

MEMÓRIAS CLANDESTINAS: O DOCUMENTÁRIO E A CONSTRUÇÃO DE UMA HISTÓRIA

Maria Thereza Azevedo*

Resumo: Realizado a partir do silêncio de personagens femininos anônimos, protagonistas de uma história brasileira recente, o documentário *Memórias Clandestinas* (2007) de Maria Thereza Azevedo, trata da participação de Alexina Crespo, primeira mulher de Francisco Julião, líder das Ligas Camponesas, movimento social agrário que lutou contra a exploração do trabalhador rural e pela posse da terra entre 1950 e 1964. O artigo faz uma reflexão sobre os modos de construção dessa história, tendo como eixo, a questão da ficção e não ficção no documentário apontando estratégias ocorridas nos modos de abordagem e montagem audiovisual.

Palavras chave: Documentário, História, estratégias, *Memórias clandestinas*, ficção não ficção. Alexina Crespo.

Resumen: Realizado a partir del silencio de personajes femeninos anónimos, protagonistas de una historia brasileña reciente, el documental *Memorias clandestinas* (2007) trata de la participación de Alexina Crespo, la primera esposa de Francisco Julião, líder de las Ligas Campesinas, movimiento social agrario que luchó contra la explotación de los trabajadores rurales y por la tenencia de las tierras entre 1950 y 1964. El artículo, que reflexiona sobre los modos de construcción de esta historia, tiene como eje la cuestión de la ficción y la no ficción en el documental, al señalar algunas de las estrategias que aparecen en los modos de enfoque y montaje audiovisual.

Palabras clave: Documental, Historia, estrategias, *Memorias clandestinas*, ficción y no ficción. Alexina Crespo.

Abstract: Directed from the silence of anonymous female characters, protagonists of a recent Brazilian history, the documentary *Memórias Clandestinas* (2007) is about the participation of Alexina Crespo, first wife of Francisco Julião, who fought against the exploitation of rural workers and land tenure in the agrarian social movement *Ligas Camponesas*, between 1950 and 1964. The article reflects on the strategies of building this history focusing on the question of fiction and nonfiction in the documentary and pointing the modes of organization and audiovisual montage.

Keywords: Documentary, History, strategies, *Memórias Clandestinas*, fiction and nonfiction, Alexina Crespo.

* Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT, Instituto de Linguagens, Departamento de Artes e Programa de Pós Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea - ECCO, 78068727, Cuiabá, Brasil. E-mail: maritheaz@gmail.com

Submissão do artigo: 15 de novembro de 2013. Notificação de aceitação: 31 de dezembro de 2013

Résumé: Réalisé à partir du silence de personnages féminins anonymes, protagonistes d'une histoire récente du Brésil, le documentaire *Memórias Clandestinas* (2007) traite de la participation d'Alexina Crespo, première épouse de François Julien, leader des Ligues Paysannes, mouvement social agraire qui a lutté contre l'exploitation des travailleurs ruraux et pour la possession de la terre entre 1950 et 1964. L'article se penche sur les modes de construction de cette histoire, avec pour objet central, la question de la fiction et du documentaire, en indiquant les stratégies d'approche et les modes d'organisation et de montage audiovisuels.

Mots-clés: Documentaire, Histoire, stratégies. *Memórias Clandestinas*, fiction et non-fiction, Alexina Crespo.

Realizar um documentário¹ sobre a participação de Alexina Crespo nas Ligas Camponesas - movimento social agrário, que lutou contra a exploração do trabalhador rural e pela posse da terra entre 1950 e 1964 - implicava construir uma história para esta participação. Alexina Crespo foi a primeira mulher de Francisco Julião, homem público de grande expressão, advogado, deputado pernambucano, com ações que o transformaram em herói ao assumir a causa camponesa nos anos 1950 e liderar um movimento de repercussão internacional.

