

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

FÁBIO LUÍS DE SOUZA

“Mas graças a Deus hoje estou aqui, né? Contando a história...”

Memória e História no documentário *Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo Coutinho

Uberlândia

2023

FÁBIO LUÍS DE SOUZA

“Mas graças a Deus hoje estou aqui, né? Contando a história...”

Memória e História no documentário *Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo Coutinho

Monografia apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito obrigatório para obtenção do título bacharel e licenciatura em história.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Andréa Angelotti Carmo

Uberlândia

2023

FÁBIO LUÍS DE SOUZA

“Mas graças a Deus hoje estou aqui, né? Contando a história...”

Memória e História no documentário Cabra marcado para morrer (1984) de Eduardo Coutinho

Monografia apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito obrigatório para obtenção do título bacharel e licenciatura em história.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Andréa Angelotti Carmo

Uberlândia, 29 de junho de 2023

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Maria Andréa Angelotti

Profa. Dra. Daniela Magalhães da Silveira

Prof. Mestre Luiz Fellippe de Assunção Fagaraz

*Dedico a minha mãe e ao meu pai por nunca terem
desacreditado da minha capacidade. E a todos os
meus professores que se dedicaram a me ensinar.*

AGRADECIMENTOS

Quando iniciei a escrita deste trabalho acreditava que os agradecimentos seriam a parte mais fácil de se escrever. Afinal, é a parte que não exige que eu faça referências, discussões, análises, entre outras tarefas acadêmicas. No entanto, eu estava errado, porque não é nada fácil resumir em poucas palavras o meu nível de gratidão com pessoas que me acompanharam durante estes 6 anos de Universidade Federal de Uberlândia.

Acho que nada mais justo começar pelas pessoas que me deram a vida. Meu pai, de origem humilde, teve que se desdobrar a vida toda para conseguir ter uma vida minimamente digna. Lembro direitinho dele chegando quase anoitecendo do serviço, depois de passar o dia todo trabalhando debaixo do sol para conseguir completar a renda da aposentadoria, que não era o suficiente para criar todos os filhos. Mas não tenho nenhuma lembrança dele reclamar sobre ter que fazer isso, todos os dias se levantava 4h30 da manhã e ia trabalhar na maior garra para conseguir um pouquinho de dignidade. E dos filhos a única cobrança sempre foi: estude! E graças a essa cobrança. Graças a ele ter insistido tanto para que eu fosse para escola no período que eu não queria ir. Graças seu esforço para que eu não tivesse que deixar os estudos de lado. Que eu consegui chegar aonde eu cheguei, o primeiro da família a entrar em uma universidade federal. Sou extremamente grato por todo o esforço e principalmente por ter me encorajado a ir para Uberlândia fazer o curso que eu queria. Até empréstimo fez para que eu conseguisse me manter lá. Se hoje eu estou aqui terminando essa graduação em uma faculdade pública é por ter tido pessoas como meu pai me apoiando.

Agora sobre a minha mãe. Ah... sobre ela é muito mais difícil falar. Minha mãe sempre foi meu pilar. Ela era minha melhor amiga e ela sempre me protegeu de tudo e de todos. Ela também sempre acreditou que eu era mais do que as pessoas acreditavam o que eu era. Minha mãe me ensinou a ter fé na vida, ter fé em mim, apesar dos pesares. Afinal assim como a Maria de Milton Nascimento, minha mãe era uma maria que tinha a estranha mania de ter fé na vida. Eu sou muito grato por tudo que ela me proporcionou em vida. Mesmo ela não estando viva para presenciar eu entrando na faculdade, eu sempre carreguei comigo que ela estaria muito orgulhosa de mim. E eu

não me canso de me dizer, se eu sou quem eu sou hoje em dia, se eu consegui chegar aonde eu cheguei, é porque eu tive a honra de ter tido a dona Cida como mãe.

