

## HISTÓRIA E CINEMA: BREVE ANÁLISE DA PROFÍCUA RELAÇÃO

Helvio Henrique de Campos  
Edgar Ávila Gandra  
Departamento de História  
Unicentro, Guarapuava - PR

**Resumo:** A relação entre história e cinema já vem a algum tempo sendo discutida nos meios acadêmicos, como uma possibilidade a mais no vasto campo de fontes disponíveis ao historiador para a realização do seu ofício: a “reconstrução” do passado. No presente artigo pretende-se, em primeiro lugar, retomar de maneira breve essa discussão, e em seguida demonstrar no objeto de pesquisa, “o movimento dos desapropriados para a construção da Hidrelétrica de Itaipu”, a viabilidade de utilização do documentário “Desapropriados” de Frederico Füllgraf, promovendo, também de forma breve, uma análise historiográfica dessa fonte.

**Palavras-chave:** Relação; cinema; história; documentário; fonte

**Abstract:** The relation between history and cinema has already been discussed in the academic context, as one more possibility in the broad field of available sources for the historian in the accomplishment of his occupation, which is, the “reconstruction” of the past. This article aims at, first, briefly reviewing this discussion, and second, showing in the object of this research, the movement of the dispossessed people in the construction of the Itaipu Hydro-electric Station and the availability of using the documentary “Desapropriados” (dispossessed), developed by Frederico Füllgraf.

**Key-words:** Relation; cinema; history; documentary; source

O presente artigo, em um primeiro momento, versará sobre a relação entre história e cinema, abordando algumas questões teórico-metodológicas suscitadas nas discussões acadêmicas. Posteriormente, discutirá a utilização do documentário

“Desapropriados”, do cineasta Frederico Füllgraf, no objeto de pesquisa “o movimento dos desapropriados de Itaipu.”

Após a descoberta de que se poderia registrar em imagem a realidade vista pelos olhos com a invenção da fotografia, deu-se novo desafio, como dar movimentação a essa imagem tornando o registro ainda mais fiel ao real. Os grandes avanços técnico-científicos do final do século XIX permitiram, através do cinematógrafo dos irmãos Lumière, projetar imagens que davam a ilusão do movimento. A invenção não demorou a chegar ao Brasil, mais precisamente no principal centro consumidor de cultura, a cidade do Rio de Janeiro, que passava por uma ebulição com a chegada de migrantes vindos da Europa, ou mesmo do interior nacional. O cinema, for, assim, impulsionado e financiado pela indústria do entretenimento que se expandiu no crescimento populacional da então capital nacional.

O cinema desenvolveu-se significativamente no contexto popular, já que, não sendo considerado arte, não exigia bagagem cultural para sua apreciação. Dessa forma, foram utilizadas nas primeiras projeções imagens dispersas sem muita conexão umas com as outras, sem uma temática definida, sendo, portanto, somente uma diversão motivada pelo deslumbramento, pelo desconhecido, pelo lúdico.

Porém, em desenvolvimento posterior, os cinematógrafos começaram a registrar “acontecimentos cívicos e os personagens no poder”<sup>1</sup>, e “aspectos polêmicos dos acontecimentos políticos da época”<sup>2</sup>, segundo Fernão Ramos. E com o passar do tempo o cinema acabou por se tornar uma das mais importantes formas de entretenimento de massa do século XX.<sup>3</sup> É inevitável, por parte dos historiadores, a problematização e análise da produção cinematográfica, já que, os filmes fazem parte da vida cotidiana, conforme argumenta Alcides Freire Ramos:

o material audiovisual (Cinema e Televisão) está definitivamente incorporado à nossa vida cotidiana, constituindo-se em grande fonte de informação (especialmente a televisão) e divertimento de massa (o cinema quer em sua forma tradicional, quer com o uso doméstico dos aparelhos de vídeo cassete, bem como a Televisão com as “novelas”).<sup>4</sup>

