

A HISTÓRIA COMO UM MIDAS*

Éverton Diego S. R. Santos**

RESUMO

Este artigo pensa o *estado da arte* do conhecimento histórico a partir da experiência de pesquisa que resultou na elaboração de uma dissertação de mestrado sobre o filme documentário *De Raízes e Rezas, entre outros* [1972]. A reflexão toma a história, enquanto área do conhecimento, para compreender, e, em certa medida, tentar escapar dos moldes aos quais o exercício historiográfico submete o historiador e, sobretudo, a matéria que este resolve investigar, convertendo a história em historiografia.

Palavras-chave: Historiografia; História do Brasil; De Raízes e Rezas, entre outros.

Sobrevive, como parte do repertório da sabedoria do Ocidente, indiferente aos séculos que acumula, a história do imprudente rei de Bromionte, na Macedônia, ao norte da Grécia, que, ganancioso, pediu a Dionísio – deus do vinho e das festas, mas também dos excessos – o poder de converter em ouro todas as coisas que tocasse, ao que o deus, mais por diversão que por benevolência, prontamente atendeu.

Midas, impressionado com seu novo dom, transformou em ouro tudo que desejou, de modo que em pouco tempo, seu palácio, a mobília e até as árvores luziam o brilho amarelo do puro ouro iluminados pelo colorido poente dos Bálcãs. No entanto, ao sentir fome, experimentou o gosto de sua imprudência no sabor acre do alimento tornado metal ao seu toque. Ao solicitar o auxílio dos seus serviçais, percebeu que todos fugiam temendo o mesmo destino do palácio. O rei, sob os sinais da fome e solidão, percebeu

* Texto originalmente concebido como introdução da Dissertação de Mestrado “DE RAÍZES E REZAS, ENTRE OUTROS: História de um filme em interlocução com outros filmes”, apresentada ao Programa de Pós-graduação em História do Brasil da UFPI, como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em História do Brasil. (2013).

** Mestre em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí – UFPI.

então ter caído em desgraça, e, arrependido, foi libertado do castigo com um banho no rio Páctolo, que teria até hoje areias douradas.

O mito do rei grego serve de ponto de partida para a reflexão do trabalho que aqui se apresenta – aplicável às demais ciências humanas, mas tomado aqui especificamente pela história: o dom, ou maldição [esta linha é muito tênue] de Midas parece inerente ao ofício do historiador. A despeito da eloquente apologia de Bloch¹ e de tantas outras, a história, como ciência, não toma o mesmo caminho das ciências da natureza – e este é um exemplo especulativo – que parece partir de coisas concretas até abstrações e teorias que se convertem novamente em resultados concretos, tangíveis. Por seu turno, o caminho da história não completa este ciclo, pois esta parte de coisas vivas [as fontes] tangíveis ou não, e faz delas metal, sólido, brilhante, frio e abiótico.

Ora, considerando ser o passado, ainda que recente, o objetivo inalcançável de todo historiador, é plausível a conclusão de que o historiador não labuta com coisas vivas, mas o momento seguinte da reflexão leva ao raciocínio de que, se toda história é subordinada ao presente, atendendo aos anseios dele e dispondo apenas de seus recursos: o passado mesmo, e as fontes – que embora testemunhem um passado, são objetos do presente do historiador – por meio das quais se acessa o passado, são coisas vivas. Um texto literário, um jornal, uma pintura, e, por conseguinte, um filme, são, embora objetos, coisas vivas no sentido de que trazem consigo marcas, formas, signos, cores, sons e mesmo cheiros de ações humanas, por essa razão são chamadas documentos, do latim, *documentum*, derivado de *docere* “ensinar, demonstrar”.

Sobre esta questão, ensina o professor Alburquerque Júnior:

Estamos céticos quanto à possibilidade de se conhecer o passado, tal como ele realmente foi. Pensamos, hoje, o

¹ BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da História ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

passado como uma invenção, da qual fizeram parte sucessivas camadas de discursos e práticas. Percebemos o passado como um abismo que não se para de cavar; quanto mais queremos nos aproximar dele, mais nos afastamos. Nos damos conta de que a história não está a serviço da memória, de sua salvação, mas está, sim, a serviço do esquecimento. Ela está sempre pronta a desmanchar uma imagem do passado que já tenha sido produzida, institucionalizada, cristalizada².