Na condição de mulher, condição construída socialmente, Alexina era considerada uma “ajudante”, dona de casa, mãe de quatro filhos e suas ações nas *Ligas* eram clandestinas, ou seja, teve uma vida pautada pela invisibilidade. Vandek Santiago² lembra que “O papel de Dona Alexina foi um pouco eclipsado pelo tamanho de Julião”. Assim, construir uma história para Alexina Crespo significava tirá-la da zona de sombra deslocando a

1) *Memórias Clandestinas* (2007), Roteiro e direção: Maria Thereza Azevedo. Produção: Camila Tavares, Vitoria Fonseca. Fotografia: Jane Malaquias, Música: Renato Lemos. Edição: Andre Francioli. Apoio Nead. MDA. O filme recebeu o prêmio de melhor documentário brasileiro no Festival Internacional de Cinema Feminino, 2007.

2) SANTIAGO, Vandek escreveu o livro “Francisco Julião: luta, paixão e morte de um agitador “. Recife: Coleção Perfil parlamentar do século XX, Assembléia Legislativa do Estado de Pernambuco, 2001. Em entrevista para o documentário *Memórias Clandestinas*.

história de grandes feitos dos heróis para o relato dos chamados *pequenos nadas*³, dos excluídos da historiografia oficial, principalmente no que se refere à participação feminina na política brasileira.

Para a historiadora francesa Michelle Perrot, a dificuldade da história das mulheres deve-se inicialmente ao apagamento de seus traços, tanto públicos quanto privados. As mulheres foram caladas pela História e esse silêncio foi durante séculos reafirmado e sacralizado pelas religiões, pelos sistemas políticos e pelos manuais de comportamento: “aceitar, conformar-se, obedecer, submeter-se e calar-se. Este mesmo silêncio, imposto pela ordem simbólica, não é somente o silêncio da fala, mas também o da expressão, gestual ou escriturária” (Perrot, 2005:10).

Alexina, hoje com 82 anos de idade, muitos netos e uma porção de bisnetos, teve dificuldades em romper o silêncio de muitas décadas, mas os filhos colaboraram para a revitalização desta memória guardada a sete chaves. Berger e Chaves observam que: “O problema para as memórias subterrâneas, clandestinas e inaudíveis é passar do não dito à exposição” (2009:28).

Assim, num primeiro movimento tomei como base os depoimentos dos quatro filhos, gravados isoladamente, na tentativa de buscar nexos para a tessitura de uma trama da visibilidade e a partir daí proceder à escuta de Alexina. Relatos com riqueza de detalhes começaram a jorrar aos borbotões, de tal modo que até mesmo trocar a fita da câmera parecia interromper o fluxo desta história sem fim. Horas e horas de infindáveis depoimentos de Anatailde, Anatilde, Anatólio e Anacleto, desde a infância numa casa na Rua Cruz Macedo, 99 em Caxangá, Bairro de Recife, até o

3) Michel Maffesoli em *O Conhecimento comum* fala dos pequenos nadas, “estas minúsculas brechas, estas criações em tom menor que constituem a vida de todos os dias”.

retorno do exílio em 1979, passando pela organização das ligas, pela luta armada, pelo golpe militar em 1964. Um período de mais de 20 anos.

Mas onde está a Alexina Crespo neste emaranhado de fatos da vida privada, misturados aos grandes eventos da história do país e da América Latina, numa época conturbada, de grande alvoroço político?

Alexina, como cidadã dos *pequenos nadas*, está à beira do fogão, cuidando dos filhos, da casa, mas ao mesmo tempo curando camponeses feridos no embate com os capangas dos senhores de engenho, datilografando petições para o advogado Julião, e quando a luta se acirra, ela deixa o fogão e a casa com a mãe e vai para as missões internacionais em busca de apoio para a luta armada.