Porém, novamente citando Alcides Freire Ramos<sup>5</sup>, somente a partir da segunda metade do século XX é que se empreendeu uma discussão mais sistemática da relação cinema/história e da utilização do material fílmico como fonte histórica. Mais precisamente após a década de 70, com a criação e consolidação dos Programas de pós-graduação

---

<sup>1</sup> RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987. p. 18.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>4</sup> RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos. Cinema e história do Brasil*. Bauru, SP: EDUSC, 2002. p. 15. Somando-se a isso o advento da tecnologia digital, no nosso caso com os aparelhos de DVD.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 15.

em história, permitindo a criação de núcleos especializados na relação cinema/história como a Oficina Cinema/História da UFBA.<sup>6</sup>

Além disso, foi também a partir da década de 70 que, motivados pelas discussões historiográficas em nível internacional (Nova História Cultural, Micro-História, etc.)<sup>7</sup>, os historiadores brasileiros começaram a dar mais valor para o audiovisual como fonte para a história. Sobretudo, as análises culturais que tinham inúmeras fontes inéditas para trabalhar com o período do governo Vargas (cinejornais, documentários).<sup>8</sup>

## **Cinema e História: algumas considerações teórico-metodológicas**

A relação entre história e cinema desde suas primeiras considerações suscita críticas e defesas. Para alguns historiadores ligados à história dita positivista, por exemplo, os registros fílmicos eram subjetivos, pois preferiam o documento escrito.<sup>9</sup> Portanto, essa relação não pode ser compreendida fora do contexto da ampliação de fontes e de superação da história factual, que a chamada Nova História trouxe como inovação ao ofício do historiador, seguindo esse raciocínio, citamos Febvre:

A história,(...) pode ser feita com todos os documentos que são vestígios da passagem do homem. O historiador não pode se resignar diante de lacunas de informação e deve procurar preenchê-las. Para isto usará os documentos não só de arquivos, mas também um poema, um quadro, um drama, estatísticas, materiais arqueológicos. O historiador tem como tarefa vencer o esquecimento, preencher os silêncios, recuperar as palavras, a expressão vencida pelo tempo.<sup>10</sup>

O cinema pôde se enquadrar nessa ampliação das fontes e alargamento da visão dos fatos, pois, sendo vestígio da passagem do homem, é também um meio de perpetuar a memória e as imagens que caem no esquecimento, sendo papel do historiador reavivar essa memória. Nesse sentido, o cinema pôde ser concebido, em sua relação com a história, de várias formas.

O historiador José Honório Rodrigues, por exemplo, considera a utilização do documentário, justamente pela questão da objetividade das imagens captadas pela

---

<sup>6</sup> Reúne professores e estudantes interessados nas varias dimensões da relação entre cinema e sociedade no passado e na atualidade. A oficina possui um acervo de 487 vídeos, entre documentários e filmes. <http://www.poshisto.ufba.br>

<sup>7</sup> LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre 1. *Novos problemas*, 2. *Novas contribuições*, 3. *Novos objectos*, Amadora, Bertrand, 1977-81-87.

<sup>8</sup> CAPELATO, Maria Helena Rolim. Estado Novo: novas histórias. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org.). *Historiografia Brasileira em Perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2000.

<sup>9</sup> Sobre a questão da preferência pelo documento escrito e sobre a denominação de historiadores ditos positivistas ver o primeiro capítulo de REIS, José Carlos. *A História entre a filosofia e a ciência*. São Paulo: Ática, 1996.

<sup>10</sup> REIS, 2000. p. 77.

câmera cinematográfica, desconsiderando, segundo Alcides Freire Ramos, a interferência do homem por detrás da câmera (montagem, linguagem cinematográfica, etc.)<sup>11</sup>. Marc Ferro (um dos principais teóricos da relação cinema/história), por sua vez, analisa o filme, tanto o documentário quanto o filme-ficção, como uma contra-análise da sociedade ou também como uma forma de se fazer uma crítica à história oficial. Ele encara o documentário como uma forma objetiva, pois se:

Por exemplo, vocês filmam a cerimônia de condecoração de um general: naturalmente as câmaras do exército estão presentes, as câmaras do governo francês (se isto se passar na França) estão lá e filmam o general no momento em que um outro general lhe coloca a medalha. Mas se por detrás, ao mesmo tempo, há pessoas que se manifestam ou que riem, ou que protestam, a câmara também os apanha, enquanto que num texto nunca ficaram vestígios desse tipo de fenômenos. (p. 23, 24 citado em RAMOS).