Ora, é, pois, a história quem funde e derrete ela mesma seus metais. As construções do passado são refeitas ao sabor do presente, e o próprio presente é, em si, fluido e mutante:

Inventado a partir do presente, o passado só adquire sentido na relação com este presente que passa, portanto, ele enuncia já a sua morte prematura. [...] O conhecimento histórico é perspectivista, pois ele também é histórico e o lugar ocupado pelo historiador também se altera ao longo do tempo. Nem sempre se fez a história do mesmo jeito, e ela serviu a diferentes funções no decorrer do tempo³.

Por essa razão, o historiador, ao buscar essas coisas vivas, termina por encerrá-las numa cobertura de metal que as impede de ser outra coisa que não história: produto científico, pouco sensível e, apesar de dinâmico, abiótico. Dessa forma, a dissertação que apresentei, ao propor a história de um filme, especificamente o filme *De Raízes e Rezas, entre outros* (cor, 38 minutos, 16 mm, 1972), inevitavelmente torna este, coisa viva, presente, uma peça envolvida no metal de Midas.

O filme de Sérgio Muniz é uma obra de arte, e, como tal, dispõe de uma gama infinita de possibilidades de compreensão que se formam como produto único e intransferível da interação filme/espectador. Os modos de

² ALBURQUEQUE JR., Durval M. de. História: a arte de inventar o passado. In: _____ *História: a arte de inventar o passado*. Bauru-SP: EDUSC, 2007, p. 61

³ Idem. *Ibidem*.

endereçamento de uma obra de arte são inesgotáveis e excedem mesmo as intenções e perspectivas de seu autor. Conforme apontado por Ellsworth,

Os teóricos do cinema desenvolveram a noção de modo de endereçamento para lidar, de uma forma que fosse específica ao cinema, com algumas das grandes questões que atravessam os estudos de cinema, a crítica de arte e de literatura, a sociologia, a antropologia, a história e a educação. Essas questões têm a ver com a relação entre o “social” e o “individual”. Questões como: “qual é a relação entre o texto de um filme e a experiência do espectador, a estrutura de um romance e a interpretação feita pelo leitor, uma pintura e a emoção da pessoa que a contempla, uma prática social e a identidade cultural, um determinado currículo e sua aprendizagem?”. Em outras palavras, qual é a relação entre o lado de “fora” da sociedade e o lado de “dentro” da psique humana? Como pode ser igualmente verdadeiro afirmar que “as pessoas agem de forma independente e intencional” e, ao mesmo tempo, dizer que os padrões que orientam suas ações – como elas pensam, o que eles vêem, o que elas desejam – são, já, aspectos de seu ser social?⁴.

Portanto, não obstante o esforço de compreensão e ampliação do diálogo que este trabalho realize com o filme, os limites da linguagem escrita inerentes a este texto não possibilitam a expressão de todos os signos e significados que o filme carrega e apresenta. O filme é dinâmico, autônomo e vivo, e toda tentativa de história deste, como a que se apresenta aqui, é uma tentativa de aprisioná-lo.

Deixando de lado a analogia do Midas, imaginemos um entomólogo no trabalho de captura de borboletas. Embora possa conservá-las em sua forma e todas as cores, este retira-lhes o sopro de vida, com essa, a beleza e dinâmica do voo; priva-lhes dos sortilégios do tempo e as congela num frasco. Eis o que aqui se faz, não a uma borboleta, mas ao filme *De raízes e rezas, entre outros*,

⁴ ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 7-76.

entretanto, há outros exemplares em pleno voo, e as possibilidades de captura são infundáveis, o que ameniza nossa culpa.

Ciente desse fardo, a pesquisa que realizei caminhou na direção que apontou Durval Muniz:

Se já não se produz a história para servir de base para a construção da memória da nação e de quem a domina, se já não se produz a história para afirmar a superioridade de nossa civilização, frente às civilizações anteriores e às sociedades contemporâneas não ocidentais e se já não produzimos a narrativa das condições necessárias para a vitória inevitável da revolução, parece que o nosso ofício perde a sua finalidade, ele se torna sem sentido e a história chega ao fim. Ora, não nos desesperemos [...], pois enquanto a sociedade demandar por narrativas históricas, enquanto os homens precisarem de uma narrativa do passado, para orientar suas experiências presentes, continuaremos sendo necessários [...]. Se a vida é amiga da arte, enquanto houver vida e quisermos vivê-la de forma cada vez melhor, precisaremos da arte, da arte de inventar novos mundos possíveis, inclusive da arte de inventar o passado⁵.