Minhas irmãs também tiveram papel essencial para que eu chegasse até o lugar que eu cheguei. Rosana, Francieli e Yasmin, mais três mulheres fortes que eu tive e ainda tenho a honra de compartilhar a vida. Cada uma delas me ajudou de uma maneira, mas sem dúvidas eu sou grato pelas três por tudo. Cada conselho, cada puxão de orelha e cada vez que serviram de suporte emocional para que eu conseguisse lidar com os perrengues da vida. É inexplicável como é forte a relação que temos um com o outro. A vida, do jeito mais tenso que há, nos ensinou que precisamos de um do outro para aguentar todos os obstáculos. Sou muito grato por ter essas três irmãs comigo, eu sou o que sou porque compartilho a vida com vocês.

Sou grato também pela família que eu escolhi. Meus amigos. Não seria possível citar cada um deles. Mas tenho certeza de que isso chegará a quem estou me referindo. Acredito que como diz Emicida, quem tem um amigo tem tudo. Todos aqueles que passaram na minha vida e que foram presentes enquanto amigos tem uma parcela de responsabilidade por eu ter conseguido chegar até o fim desse processo. Foram muitos conselhos, foram muitos barzinhos, muitas vezes me escutando chorando e quase desistindo, mas também muitos momentos de felicidades. Eu sou grato a cada um que esteve do meu lado durante esse tempo. Aqueles que já estavam na minha vida antes mesmo de eu pensar em entrar na UFU, mas também aqueles que eu tive a honra de conhecer em Uberlândia. Com certeza, em algum momento, um deles fez com que meu dia fosse mais leve. Sou muito grato também por nunca terem desistido de mim, mesmo nos momentos mais difíceis.

Tive a honra também de ter uma professora orientadora que, para mim, é um exemplo de como todo professor deveria ser. Maria Andréa foi muito paciente durante todo esse longo caminho, sempre procurou entender meu processo e todas as limitações que eu tive durante este período que ela esteve me orientando. Para além disso, nas disciplinas que eu fiz com ela pude adquirir um conhecimento que levarei para o resto da minha vida, acadêmica e pessoal. Professora Dra. Maria Andréa é um exemplo de pessoa e profissional e todos deveriam ter a honra de tê-la como professora. Se eu consegui chegar até o fim da escrita dessa monografia é, com certeza, por ter tido ela enquanto minha orientadora.

Agradeço também aos demais professores que tive durante a graduação. Em especial as professoras Marta e Regina, que me apresentaram Eduardo Coutinho e fez com que fosse possível eu pensar nas questões que levaram eu escrever essa monografia. Professora Ana Paula Spini e Ana Flávia também, por terem estimulado a pesquisa em suas disciplinas e terem acrescentado muito na minha formação enquanto professor. Mesmo destacando esses, sou grato a cada professor que tive nesses anos de graduação em História, cada um deles acrescentou em algo na minha formação.

Por fim, gostaria de agradecer a minha banca. Em primeiro gostaria de agradecer a professora Daniela. Ela foi a professora com que eu mais tive disciplinas durante a graduação e não foi por obrigação, a maior parte delas fui eu que escolhi ter com ela. Com certeza se eu me tornei o pesquisador e a pessoa que sou hoje, muito eu devo para a professora Daniela. Não só no seu papel de professora, mas como também coordenadora do curso e todas as vezes que me ajudou. Tem um dia em especial que eu nunca irei me esquecer, que foi o dia que ela me levou até a sua sala, abriu seu computador e começou a me explicar passo a passo como fazer uma pesquisa. Este momento foi decisivo para que eu não desistisse da graduação e eu sempre serei grato por isso. A Daniela com certeza teve papel fundamental neste processo e ela não poderia não estar presente em um momento tão especial quanto a minha defesa. E, por último, gostaria de agradecer a Luiz Felipe, que conheço como Tom. Luiz Felipe é para mim um exemplo de pessoa, de militante e de professor. Quando pensei em quem queria que estivesse na minha banca não teve como não cogitar Tom. É uma honra muito grande para eu tê-lo na minha defesa, mas, para além disso, ter sua amizade e seu companheirismo.