É interessante observar que, antes da luta camponesa, Alexina havia fundado a Associação de Mulheres de Pernambuco, idealizando em 1955 a Campanha das *Panelas Vazias* contra o alto custo de vida. O grupo de mulheres realizava reuniões no cinema da cidade e saía pelas ruas com as panelas promovendo discussões com as pessoas de casa em casa. Foi também fundadora da *Associação de Mulheres do Brasil*, em 28 de junho de 1955. E quando os camponeses foram pedir apoio a Francisco Julião, Alexina já estava envolvida com as principais questões políticas da esquerda brasileira conforme Clodomir Moraes.⁴

Ficção e não ficção no documentário

Um documentário não se faz apenas com a escuta de relatos esparsos e fragmentados, mas com a escolha e ordenamento destes fragmentos por um foco narrativo. A articulação de possíveis conexões

4) Clodomir Moraes foi um dos organizadores, junto com Francisco Julião, das Ligas Camponesas.

e a concepção de uma trama é que promovem a construção de sentido. O documentário é por sua própria natureza *heterogênero*,⁵ pois lida tanto com o que se chama de “real” como a ficcionalização desse real. Aqui, a palavra *heterogênero* tem um sentido de mistura de gêneros: ficcional e documental, ou ficcional e não ficcional. Uma das maneiras de intervir neste “real” é o fato de se utilizar uma câmera com microfones como mediação, principalmente para registros de falas, pois, nas subjacências destas falas estão leituras de mundo, maneiras de pensar, posições ético-estéticas, uma construção discursiva, enfim. Assim, ao se posicionar diante de uma câmera para falar, aquele que fala ficcionaliza a si mesmo. O processo de fabulação pressupõe também a criação de um enredo no relato de cada pessoa entrevistada, pois na medida em que narra, elementos imaginários são acrescentados para enriquecer a narrativa.

As discussões sobre o que é ficção e não-ficção no documentário já vêm de longa data, muitas delas pautadas pela construção de uma *mise en scene* pelo diretor ao invés do deixar acontecer a cena com o seu próprio movimento. Surge até um subgênero denominado *docudrama*, uma mistura de documentário com atores e encenação que na realidade é um documentário híbrido. Mas, para Ismail Xavier não há diferença, pois “o cinema, como discurso composto de imagens e sons, é a rigor sempre ficcional, em qualquer das suas modalidades: sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, das diferentes formas, por uma fonte produtora” (Xavier, 1984:10). E Rosenstone afirma que “a verdade de um documentário é fruto da recriação e não de sua capacidade de refletir a realidade” (1998: 110). Já Marc Ferro diz que: “embora os filmes documentário e histórico se insiram nos domínios do imaginário,

5) A palavra heterogênero é usada para a questão de gêneros da sexualidade. Tomo emprestada para me referir aos gêneros audiovisuais.

pois o autor recria o real pela montagem e a exposição de imagens, eles guardam uma relação com o acontecido” (1976:221).

De qualquer modo, um documentário desta natureza pode ser visto como um organizador de memórias, sejam elas individuais, subjetivas ou imaginadas, contribuindo, assim, para a construção de uma memória coletiva. Isso lembra Pollack, quando diz que: “o filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva” (1989:10). O documentário enquanto audiovisual, articulador de imagens e sons por um processo de montagem, tem uma potencialidade para desvelar determinados aspectos subjacentes de alguns fatos. Pollack acrescenta:

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e, portanto, no enquadramento da memória. (Pollack, 1989:10-11).

Montagem, articulação de uma história

É na montagem, entendida como aquela que ocorre desde a escolha dos primeiros registros, a pré-entrevista, o roteiro inicial, as sonoridades, até o corte final, que o documentário materializa a sua forma. A articulação da montagem também inclui um modo de organização de um ponto de vista, ou seja, de um discurso, mesmo tendo o envolvimento de vários outros pontos de vista. Além disso, a montagem se articula pelo ritmo, corte, luz, *raccord*, silêncios, conexões possíveis e a incompletude necessária para a criação de espaços de imaginação e completude do

outro. São códigos ficcionais, jogos associativos que permitem trabalhar em prol da atenção, imaginação e percepção do espectador.

Ao realizar o documentário *Memórias Clandestinas*, compreendi que a questão estava justamente na busca de uma estratégia que pudesse desvelar as ações de Alexina Crespo e, além disso, conceber uma organização narrativa que criasse um sentido para estas ações. Isso, com a clara intenção de tentar, no emaranhado dos fatos em que Julião é o protagonista, inverter, destacar o papel de Alexina no movimento das *Ligas*, papel este não reconhecido pela história dita oficial.

