marcante, daqueles que é inevitável o envolvimento dramático do espectador, diante

da tragédia relatada pela depoente diante da câmera para falar de uma memória tão traumática. Em seguida, vem o depoimento de Joelson, do assentamento dezessete de abril, situado no estado de Sergipe, que também baseia sua fala numa foto de sua esposa em Brasília, durante uma atividade no Movimento, e segue falando sobre a sua mudança de assentamento, de sua atuação dentro do Movimento, e é muito interessante quando ele declara “a foto é o que tem me dado força durante esses dois meses que a gente tem passado por aqui. Quando chega o final de semana, muitos textos, bate a saudade, olho pra a foto”, que como substitutivo da companheira carrega para onde vai. O depoimento seguinte é de Eduardo, do estado da Bahia, que nos apresenta componentes daquilo que nomeou de “kit Sem Terra”, que, segundo relata ele, contem instrumentos indispensáveis à vida de um militante, que não tem lugar fixo, na sua vida de luta, de encontros, de marchas, como o colchão, que segundo ele faz parte de todo militante “andar com o colchão nas costas”, algo que cria sua identidade como militante. Em meio à sua narrativa também nos fala do caso da perda de seu facão, apelidado de “mimoso”, extraviado por um colega da turma; e nos traz o relato sobre o estranhamento de uma funcionária da universidade, quando ele pediu para que ela guardasse aquele facão para ele, durante uma ida à universidade. Conta-nos que tentou explicar para ela que via aquele objeto apenas como uma arma, que ele tinha um outro significado, conforme também nos colocou:

“é simbólico, porque ele traz essa característica camponesa nossa, principalmente aqui na universidade, porque ele traz essa questão da gente tá aqui na universidade estudando, fazendo o curso de graduação em História, elevando o nível de conhecimento, mas sem perder a origem camponesa”;

O último depoimento é de Geraldo, do estado do Rio Grande do Norte, que contribui no setor de formação e faz parte da Direção Estadual do MST. Ele apresenta seu rico trabalho de cultura popular nordestina como mamulengueiro, com seus bonecos, confeccionados por ele mesmo; fala sobre sua relação com o folclore e faz uma demonstração de suas apresentações de teatro de bonecos com o companheiro Joelson, de Sergipe, cena comum num documentário participativo, onde se sugere uma encenação, e também outra cena típica da interação do modo participativo em meio à apresentação a equipe de gravação se vê diante de uma situação que os mamulengueiros os envolvem nas brincadeiras da apresentação.

Entre os depoimentos pessoais e mais um bloco de identificações, a câmera viaja pelos quartos (onde o cineasta pode parecer neste momento como observador) no que chamamos de “câmera subjetiva”, dando a impressão ao espectador, de que é ele próprio que está naquele ambiente. As imagens são acompanhadas por um toque

de viola, dando um aspecto poético a estas cenas. Primeiro de uma mala, que simboliza esta vida andarilha, e a distância de casa acompanhada de um álbum de fotos familiares (muito comum na construção da memória) de um casal e ao lado a foto do que aparenta ser a filha deles; depois um chapéu da Venezuela pendurado no beliche; passagens pelo quarto e por um mural de fundo vermelho como fotos que remetem às memórias de lutas coletivas, como a de um camponês erguendo sua foice, de uma criança negra num banco de sala de aula, do enterro de militantes assassinados na luta pela terra, uma que parece um protesto do Movimento, e de crianças de aparência pobre, de mãos dadas, repartindo alguma coisa que não é possível identificar; uma cangaceira, personificada em boneca de mamulengo pendurada no beliche, escolhido possivelmente de forma intencional, por simbolizar a memória da cultura popular nordestina, na qual a representação do cangaço tem forte presença. Coladas numa cama as fotos de um homem e de uma mulher, separadas por um poema de Fernando Pessoa, *Eu amo tudo o que foi*; as fotos aparecem como algo constante no documentário, assim como a presença da fotografia na constituição da memória.

*Memórias em 3x4* leva o espectador a viajar nas memórias daquelas pessoas comuns, de camponeses e camponesas, que aparentemente não teriam esta oportunidade de socializar estas suas histórias vida, suas memórias e experiências, que podem até não parecer importantes para alguém que assista, mas têm um grande valor, por ousar uma abordagem mais subjetiva de militantes do MST, que aparecem ali mais como pessoas comuns, saindo daquele discurso mais objetivamente político, mais fácil de encontrar. O enfoque é no humano, na pessoa, buscando uma escuta sobre o que elas têm a nos contar. O foco é nos personagens, quem são, o que pensam, o que trazem em suas bagagens simbólicas e suas malas abertas. Considero certas semelhanças dessa abordagem com aquela consagrada pelo documentarista Eduardo Coutinho, presente em vários de seu trabalhos, como *Boca de Lixo* (1993), *Babilônia 2000* (2000), *Edifício Master* (2002), *O fim e o princípio* (2005), e outros.

Em lugar de uma visão totalizante, como é comum quando se trata de um movimento político organizado, escolhemos o foco nos personagens, sujeitos históricos que têm suas especificidades, suas experiências, suas memórias, suas emoções e sentimentos que os transportam para as memórias pessoais e coletivas de seu cotidiano compartilhado generosamente por eles com o grupo atrás da Câmera.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BEHAR, Regina. *O uso do vídeo no ensino de história*. João Pessoa: CCHLA/Universitária UFPB, 2000.

BEHAR, Regina. Projeto PROLICEN, “Linguagens contemporâneas no ensino e pesquisa: história oral, filme, fotografia e produção de documentários” (2006.1 e 2006.2). João Pessoa, 2006.

CARDOSO, Ciro Flamarion & MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion & VAINFAS, Ronaldo (org.). ***Domínios da história***: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

JOLY, Martine. A Imagem e a sua interpretação (tradução: José Franciso Espadeiro Martins). Lisboa (Portugal): Edições 70, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. “Fontes audiovisuais: a história depois do papel” IN: PINSKY, Carla (org). *Fontes históricas*. São Paulo, Contexto, 2005 .

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário (tradução: Mônica Saddy Martins). Campinas-SP: Papirus, 2005.

RABIGER, Michael. 2005. Uma Conversa com Professores e Alunos sobre a Realização de Documentários. In: M. MOURÃO & A. LABAKI (Orgs.). *O Cinema do Real*. São Paulo, Cosac Naify.

SANTOS, Boaventura de Sousa. A universidade no século XXI: para uma reforma democrática e emancipatória da universidade. São Paulo: Cortez, 2004.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. IN: BURKE, Peter (org.). A Escrita a história: novas perspectivas (tradução: Magda Lopes). São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.