É claro que por esse prisma, dada por um fenômeno mecânico, a captura da imagem se dá de forma objetiva, mas ainda assim, quando Ferro diferencia o texto, do documentário, ele desconsidera a montagem, que pode fazer com o documentário o mesmo que acontece com o texto, no caso do produtor suprimir partes da filmagem que não queira mostrar. Mas, ele abre um horizonte novo, a incorporação do filme ficcional na análise histórica que, juntamente com o documentário, pode se constituir em contraponto à história oficial, pois:

[...] informações inesperadas às vezes são incorporadas em todos os níveis do filme, como na sua relação com a sociedade. Seus pontos de ajustamento, os das concordâncias e discordâncias com a ideologia, ajudam a descobrir o latente por trás do aparente, o não-visível através do visível. Existe aí matéria para uma outra história, que não pretende certamente constituir um belo conjunto ordenado e racional, como a História; contribuiria antes para purificá-la ou para destruí-la.<sup>12</sup>

Já a historiadora Mariza de Carvalho Soares encara o cinema como etnotexto<sup>13</sup>, ou seja, o cinema é concebido como uma imagem que determinada sociedade tem de si mesma. Outro pesquisador importante, Alcides Freire Ramos, argumenta que o cinema pode ser encarado também, além de uma caracterização de fonte histórica, como uma nova forma de escrita da história, a “escritura fílmica da história.”<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> RAMOS, 2002. p. 20.

<sup>12</sup> Ibid., p. 24.

<sup>13</sup> Nesse sentido a autora, em suas próprias palavras, vai além da conceitualização de etnotexto empregada por Phillipe Joutard, que foi quem primeiro empregou o termo, pois para ele eram etnotextos, textos orais e escritos e as versões orais dos textos escritos que fornecessem informações sobre determinada sociedade. SOARES, Mariza de Carvalho. *Historiadores e seus filmes. Primeiros Escritos*, n° 2 – setembro de 1998.

<sup>14</sup> RAMOS, 2002. p. 27.

Ainda é importante situar as considerações do cinema como documento histórico, nesse sentido precisou-se rever a conceito de documento, ou seja, ampliar a abrangência do conceito para documento escrito, falado, imagético, etc. Pois nas considerações de Le Goff: “o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí detinham poder.”<sup>15</sup> Nesse sentido não há documento-verdade, ou seja, todo documento é uma construção.

Nessa mesma linha, Alcides Freire Ramos recomenda:

Cabe ao historiador, em seu trabalho de pesquisa, adotar uma postura de crítica constante e minuciosa do material filmado, confrontando, sempre que possível, as informações retiradas dos filmes com aquelas que os documentos considerados ‘tradicionais’ (produzidos pelo Estado, jornais, etc.) podem oferecer. Esta é a maneira de ‘controlar’ as marcas do trabalho humano – da subjetividade enfim – sempre presentes no material fílmico.<sup>16</sup>

Vendo por esse prisma, tanto o cinema documental quanto o cinema-ficção podem ser analisados, sendo vistos a partir de suas afirmações e também de suas contradições. Por exemplo, analisa-se o filme-ficção comparado com a produção historiográfica do mesmo período e, ou, do período ao qual se pretende representar, procurando afirmações e contradições.