Desta maneira, novos mundos possíveis foram inventados e os capítulos que a pesquisa produziu não tiveram como objetivo compreender a produção cinematográfica do Brasil nos anos 70 a partir do filme *De raízes e rezas, entre outros*, ao contrário, apropriaram-se da compreensão do cenário cultural brasileiro, das camadas de discurso configuradas a partir das condições de ser e existir dadas nessa temporalidade, para compreender, até onde possível, imaginar, ou, com base nas ressonâncias do passado, supor as condições de ser e existir sob as quais este filme se constitui, e o ano de 1972 que se constitui a partir dele. Objeto e fonte histórica, deste modo, confundem-se na referida produção historiográfica, o filme não é um meio pelo qual se acessa um determinado passado: é em si mesmo um passado a ser

⁵ ALBUQUERQUE JR. Durval M. de. op. cit. p. 64

visitado e compreendido à luz dos muitos passados que os estudiosos dos anos 70 produziram e de outras fontes, tais como depoimentos dos envolvidos na produção dos filmes, ou quaisquer outros registros, boa parte deles disponível em sites como o [HTTP://WWW.MNEMOCINE.COM.BR/](http://www.mnemocine.com.br/) ou em livros, publicações de periódicos, artigos e teses sobre o cinema brasileiro dos referidos anos.

Há ainda outra perspectiva que corrobora a ideia de Muniz e amplia os horizontes deste exercício historiográfico: a já clássica *Leçon* de Roland Barthes no *Colège de France*, da qual aproprio-me e destaco alguns fragmentos:

Ô paradigma que aqui proponho não segue a partilha das funções; não visa a colocar de um lado os cientistas, os pesquisadores, e de outro os escritores, os ensaístas, ele sugere, pelo contrário, que a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor (*saber* e *sabor* têm, em latim, a mesma etimologia). Curnonski dizia que, na culinária, é preciso que “as coisas tenham o gosto do que são”. Na ordem do saber, para que as coisas se tornem o que são, o que formam, é necessário esse ingrediente, o sal das palavras. É esse gosto das palavras que faz o saber profundo, fecundo. Sei, por exemplo, que muitas proposições de Michelet são recusadas pela ciência histórica; isso não impede que Michelet tenha fundado algo como a etnologia da França e que, cada vez que um historiador desloca o saber histórico, no sentido mais largo do termo e qualquer que seja seu objeto, nele encontramos simplesmente: uma escritura⁶.

Para Barthes, como para mim, saber e sabor são indissociáveis. No caso da história – a ciência – é inegável a existência do método, da dimensão empírica do conhecimento histórico, no entanto, este mesmo conhecimento científico – que vem reconhecendo suas limitações se não desde o princípio, pelo menos desde os *Annales* – é, como vimos, iminentemente literário, e neste ponto, seguimos com Barthes:

⁶ BARTHES, Roland. Aula: Aula Inalgoral da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França. São Paulo: Editora Cultrix, 1977. p. 20

A segunda força da literatura é sua força de representação. Desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável – mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o *impossível*, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, que se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem)⁷.

A tensão, ou a fronteira artificial entre a história e a literatura [Barthes inscreve ambas no conceito de *escritura*] foi, para esta pesquisa, motivo de conforto e alívio, pois amplia as possibilidades textuais – o sal das palavras – reaproximando a ciência da arte. As representações da arte/filme, imagéticas, sonoras; são aqui geradoras de uma gama de representações da arte/história, textuais, literárias. Barthes assim conclui sobre, saborosamente, num fragmento que resumiu o objetivo central dessa pesquisa histórica:

Há uma idade em que se ensina o que se sabe; mas vem em seguida uma outra, em que se ensina o que não se sabe: isso se chama *pesquisar*. Vem talvez agora a idade de uma outra experiência, a de *desaprender*, de deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos. Essa experiência tem, creio eu, um nome ilustre e fora de moda, que ousarei tomar aqui sem complexo, na própria encruzilhada da sua etimologia: *Sapientia*: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível⁸.