Ao analisar o material bruto a partir da transcrição das longas entrevistas com os filhos, percebi que esta poderia ser uma *história de família* tendo como centro a figura de Alexina Crespo. Assim, a entrevista em grupo se tornou mais adequada. Vários fatos marcantes haviam sido relatados por todos, quando ouvidos isoladamente, e alguns elementos se repetiram nas falas de forma contundente, como a vida na Casa de Caxangá, com forte presença nos relatos de infância. A casa materna, segundo Ecléia Bosi, é presença constante nas autobiografias. “Nem sempre é a primeira casa que se conheceu, mas é aquela em que vivemos os momentos mais importantes da infância” (Bosi, 1979: 435). A casa surge nos relatos de atendimento aos camponeses na época da organização das *Ligas* e, mais tarde, quando ocorrem os acirrados debates em reuniões com políticos. Segundo Anacleto, *por aquela casa passaram milhares de camponeses e líderes como Prestes, Brizola, Miguel Arraes, Pelópidas, Gregório Bezerra, Barbosa Lima Sobrinho, Paulo Freire, Gilberto Freire, Cid Sampaio, dentre outros.*⁶ A casa aparece também nos relatos das perseguições, bem como na ameaça de enforcamento dos filhos nas árvores do quintal e na emboscada para matar Julião. Parece

6) Anacleto Julião, em entrevista para o documentário *Memórias Clandestinas*.

que a casa em Caxangá, hoje abandonada, foi palco de decisões políticas importantes. Uma espécie de *quartel general da esquerda brasileira*, segundo Anacleto Julião.⁷

Percebi, também, que esta saga familiar continha a potência de uma estrutura dramática com todos os elementos de uma tragédia. Um *plot point* como a visita dos camponeses em busca de um advogado que os defendesse na questão da terra, causa uma mudança de equilíbrio e transforma totalmente a vida daquelas pessoas.

Roteiro de documentário com estrutura de ficção

Elaborei, então, com uma estrutura ficcional, um roteiro de conversas cujo registro seria realizado com duas câmeras, uma focada naquele que fala e outra naquele que ouve, de maneira alternada. Isso imaginando que as lembranças, ao serem acionadas por um, desencadeariam em outros evocações que pudessem vivificar a memória. A cena, uma reunião familiar com Alexina e os quatro filhos recordando as histórias de família: Anatailde, Anatilde, Anatólio e Anacleto com a presença dos netos e bisnetos, noras e genros, num domingo na casa de uma das netas, em Aldeia próximo ao Recife. Veem fotos, assistem a filmes super 8 de família, de várias épocas, mas principalmente do primeiro natal que passaram juntos na volta ao Brasil, em 1979, por ocasião da Anistia. O roteiro foi organizado em etapas: 1 - Infância dos filhos na casa em Caxangá. 2 - A chegada dos camponeses para pedir apoio. 3 - Organização das ligas. 4 - Luta armada e Golpe militar 5 - Exílio. As conversas norteadas e estimuladas pelo roteiro, que enviei anteriormente

7) Idem

para todos, foram conduzidas por eles mesmos na medida em que iam lembrando-se dos fatos. Para cada etapa do roteiro foram realizadas indicações de possibilidades de relatos, com mais de 20 tópicos cada etapa, a partir do que já se sabia pelas entrevistas isoladas e do que se intuía. Na primeira parte, por exemplo: Como era a casa? Cozinha grande? Tinha fogão à lenha? Janelas grandes? Casa arejada? Tinha criação de animais? Galinhas ou outro qualquer? E o quintal? Árvores frutíferas? Bananeira? Mangueira? Como eram os irmãos, os afazeres, as brincadeiras, a escola, a rua, os vizinhos, as comidas, as roupas? As cores daquele momento. Questões que poderiam desembocar na expansão dos fios narrativos já sugeridos e reforçar a organização interna que já se desenhara no roteiro.