Pode-se ainda analisar o contexto histórico a que o filme pertence. Ex: O Cinema Novo do precursor, Glauber Rocha, foi uma vertente do cinema, surgida no final da década de 1950 e início da década de 1960, que pretendia retratar as condições sociais e a cultura do povo brasileiro. Esse movimento foi uma resposta à tentativa de instalação de uma indústria cinematográfica em São Paulo, inspirada no modelo Hollywoodiano das grandes produções. Além disso, é frutífera a análise através da semiologia, como expõe Pierre Sorlin: “definir não o que o filme pretende dizer mas o que ele diz e como o diz.”<sup>17</sup>

Portanto, a partir dessa discussão, para além dos filmes documentais, filmes governamentais, cinejornais, pretensamente objetivos como afirmavam os historiadores ditos positivistas, deu-se também lugar ao estudo da cinematografia ficcional, cita-se, a propósito, o exemplo do livro *Canibalismo dos Fracos* de Alcides Freire Ramos, que analisa o filme *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, participante do já citado Cinema Novo. O lançamento do filme tem como contexto a opção de parcela da esquerda pela luta armada em franca oposição à ditadura militar iniciada pelo golpe de 1964.

---

<sup>15</sup> KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992. p.

<sup>16</sup> RAMOS, 2002. p. 21, 22.

<sup>17</sup> Ibid., p. 31.

(...), de acordo com J. C. Avellar, **Os Inconfidentes** estaria num registro de esquerda e ofereceria, apesar das dificuldades de decodificação, uma visão crítica dos governos militares brasileiros. Temas como repressão, tortura, modernização conservadora, entre outros, podem ser vistos, ouvidos e entendidos a partir do filme, o que permitiria, segundo ele, uma tomada de posição contrária àquele estado de coisas por parte do espectador. No entanto, observamos também que o próprio filme tenderia a conter dados que, à luz de um outro investimento poderia fazê-lo ‘falar’ a respeito da própria esquerda, dos impasses que enfrentou, das propostas que não conseguiu realizar, aquilo que em suas palavras se apresentaria como **a análise dos erros cometidos pelos rebeldes**. Num movimento que, além de crítico em relação ao que está fora do campo político ao qual o filme pertenceria, estaria propondo também uma espécie de autocrítica.<sup>18</sup>

O filme propõe, portanto, utilizar-se da figura de Tiradentes para, mesmo que implicitamente, promover oposição ao regime militar. A figura de Tiradentes já tinha sido usada com um fim revolucionário mesmo antes do golpe de 1964, no MRT (Movimento Revolucionário Tiradentes), em que o deputado Francisco Julião treinava guerrilheiros na cidade de Divinópolis (GO) em 1962.<sup>19</sup> Ou seja, a Inconfidência Mineira é tratada como alegoria da repressão nos governos militares e como uma afronta aos poderes instituídos de forma não democrática.

## Desapropriados

Nesse momento, antes de analisar a viabilidade do documentário Desapropriados de Frederico Füllgraf em objeto desta pesquisa, convém estabelecer um contexto, ou seja, uma ligação do micro: o movimento dos desapropriados de Itaipu, com o macro: conjuntura político-econômico-social do país, principalmente porque a construção da Hidrelétrica de Itaipu atendia à crescente demanda de energia elétrica no Brasil.

O período militar, sobretudo com Médici na presidência (início da década de 1970), foi marcado pelo chamado milagre econômico, que aliava o discurso da modernização e crescimento econômico acelerado, às custas de capital estrangeiro, com crescimento de 11,2% ao ano entre 1967-73, segundo Mello e Novais: “O Estado tratou de estimular e garantir o crescimento econômico rápido, distribuindo incentivos, crédito subsidiado, fazendo investimentos maciços em obras públicas urbanas – a serviço em boa medida do automóvel –, em aço, *energia elétrica*, telecomunicações, petróleo, petroquímica.”<sup>20</sup> Some-se a isso a instalação de inúmeras multinacionais no país, o que

---

<sup>18</sup> Ibid., p. 268.

<sup>19</sup> FICO, Carlos. *Como eles agiam*. Os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 60.

aumentou a demanda de energia elétrica; aliás, o Brasil já sofria com apagões desde o governo João Goulart.

Então, o sonho de aproveitamento do potencial hidrelétrico do rio Paraná, que já demandava estudos desde o governo Juscelino Kubitschek, teve continuidade no governo Jânio Quadros, com o Engenheiro Pedro Henrique Rupp; e no governo João Goulart, com o Engenheiro Otávio Marcondes Ferraz<sup>21</sup>, contudo esses projetos foram engavetados por ocasião do golpe de 1964.