Ensino aquilo que não sei: artesão que entalha o passado – ou Midas – ao iniciar o curso de mestrado no Programa de Pós-graduação em História do

⁷ BARTHES, Roland. Op. Cit. p. 20.

⁸ BARTHES, Roland. Op. Cit. p. 45.

Brasil da Universidade Federal do Piauí, este autor não fazia ideia da existência do filme que acabou por tornar-se sua matéria prima. A Caravana Farkas – no qual se insere *De raízes e rezas*; Sérgio Muniz – autor do filme em questão; e o próprio Thomaz Farkas – produtor e mecenas da maioria dos filmes da Caravana; eram desconhecidos para a mim como o são ainda para o grande público, não obstante a relevância monumental de seu trabalho para a filmografia brasileira, evidenciada pela abundância de estudos acadêmicos⁹ produzidos sobre o tema. O contato com o filme, e toda a *Caravana* que o acompanha, se deu num contexto interessante: Recente o meu ingresso no Programa citado anteriormente, fez-se necessária a reformulação do projeto de pesquisa inicial, do qual já recorro com dificuldade, e me foi apresentada, pela então orientadora do projeto, a Professora Doutora Áurea Paz Pinheiro, uma série de documentários. A ideia era realizar um estudo do cinema documentário brasileiro dos anos setenta e anos dois mil, observando os usos da etnografia, das entrevistas e a estética dos dois períodos. Projeto pelo qual conservo tenaz interesse, a proposta era, para o momento, demasiado ambiciosa, considerando o curto limite de tempo de duração de um curso de mestrado.

Grata surpresa, entre os filmes elencados para proposta anterior, um deles despertava o meu “apetite” de historiador em muitos aspectos: *De raízes e rezas*, entre outros é um filme que permite e obriga, em qualquer tentativa de análise, a busca da compreensão de muitos elementos que extrapolam o filme em si. Esses elementos são muito diversos, mas podem ser divididos em três conjuntos repletos de interseções: os imagéticos, aquilo que as imagens

⁹ Para alguns exemplos, ver: D’ALMEIDA, Alfredo Dias. **Caravana Farkas (1968-1970): a cultura popular (re)interpretada pelo filme documentário – um estudo de folkmidia**. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2003. 169 pp. Dissertação de Mestrado.; LUCAS, M. R. L. . **Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2012. v. 1. 354p.; RAMOS, Clara Leonel. **As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”**. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2007. 150 pp. Dissertação de Mestrado.

apresentam com ou sem a presença de sons; os textuais, apresentados por meio de cartelas ou de narração; e os sonoros, que compreendem as falas e as muitas canções utilizadas no filme.

Entre os elementos sonoros, por exemplo, a presença maciça de canções de Gilberto Gil e Caetano Veloso trouxeram a necessidade de compreensão das condições de ser e existir que se convencionou chamar de tropicália que informam e são informadas pela criação dessas canções. A presença de canções cubanas de cunho político [como as de Pablo Milanés], por sua vez, ampliaram os indícios da perspectiva do autor na criação do filme. Há ainda a utilização do áudio de outros filmes, como *Deus e o diabo na terra do sol* [1964] de Glauber Rocha, o que cria uma nova relação imagem/som, necessariamente diferente da do filme original.

Os componentes textuais do filme, as cartelas, mas sobretudo os textos lidos pelo narrador, alguns deles extraídos de *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, outros escritos pelo próprio Sérgio Muniz, ampliam ainda os sentidos e significados que o filme adquire na relação imagem/som.

Por fim, o conjunto das imagens, uma miscelânea das sobras do material bruto dos diversos documentários produzidos pelo grupo que o autor se insere, e que ficou conhecido como *Caravana Farkas*, fecha o caleidoscópio de sons e imagens criado por Muniz em *De raízes e rezas*: ora com som direto, ora com uma relação mais sutil e fluida, mas nem por isso desconectada entre imagens e sons.