A forma dramática como uma das linhas da estrutura

A infância na Casa de Caxangá tinha um quintal cheio de frutas como recorda Anatilde: “(...) jambo branco, jambo vermelho, jambo do Pará e vários tipos de manga, manga rosa, manga... aquela pequenininha, manga ouro, manga espada. A gente subia nos pés de manga, chupava manga, depois passava na cara assim (faz gesto de esfregar manga no rosto)”. Ou quando descrevem o despertar na casa aos domingos em que se ouviam os clássicos, o cheiro de comida feita no fogão a lenha ou o olor do angico. O andar de patins ao som da voz de Yma Sumac, o quintal cheio de flores. É a chamada *situação inicial* dos roteiros dramáticos, em que a vida corre tranquila e tudo está no seu lugar até que aparece um problema, ponto de virada que gerará um conflito. O Primeiro ponto de virada ou *Plot point*, momento em que ocorre algo que muda o rumo das coisas, é a chegada dos camponeses em busca do apoio jurídico de Francisco Julião. Anacleto observa: “Então, quando os camponeses descobriram

Julião como advogado e como político e começaram realmente a chegar lá em casa, isso foi nos anos 56, 57, a gente não tinha noção da coisa”. Ou como diz Anatólio: “Era comum a gente abrir as portas de casa, e a gente abria a porta de casa de manhã cedo... 70, 80 camponeses do lado de fora esperando para ser atendido”. A partir deste primeiro *ponto de virada* a família se envolve com a causa camponesa e com a organização das Ligas, movimento que se expande, ganha o cenário internacional e vai desaguar na preparação da luta armada.

Assim, no desenvolvimento do drama existem objetivos a serem alcançados e para que se alcancem esses objetivos é preciso vencer uma série de obstáculos. No drama, a ação é movida pela vontade, pelos desejos. Na ânsia de realizá-los, o homem esbarra em impedimentos, entra em confronto com eles e isso provoca colisões e conflitos. As forças da vontade, dos desejos ou das paixões em pugna com as forças resistentes – leis, normas, costumes, regras ou tradições – produz uma ação progressiva, impulsionada pelo conflito. “O drama nasceu da necessidade de ver os atos e as situações da vida humana representados por personagens” (Hegel, 1997: 556).

A forma dramática é constituída pela maneira com que os personagens conseguem vencer o obstáculo para levar adiante seu objetivo. “Agora, se as forças que resistem são obstáculos intransponíveis, então o drama é uma tragédia, pois a tragédia trata das contradições insuperáveis, das situações-limite” (Azevedo, 2003: 12).

Assim, o drama pode ser a imitação do movimento da luta pela vida e a forma dramática seria a ordenação deste movimento. Peter Szondi ao observar o drama enquanto conceito histórico, tal como se desenvolveu na Inglaterra Elizabetana e, sobretudo na França do século XVII, aponta a forma dramática como “um enunciado da existência humana” (Szondi, 2001:26).

Alexina e o grupo familiar, na medida em que se envolvem na luta dos camponeses, diariamente lidam com casos de violência como, por exemplo, o que relatou Anatólio:⁸ “(...) cinco camponeses foram pedir aumento de salário na Usina Australiana e o dono, José Lopes Siqueira Santos, era um usineiro conhecidíssimo por aí pela violência. E simplesmente mataram os cinco camponeses”. Anatólio relata ainda que a mãe recebia em casa os camponeses feridos para fazer curativo: “Teve um camarada que chegou e papai disse: Alexina, veja aí, o camarada tá com o chapéu na cabeça. (...) O camarada com o chapéu de palha, quando tirou, ele tava com a cabeça aberta com foçada que deram na cabeça e o cérebro pulsando assim” [faz gesto de pulsar com as mãos].

Com a fundação das Ligas Camponesas Alexina incorpora a luta das mulheres ao movimento camponês. Foi a primeira pessoa a promover cursos de liderança dentro das Ligas, mais especificamente para as mulheres, idealizando a criação da Liga das Mulheres. Lembrando-se desta época, Alexina observa que:

O contato com as mulheres é o mais difícil por causa, é... dos maridos né. Porque no interior você sabe, o marido é ainda mais machista do que aqui na cidade não é, e eles tinham medo também de que a mulher fosse presa, então quem ia cuidar das crianças? Quem ia cuidar da casa? Então era o mais difícil a gente se aproximar, mas eu comecei dando aula né, alfabetizando. E nessa alfabetização eu ia introduzindo as ideias que nós tínhamos de liberdade, de, de é, o, a... como é que se diz, os direitos que elas tinham, e... ensinando também muita coisa sobre por exemplo: sobre guerrilha, mostrando mulheres