Em 1965, houve um incidente de fronteira, por razões de limites, em que militares brasileiros invadiram o território que o Paraguai reivindicava como seu, de acordo com o Tratado de Limites de 1872, e com relação a este incidente, houve protestos no Paraguai, como alerta Mazzarolo:

O chanceler paraguaio protestou com veemência. Universitários e jovens militantes do governista Partido Colorado invadiram e depredaram a Missão Cultural e Comercial do Brasil em Assunção. Queimaram bandeiras brasileiras em praça pública e saíram em passeatas pelas ruas evocando a Guerra da Tríplice Aliança e acusando o Brasil de “sanguinário, aproveitador dos fracos, violador de tratados internacionais, usurpador e inimigo número 1 do Paraguai.”<sup>22</sup>

A resolução deste incidente foi patrocinada pelos Estados Unidos que mediaram um encontro em Foz do Iguaçu entre chanceleres dos dois países, no ano 1966, resultando desse encontro a “Ata do Iguaçu”, que dividia em partes iguais a energia elétrica que fortuitamente se produziria na região em condomínio a Paraguai e Brasil. No entanto, somente depois de assinado o Tratado de Itaipu (1973), em 1974, é que foi constituída a *Empresa Itaipu Binacional* – entidade com finalidade de realizar o aproveitamento hidrelétrico do rio Paraná. A construção de uma hidrelétrica no Rio Paraná resolveria tanto o problema da fronteira – pois a região em conflito seria alagada – como o da crescente demanda por energia elétrica, assim, em 1975, começou a construção da Hidrelétrica de Itaipu. Porém, contrariando as versões oficiais, a construção do “Mausoléu do Faraó”<sup>23</sup>, ocasionou impactos ecológicos, como o desaparecimento das Sete Quedas – merecendo protestos de brasileiros ilustres como Carlos Drummond de Andrade, que escreveu *Adeus a Sete Quedas*, e teve também inúmeros impactos sociais, como os causados pelas desapropriações para constituição do reservatório. Diante disso, pretende-

---

<sup>20</sup> MELLO J. M. C. de & NOVAIS F. A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. (*História da Vida Privada no Brasil* 4) p. 636. (grifo nosso)

<sup>21</sup> Ministro de Viação e Obras Públicas de Café Filho 1954 – 1955 e responsável pela construção da Hidrelétrica de Paulo Afonso.

<sup>22</sup> MAZZOROLO, J. *A taipa da Injustiça*: Esbanjamento econômico, drama social, e holocausto ecológico em Itaipu. 2<sup>a</sup> ed. revista e ampliada. Co-edição Edições Loyola e CPT-PR, 2003. p. 23.

<sup>23</sup> Título do documento publicado pela Comissão Pastoral da Terra no ano de 1978, que criticava a política de desapropriações da Itaipu Binacional.

se analisar alguns pontos do documentário *Desapropriados*, que é um registro documental do movimento que se formou para fazer frente à política de desapropriações da Itaipu Binacional. Objetiva-se estabelecer um contraponto às publicações oficiais que enaltecem a obra como um *ícone nacional*, não existindo nelas qualquer tipo de alusão às dificuldades encontradas por ocasião das desapropriações, ou mesmo às inúmeras formas de protesto empregadas pelos colonos como forma de luta por seus direitos.

Passando à análise da relevância histórica do documentário *Desapropriados*, serão utilizados os postulados de alguns dos já citados teóricos como: Marc Ferro, Jacques Le Goff, Alcides Freire Ramos e Mariza de Carvalho Soares.