“Mas graças a Deus hoje estou aqui, né? Pra contar a história. E João Alfredo, Alfredo e João Fazendeiro...”

(Elizabeth Teixeira, 1982)

RESUMO

A monografia em questão tem como objetivo principal analisar o documentário *Cabra Marcado para Morrer* (1984) e sua contribuição para a história e memória dos camponeses ligados à Liga Camponesa de Sapé e Liga Camponesa de Galileia. Dirigido por Eduardo Coutinho, filme que nasce no ano de 1962 tendo como objetivo ser um filme de ficção narrando a história de vida de João Pedro Teixeira, líder da Liga Camponesa de Sapé que fora assassinado. No entanto, este tem suas gravações interrompidas devido ao golpe militar de 1964. O diretor, então, só consegue retornar seu projeto 17 anos depois, mediante ao processo de abertura política que dá as devidas condições para a concretização deste. Quando retorna seu projeto, Coutinho abandona a ideia de um filme sobre João Pedro e passa a ter em mente a gravação de um documentário composto por entrevistas dos camponeses que participariam do primeiro filme. O resultado é um documentário feito por testemunhos e fragmentos de memórias acerca da atuação da Liga Camponesa de Sapé, da Liga Camponesa de Galileia, da perseguição política que os camponeses sofreram e da vida de Elizabeth Teixeira e sua família. Além do seu papel para que a memória dos camponeses ligados à luta das ligas camponesas não ficasse na clandestinidade. Para isto trabalharemos com a relação entre história, cinema e memória. Utilizando-se de autores como Marcos Napolitano, Pierre de Nora e Ana Maria Mauad.

Palavras chaves: História e Cinema; Eduardo Coutinho; Cabra marcado para morrer; História e memória; Ditadura militar;

ABSTRACT

The present work aims to analyze the documentary *Cabra Marcado para Morrer* (1984), and its contribution to the history and memory of peasants leagues Liga Camponesa de Sapé and Liga Camponesa de Galileia. Directed by Eduardo Coutinho, a film that was born in 1962 with the objective of being a fiction film narrating the life story of João Pedro Teixeira, leader of the Liga Camponesa de Sapé, who was murdered. However, his recordings were interrupted due to the military coup in 1964. The director, then, was only able to return to his project 17 years later, through the process of political openness that provided the necessary conditions for its realization. When he returns to his project, Coutinho abandons the idea of a film about João Pedro and starts to have in mind the recording of a documentary composed of interviews with the peasants who would participate in the first film. The result is a documentary made by testimonies and fragments of memories about the performance of the Liga Camponesa de Sapé, the Liga Camponesa de Galileia, the political persecution that the peasants suffered and the life of Elizabeth Teixeira and her family. In addition to its role in ensuring that the memory of peasants linked to the struggle of peasant leagues did not remain underground. For this, we will work with the relationship between history, cinema and memory, using authors such as Marcos Napolitano, Pierre de Nora and Ana Maria Mauad.

Keywords: History and Cinema; Eduardo Coutinho; Man marked for death; History and memory; Peasant Leagues;

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo I - Cinema, documentário e história	16
1.1 A historiografia brasileira e a relação história e cinema	22
1.2 O documentário entre a memória e a história	30
1.3 O documentário de Eduardo Coutinho e o seu método	37
Capítulo II - Cabras marcados para morrer e mulher marcada para viver	46
2.1 Cabra marcado para morrer de 1984.....	50
2.2 Fragmentos de memória e história no documentário de 1984	54
Considerações finais	90
Referências	93