8) Anatólio Julião em entrevista para o documentário *Memórias Clandestinas*.

em Cuba, faziam assim, transportavam armas assim, assim... que elas foram aprendendo também (sic).⁹

O movimento das Ligas Camponesas cria uma força muito grande e, conforme Socorro Rangel, vai tendo liga até nos bairros da cidade,

(...) inclusive no imaginário das pessoas. E o tema da revolução era um tema muito presente no cotidiano dos militantes, dos intelectuais dos anos 60 no mundo inteiro, esse era o grande debate: reformas ou revolução no mundo inteiro.¹⁰

Alexina realizou várias missões internacionais para encontrar personalidades como Che Guevara, Salvador Allende, Fidel Castro, Mao Tsé-Tung, Kim Il-Sung, dirigentes soviéticos, entre outros. O objetivo principal de tais encontros era a preparação do movimento revolucionário no Brasil. Clodomir Moraes recorda a atuação de Alexina: “Quando veio a preparação da luta armada ela frequentou vários, vários dispositivos, com toda a confiança que ela merecia, né? Porque ela era uma mulher capaz, era muito capaz”.¹¹ Neste momento Alexina participava do braço armado das Ligas chamado *Movimento Revolucionário Tiradentes*.

O ápice ou *clímax* de uma estrutura dramática é o momento em que a luta se decide. Um golpe militar no dia 1º de abril de 1964 depõe o então presidente João Goulart e promove prisões, mortes, perseguições aos que participavam do movimento de preparação da luta armada, ficando proibido falar em pobreza, distribuição de renda, reforma agrária. E assim novamente há uma mudança de equilíbrio, pois o fato muda o rumo

9) Alexina Crespo em entrevista para o documentário

10) Maria do Socorro Rangel em entrevista para o documentário

11) Clodomir Moraes em entrevista para o documentário

das coisas, interrompe bruscamente o movimento, que se desestrutura e tem muitas perdas. Neste caso foi um obstáculo intransponível e, por conseguinte, uma tragédia. Alexina não estava no Brasil. Tinha ido a Cuba para o casamento de sua filha Anatailde. Ela sempre ia visitar os filhos que moravam ali desde 1961. Passava, às vezes, de quinze dias a um mês, e aí retornava para o seu trabalho na militância. Em 1964, levava em suas bagagens o vestido e o enxoval para a filha; cinco dias após desembarcar em Havana, quando ouvia uma estação de rádio, recebeu a notícia do Golpe: “Eu fui para passar 15 dias e passei dezesseis anos (...). Foi um soco na cara assim. Um negócio terrível... E agora, o que eu faço? Volto? Eu quero voltar. Não volta. Tem os meninos. Oh! (suspira) Foi muito doloroso. Muito doloroso mesmo. (...) Nós perdemos tudo”.¹²

Nesta época, Julião e Alexina já estavam separados. A família fica, então, um tempo em Cuba e em seguida vai para o Chile na tentativa de retornar ao Brasil. Mas neste período ocorre o golpe no Chile e, mais uma vez Alexina, como a protetora da família, cria uma situação para preservá-los caso ocorresse um golpe no Chile.

(...) eu acho que mamãe... ela percebeu... percebeu bastante rápido que o golpe viria. Ela disse: Olha, aqui não vai demorar muito não. Ela percebeu que ia haver um golpe militar, que ia haver algum movimento. (...) E... e aí mamãe, num momento determinado, ela... por conta própria, ela foi e alugou um quartinho, uma casinha, que era apenas uma salinha... um anexo de uma casa na verdade. . Era anexo a essa casa que tinha uma porta, interna mesmo, que saía dessa casa pra essa... pra esse anexo. E na frente da casa havia uma porta, mas havia só um número, que era o número da casa, como um todo.

12) Alexina Crespo em entrevista para o documentário.