Pode-se considerar o documentário como etnotexto, no conceito emprestado de Mariza de Carvalho Soares, pois ele dá ênfase aos depoimentos dos próprios colonos. Encara-se o documentário também como uma “contra-análise da sociedade”, citando Ferro, já que no filme podem ser vistos elementos de contraponto à história oficial que enaltece Itaipu, e sua própria estratégia de construção privilegia os depoimentos dos colonos que participaram desse movimento esquecido pela história oficial. Os primeiros depoimentos estabelecem a dificuldade enfrentada por ocasião da colonização da região oeste do Paraná, como é possível ver em um trecho do primeiro depoimento: *Aqui nós entramos faz seis anos começamos a derubá o mato né, Sofremo bastante, fizemo destoca, lutemo né, tiremo dali dessa terra o sustento dos nossos filho*. Em um outro trecho pode-se identificar um elemento que nos permite estabelecer a estratégia utilizada pela Itaipu nas desapropriações: *Então a Itaipu, ela usou uma tática assim, começô a indenizá. Ela tirava uma família daqui, outra dali, lá e foi diminuindo né, e agora infelizmente, fiquemo só eu e o meu irmão mais outra família nesta comunidade*. A Itaipu desapropriava as terras de maneira a deixar os colonos mais arredios isolados, para que quando chegasse a vez deles, fosse inevitável a sua aceitação. Ainda se pode ver isso de maneira mais clara em um trecho do depoimento do agricultor Marcelo Barth: *Bem, nós estávamos então vivendo naquela angústia, naquela espera, recebendo da Itaipu propostas às vezes não aceitáveis, outros nem recebiam propostas, quando recebiam demoravam um ano para receber e outras coisas mais*.<sup>24</sup>, ou seja, detalhes como esses, premeditadamente ou não, são deixados de lado em publicações oficiais. Nos depoimentos pode-se ver também a que ponto chegou a indignação dos colonos, pois em primeiro momento tentaram de várias formas sensibilizar Itaipu e o governo, fazendo abaixo-assinados, enviando reivindicações, etc., mas não sendo atendidos e sendo tratados com descaso concluíram que a única forma de serem ouvidos era tomando atitudes mais drásticas, tal como se observa no depoimento de Silvenio Kolling:

*Então o povo se viu assim, foi experimentado, feito reuniões né, mandado cartas impossível, tal né, e pra vê se a gente conseguia sensibilizá a Itaipu pra eles, pra que eles viesse assim por conta, que pagasse mais né, mais*

---

<sup>24</sup> Nesse sentido também, foram encontradas algumas listas de esquecidos (pessoas que não tinham sido procuradas pelos representantes da Itaipu) no arquivo da CPT-PR.

*eles não compreenderam né, então nós fomos forçados a bloqueá o escritório. Porque nós vimos que com abaixo-assinado não adiantava mais, simplesmente reclamar, fazê protesto, fazê caminhada, fazê isso e aquilo não adiantava mais, tinha que fazê uma coisa mais concreta, tinha que ficá ali e mostrá o desespero, porque de outro jeito nunca, nunca mais resolveríamos esse problema. Esse negócio de í, í a ministério, a deputados, a governador, a Brasília, não adianta, é preciso se uni, é preciso mostra na rua, que a gente qué e precisa porque senão não dá.*

Ainda em outro trecho do depoimento de Marcelo Barth podemos identificar semelhante indignação:

*E nós não conseguíamos reivindicar de maneira com que eles nos atendessem. Então o Movimento Justiça e Terra foi praticamente o desespero, foi um grito de desespero do povo diante de, de tanta angústia, de ter que sair e não poder, ter que receber pra poder sair, ter que sair na marra, então, nós nos desesperamos, alguns de nós deram gritos, vamos ocupar esses escritórios para ver se eles nos pagam de uma vez.*

Já no início do documentário, é utilizado um depoimento de um colono desapropriado que foi assentado no Acre, em que se pode identificar o descaso dos governantes para com os colonos assentados e a precária condição de vida a que eles foram submetidos:

legenda: Acre, maio 1983

*Desapropriado:* Faz dois ano que nós temo ai sofrendo ai, sem, sem recurso, sem nada ai, que se eu soubesse que fosse a metade. Se, se, se o INCRA tivesse garantido a metade que prometeu lá, já tava tudo bom. Ma se eu soubesse que não, não fosse nem a metade que eles tinham prometido, não tinha vindo, tinha ficado no Paraná. E não dô conselho para quem tivé lá e tivé saúde que venha pra cá, que fique por lá mesmo.