Este caleidoscópio, realizado com sobras de material bruto e uma miscelânea de outras produções artísticas, pode parecer caótico à primeira vista, mas apresenta, na sucessão de análises, ciclos narrativos que se complementam e formam um todo, possibilitando a identificação de um conjunto de intencionalidades que são também objetivos deste trabalho.

Esta nova proposta afastou-se demasiadamente da perspectiva que orientava o projeto anterior, causando a necessidade dos diálogos com um

novo orientador. Neste sentido, o olhar do Professor Doutor Edwar de Alencar Castelo Branco – membro deste mesmo Programa de Pós-graduação – pareceu mais adequado aos anseios despertados pela pesquisa, no contato com do filme de Sérgio Muniz.

Desta maneira, não houve um referencial teórico que antecedesse o objeto da análise. Embora ciente da inevitabilidade de exceder os limites da perspectiva historiográfica deste autor, foi o filme, o objeto em estudo, quem suscitou as questões, problemas e abordagens que constroem esta dissertação. As referências, a verdadeira maleta de ferramentas do artesão historiador, forneceram, portanto, os instrumentos que, acredito, o trabalho historiográfico necessita: numa via de mão dupla, o texto que escrevo escreve o que sou, é feito por mim e faz o historiador.

A apropriação histórica que se me impôs, preenhe da inquietação e do desejo que um filme lançado em 1972 despertou em um jovem historiador quarenta anos depois, nada mais é do que a ânsia deste por exprimir suas náuseas, sua viagem, ou o seu “barato”, experimentado no aparentemente simples ato de ver um filme. Pretendi uma leitura fílmica que se aproximasse da proposta de Nova:

[...] a leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da história. A primeira corresponde à leitura do filme à luz do período em que foi produzido, ou seja, o filme lido através da história, e a segunda à leitura do filme enquanto discurso sobre o passado, isto é, a história lida através do cinema e, em particular, dos filmes históricos¹⁰.

Deste modo, a dissertação em que resultou a pesquisa, teve portanto, dois objetivos centrais, contemplados em maior ou menor proporção nos três capítulos em que ela se divide: Compreender então o filme *De Raízes e Rezas*,

¹⁰ NOVA, Cristiane. **O cinema e o conhecimento da história**. In: Olho da História, Revista de História Contemporânea, no 3, Bahia: Oficina Cinema – História, 1997, p. 218.

entre outros, a partir das condições que possibilitaram a sua existência, ou seja, o contexto de produção - o primeiro – e, na direção inversa, analisar o mesmo filme na dimensão daquilo que ele diz sobre o tempo/espaço que o originou.

Antropofageando Castelo Branco “o desejo é tomado e entendido como uma categoria histórica que é espaço de maquinação, de produção, em subjetivação¹¹”. Tomando então a categoria utilizada na contra-história de *Todos os dias de paupéria* – ou simplesmente a história de um desejo – pretendida e escrita por Edwar Castelo Branco, a tornei o avesso do avesso: o desejo de uma história.

REFERÊNCIAS

ALBURQUEQUE JR., Durval M. de. **História: a arte de inventar o passado**. In: ____História: a arte de inventar o passado. Bauru-SP: EDUSC, 2007, p. 61

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da História ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BARTHES, Roland. **Aula: Aula Inalgoral da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França**. São Paulo: Editora Cultrix, 1977. p. 20

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a Invenção da Tropicália**. São Paulo: Annablume, 2005, p. 47.

D’ALMEIDA, Alfredo Dias. **Caravana Farkas (1968-1970): a cultura popular (re)interpretada pelo filme documentário – um estudo de folkmidia**. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2003. 169 pp. Dissertação de Mestrado.

¹¹ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a Invenção da Tropicália**. São Paulo: Annablume, 2005, p. 47.

ELLSWORTH, Elizabeth. **Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também.** In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito.* Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 7-76.

LUCAS, M. R. L. . **Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro.** 1. ed. São Paulo: Annablume, 2012. v. 1. 354p.

NOVA, Cristiane. **O cinema e o conhecimento da história.** In: Olho da História, Revista de História Contemporânea, no 3, Bahia: Oficina Cinema – História, 1997, p. 218.

RAMOS, Clara Leonel. **As múltiplas vozes da *Caravana Farkas* e a crise do “modelo sociológico”.** São Paulo: Universidade de São Paulo. 2007. 150 pp. Dissertação de Mestrado.