E mamãe achou que ela deveria alugar aquele local e ter aquilo como uma reserva, um local, digamos assim, um aparelho, estratégico, onde nós iríamos visitá-la, mas que nós não levássemos ninguém. E, na verdade, esse local salvou a gente (sic).¹³

Roteiro de edição, outras linhas do desenho da história

A história familiar, centrada em Alexina, inclusive no exílio, sem Julião, criando estratégias para salvar a família, foi articulada a outras linhas narrativas, sendo uma delas referente à situação política do país naquele momento. A participação de Alexina nas Ligas e na preparação da luta armada teve outros testemunhos, pessoas que a conheceram fora do contexto familiar e que detinham fragmentos desta história de um outro lugar, de outro ponto de vista, como é o caso de Edeuzuite e de Clodomir de Moraes. Por outro lado, pesquisadores dos fatos a que essas ações estavam interligadas foram convidados, como Maria do Socorro Rangel e Elide Rugai. Além disso, a pesquisa de material de arquivo não só da família, mas de filmes de época, apoiaram a construção da poética, do desenho em camadas, instâncias narrativas para o que estava acontecendo no país em cada um desses momentos. Assim, temos o *plot* final que é o que decide o conflito. A família não pode voltar ao Brasil e a casa de Caxangá com tudo o que havia lá dentro ficou entregue ao tempo.

13) Anacleto Julião em entrevista para o documentário.

Casa e alimento como eixos para a construção de uma poética

Desta maneira, a casa no filme se tornou também um personagem que acompanha todo o percurso. A casa foi abrigo e ao mesmo tempo desabrigo, assim como o país que os exilou. Para Bachelard, a casa é uma das maiores forças de integração para o pensamento, as lembranças e os sonhos do homem. “Sem ela o homem seria um ser disperso.” Para ele, o homem habita a sua casa antes de habitar o mundo: “Todo o espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa” e “a casa é o nosso canto do mundo, o nosso primeiro universo” (Bachelard, 1989:26).

A partir daí escrevi um roteiro de edição prevendo todas as conexões, ligações poéticas e linhas de interdependência.

Em *travelling* lento, imagens do interior da casa, hoje abandonada, da Rua Cruz de Macedo, número 99, em Caxangá, Recife. A música nos leva a observar os recônditos cantos do lugar. A câmera passeia pelas desgastadas paredes, puídas pelo tempo. Fotos aparecem sutilmente como que resgatadas de uma esquecida história. (Fragmento do roteiro de edição).

É interessante observar que os camponeses quando iniciam a luta pela terra, na realidade estavam reivindicando alimento e espaço para habitar. Como informa o camponês Bill, morador da Galileia, PE: “Aqui era tudo cheio de plantação, tinha macaxeira, milho, feijão, fruta, hortaliça”.

O documentário inicia com a casa da infância e as evocações dos sabores e odores dos alimentos relatados pelos filhos, as frutas do quintal, mangas, jambos, o cheiro de café, a comida de fogão a lenha e termina, ao final de todo o percurso de peripécias e guerras que ocorreram neste período, incluindo aí os 15 anos de exílio. Quando retornam ao Recife, o

que os conecta à casa/cidade/país é o alimento. Como relatam Anatilde, Anatailde e Anacleto, na volta à casa:

Anatilde: Eu tava na ponte e tinha uma senhora vendendo tapioca, e aquele cheirinho e eu chego lá e digo, olha tapioca de vovó, comprei fiz assim...(faz gesto de colocar a tapioca na boca) e chorava, e a tapioca não subia nem descia (risadas) e eu chorava e o pessoal olhava pra mim. O que essa senhora com essa tapioca chorando feito louca (risadas). Porque era o sabor da minha infância, tanta coisa que eu lembrava com aquela tapioca sabe... (sic).

Anatailde: O meu foi com uma manga rosa, na casa de Tulito, lá na Várzea. Sentei no chão, descalça, com aquela mangueira. Quando eu mordí aquela manga assim, menina, as lágrimas caíam assim. De emoção. De chupar aquela manga. (sic).