*Mulher:* É, porque tudo isso é mintira, é mintira. Porque nada deu certo. E, é tudo mundo sabe que não deu não é que só nós que imo fala. Tudo mundo fala pruma boca só.

De maneira dramática o mesmo desapropriado faz algumas revelações, porém agora no final do documentário:

*E, quando minha filha ficaram doente do sarampo, ficamo sem, sem recurso nenhum, nem carro num tinha pra í pro médico. Uma fico aí, porque faleceu aí na viagem. Faleceu lá em cima, cum vinte quilómetro que nós levamo*

*nas costa, faleceu na estrada, cum vinte quilómetro e aí faleceu. A outra teve quarenta e cinco dia no Rio Branco no médico e nós não démo jeito, veio a morrê também. E nós sofremo sem dinheiro, sem nada, sem conforto, infiado aqui nesses mato sem mais, sem nada mesmo né. Conforme a gente, té se a gente vai falá assim, a gente fala até demais, porque num, num, tudo que gente fala num chega o que a gente passo, o que a gente sofreu né, num conta tudo que a gente sofreu. Que agora já nós temo um poco melhor, porque dá dois ano que temo aqui só forcejando, forcejando pa vê se todo mundo tem o que come.*

Ainda nesse sentido de contra-análise da sociedade, o diretor do documentário utiliza o depoimento do historiador Paulo Schilling e do engenheiro Otávio Marcondes Ferraz que tinha um projeto alternativo ao de Itaipu, no qual, segundo ele, não inundaria Sete Quedas e teria impactos sociais e econômicos bem menores.

Lembramos também que para Le Goff, todo documento é uma construção e *Desapropriados* não foge a essa premissa, pois como se pode ver, nele os depoimentos são encadeados de maneira a empregar um sentido, ou seja, constrói-se um *texto* como os depoimentos e como as imagens utilizadas. Para exemplificar, observe-se o encadeamento dos depoimentos do historiador Paulo Schilling e do engenheiro Otávio Marcondes Ferraz:

#### **Depoimento de Paulo Schilling**

*Pelo fato de estarmos exilados no Uruguai e na Argentina, tivemos a oportunidade de ser o primeiro brasileiro a denunciar os aspectos negativos desse empreendimento chamado Itaipu. Os aspectos negativos no econômico, no social e fundamentalmente no relativo ao geopolítico. Pois bem, pra compreender Itaipu é necessário tratar de compreender a filosofia de governo vigente naquele momento, os primeiros dez anos do governo militar, de 1964 a 1974, quando o Regime militar brasileiro vivia a euforia do milagre econômico. Esse período se caracterizava por obras monumentais, faraônicas, e das quais se inclui Itaipu, que terminaram por levar o Brasil ao atual impasse econômico.*

#### **Depoimento de Otávio Marcondes Ferraz – ex- Presidente da Eletrobrás**

*Sempre que se faz uma usina muito grande, foi o caso, na ocasião, de Paulo Afonso, se a gente pode adiar obras que não são imediatamente utilizáveis, sempre se diminui os investimentos preliminares, e sobretudo, os juros durante a construção. Por isso, eu tinha previsto três usinas, fazia a primeira e quando fosse necessário, fazia a segunda e depois a*

*terceira, e durante esse tempo o dinheiro não estaria rendendo juros e onerando a obra.*

A seqüência do depoimento ainda mostra a utilização de alguns termos de ligação, muito utilizados nos textos científicos como, por exemplo: “Pois bem, mas, Itaipu tem muitas outras implicações” (grifo nosso), “Um outro ponto de vista”, que são utilizados na passagem de um depoimento para o outro.