Anacleto: – Eu cheguei no aeroporto, numa boa, todo mundo lá: Aí, que beleza. E eu: Não é nada. Deu uma emoção assim. Cheguei, pronto. Tô aqui de volta. Aí pegamos o carro... Quando o carro entrou na Avenida Boa Viagem, que eu vi o primeiro pé de coco, aí eu desabei. Ai... Eu voltei. Eu voltei. (sic).

Construir uma história por meio de um documentário, na tentativa de promover uma visibilidade feminina e contribuir para a organização de uma história de mulheres, principalmente a não contada história de Alexina Crespo vinculada a muitas camadas e múltiplas esferas do político e do social, me fez perceber que não é possível desprender, neste caso, a história da família com a história política brasileira, pois, estão intrinsecamente imbricadas. E igualmente percebi que os pequenos feitos

também constituem essa história. “Esses rituais cotidianos, aos quais não se presta atenção, que são mais vividos que conscientizados, raramente verbalizados, são eles, de fato, que constituem a verdadeira densidade da existência individual e social” (Maffesoli, 1998:174).

A questão principal que deu origem à organização de uma quase guerra, toda a violência ocorrida que dizimou muitas vidas, estava relacionada a uma condição básica da existência humana: casa e alimento. Afinal, lutavam por reforma agrária, ou seja, por espaço e comida. Ao organizar a história/documentário com esses elementos, ocorre uma transversalidade entre as questões do contexto social e político do país e as questões particulares. As mangas no quintal, o cheiro de café da infância do início do filme e a tapioca, a manga, o coco que os conecta novamente à terra, do final, nos faz compreender que toda a guerra engendrada num contexto de nação, no fundo, é apenas por casa e alimento mesmo que estas conexões não estejam evidentes, mas latentes. Assim, optar por ouvir o grupo familiar juntos, conhecendo antecipadamente o roteiro aberto, com uma estrutura de ficção, foi uma estratégia que funcionou muito bem para que questões subjacentes se revelassem e pudessem reverberar na forma do filme.

Referências Bibliográficas

AZEVEDO, Maria Thereza O. (2003), *O Tarô e a dramaturgia*, Tese de doutorado defendida na Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo.

BACHELARD, Gaston (1989), *A poética do espaço*, São Paulo: Martins Fontes.

- BERGER, Christa, CHAVES Juliana (2009), “A contribuição do cinema para a memória da ditadura brasileira” in *Revista Comunicação & Educação*, Ano XIV, n. 3, set/dez. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/viewFile/7838/7236>. Consultado em 8/11/2013.
- BERNARDET, Jean-Claude (1985), *Cineastas e imagens do Povo*, São Paulo: Brasiliense.
- BOSI, Ecléia (1979), *Memória & sociedade: lembrança de velhos* São Paulo: T.A. Editor.
- FERRO, Marc (1976), “O filme – Uma contra-análise da sociedade?” in *História: Novos Objetos*, Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., pp. 199-215.
- FONSECA, Vitória A. (2011), “Ficções imaginadas e ficções documentadas: para pensar filmes com temáticas históricas”, in *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 143-154, jul.-dez. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/vitoria_fonseca.pdf. Acesso em 3/04/2013
- MAFFESOLI, Michel (2005), *Elogio da razão sensível*, 3ª Ed. Petrópolis: Vozes.
- ROSENSTONE, Robert (1998), “História em imagens. História em palavras – reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens” in *Olho da História, Revista de História Contemporânea*, n. 5, pp.105-114.
- XAVIER, Ismail (1984), *O Discurso Cinematográfico – A opacidade e a transparência*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- HEGEL, G.W.F. (1997), *O sistema das Artes - Curso de estética*, São Paulo: Martins Fontes.
- PERROT, Michelle (2005), *As mulheres ou os silêncios da história*, Trad. Viviane Ribeiro, Bauru: EDUSC.

POLLAK, Michael (1989), *Memória, esquecimento, silêncio*, Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3.

SZONDI, Peter (2001), *Teoria do drama moderno*, São Paulo: Cosac & Naif.

Filmografia

Memórias Clandestinas (2007), de Maria Thereza Azevedo.