Uma outra parte mostra também a construção de um texto com imagens e som. Nesse trecho Frederico Füllgraf utiliza um encadeamento de fotos para construir uma argumentação. A primeira foto focaliza os pés dos agricultores em marcha, com som de passos ao fundo; a segunda foto mostra os PMs apontando baionetas; a terceira mostra os agricultores com as mãos levantadas; a quarta mostra novamente a foto dos PMs, porém focalizando as baionetas, com som de atabaques ao fundo de maneira a expressar tensão; e a quinta mostra novamente a foto dos agricultores com as mãos levantadas, porém focalizando agora, as mãos levantadas. A seqüência segue ainda com algumas outras fotos, desta forma, nesse trecho do documentário, que apresenta um jogo de imagens, nota-se por parte do diretor a intenção de marcar a diferença entre agricultores e PMs, as armas dos primeiros são suas mãos levantadas, seus gritos de desespero, as armas dos PMs são suas baionetas.

Para finalizar, o documentário pôde ser, nesse contexto, uma outra forma de escrita da história emprestando a visão de Alcides Freire Ramos, pois além do sentido de construção de um texto empregado pelo diretor, pode-se ressaltar a acessibilidade do filme a um público maior, e a acessibilidade da forma, ou seja, a facilidade de compreensão, diferente da densa análise histórica que muitas vezes se torna inacessível ao público. Em todos esses sentidos que se empregou, *Desapropriados* se mostrou uma fonte bastante valiosa para a reconstrução da memória dos atingidos pela barragem da Hidrelétrica de Itaipu, desde que confrontada com outras fontes, como os documentos do arquivo da CPT-PR. Para além disso, pôde também contribuir para o já existente debate sobre a relação cinema/história.

## **Fontes**

Documentário *Desapropriados*, de Frederico Füllgraf

Arquivo da CPT-PR

## **Referências bibliográficas**

BARROS, J. D. *O campo da história: especialidades e abordagens*. Petrópolis: Vozes, 2004.

- BERNARDET, J-C. e RAMOS, A. F. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Editora da USP/Contexto, 1988.
- BLOCK, M. L. P. *Apologia da História ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BURKE, P. *A Escola dos Annales - 1929-1989. A Revolução Francesa da historiografia*. São Paulo: UNESP, 1992.
- CAPELATO, M. H. R. Estado Novo: novas histórias. In: FREITAS, M. C. de (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2000.
- FERREIRA, J. & DELGADO, L. de A. N. *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. – (O Brasil Republicano; v.4).
- FERRO, M. *Cinema e História*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FICO, C. *Como eles agiam*. Os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- FÜLLGRAF, F. “E nas Sete Quedas o poema se fez filme (e vice-versa...)”. *Revista Caros Amigos*, São Paulo: Casa Amarela, Ano V – nº 60 – março 2002. p. 16, 17.
- KORNIS, M. A. História e Cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992. p. 237-250.
- LE GOFF, J. e NORA, P. 1. *Novos problemas*, 2. *Novas contribuições*, 3. *Novos objectos*, Amadora, Bertrand, 1977-81-87.
- MAZZOROLO, J. *A taipa da Injustiça: esbanjamento econômico, drama social, e holocausto ecológico em Itaipu*. 2.ed. revista e ampliada. co-edição Edições Loyola e CPT-PR, 2003.
- MELLO, J. M. C. de & NOVAIS, F. A. *Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. (História da Vida Privada no Brasil 4)*.
- RAMOS, A. F. *Canibalismo dos Fracos*. Cinema e história do Brasil. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- RAMOS, F. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.
- REIS, J. C. *A História entre a filosofia e a ciência*. São Paulo: Ática, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Escola dos Annales – a inovação em história*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

RIBEIRO, M. de F. B. *Memórias do Concreto: vozes na construção de Itaipu*. Cascavel: Edunioeste, 2002. (Coleção Thésis)

SOARES, M. de C. Cinema e História ou Cinema na Escola. *Primeiros Escritos*, n° 1 – julho-agosto de 1994.

\_\_\_\_\_. Historiadores e seus filmes. *Primeiros Escritos*, n° 2 – setembro de 1998.

SODRÉ, N. W. *Síntese de história da cultura brasileira*. 20.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.