INTRODUÇÃO

O presente trabalho possui como objetivo compreender questões relacionadas à história e a memória presentes no documentário *Cabra Marcado para Morrer* (1984) do cineasta Eduardo Coutinho. O filme nasce da vontade de Coutinho em retratar a vida e a morte do líder camponês João Pedro Teixeira em uma narrativa ficcional. No entanto, as gravações são abruptamente interrompidas pelo exército durante o golpe militar de 1964. Somente em 1982, com o processo de abertura política no país, Coutinho encontra as condições necessárias para retomar o projeto. O resultado é um documentário construído por meio de entrevistas com os sujeitos que participaram das primeiras gravações, abordando questões cruciais, como as ligas camponesas, a ruptura causada pelo golpe militar, as violências sofridas pelos camponeses e o contexto de abertura política. Pretende-se, por meio desta pesquisa, compreender de que maneira *Cabra Marcado para Morrer* contribui para que a história e a memória dos camponeses ligados à luta das ligas camponesas não fiquem na clandestinidade.

Meu primeiro contato com Eduardo Coutinho foi durante a graduação, em uma das reuniões do Laboratório de História Social, Educação, Cultura e Comunicação, ministrado pela Profa. Dra. Marta Emísia Jacinto Barbosa e pela Profa. Dra. Regina Ilka Vieira, do qual eu fazia parte. Na ocasião, foram apresentados dois documentários do cineasta: *Cabra marcado para morrer* (1984) e *Santo forte* (1999). Ambos me suscitaram questões acerca de que maneira eles estavam trazendo contribuições para a história de pessoas que são abandonadas pela historiografia tradicional. No entanto, o primeiro foi o que mais me gerou inquietações, principalmente por se tratar de uma temática pouco abordada fora dos meios acadêmicos. Até assistir ao filme, não sabia quem era João Pedro Teixeira, Elizabeth Teixeira, João Virgínio e todos os outros camponeses que foram ativos na organização e nas lutas das ligas camponesas. Sequer tinha conhecimento aprofundado sobre as ligas. Passei a me questionar de que maneira este documentário foi e ainda é importante para trazer a luz para a história de um povo que é apagada. Mas quem é Eduardo Coutinho?

Eduardo Coutinho foi um importante documentarista brasileiro. Quando jovem este foi membro do Centro Popular de Cultura, entidade ligada a União Nacional dos Estudantes.¹ Dentro

¹ O Centro popular de cultura foi uma entidade criada em 1961, no Rio de Janeiro. Seu princípio era norteado por uma "tentativa de construção de uma "cultura nacional, popular e democrática", por meio da conscientização das classes populares. A ideia norteadora do projeto diz respeito à noção de "arte popular revolucionária [...]". O contexto de criação da entidade se dá durante um momento de grande mobilização política no Brasil, durante o governo de João

da entidade, Coutinho integrava um grupo de cineastas que seguiam o chamado Cinema Novo. Tendência entre cineastas da década de 1950 e 1960, a qual possuía como objeto construção de filmes que faziam denúncias sobre a realidade do povo brasileiro, entre suas características podemos destacar a busca da independência financeira e não visar grande bilheteria. (SOUZA, 2003, p.138-139). É a partir do CPC que o cineasta tem o seu primeiro contato com a história de João Pedro Teixeira e inicia um projeto de escrever um filme que contaria sua história. Conforme Consuelo Lins (2012), com a interrupção deste e o fim do CPC, Eduardo Coutinho passa anos trabalhando na TV Globo e lá se forma enquanto documentarista. De tal maneira que quando retorna o projeto de *Cabra*, não pensa mais em fazer um filme de ficção e sim um documentário.

O diferencial de Coutinho está na maneira como ele pensa e conduz as suas obras. Seus documentários, são compostos por entrevistas, procurando sempre quebrar a distância entre ele e o entrevistado. Sua metodologia é, inclusive, próxima a utilizada pela história oral. As pessoas que aparecem em seus documentários são pessoas comuns, as quais muitas vezes são esquecidas pela história oficial (FEIER, p.149, 2002). A perspectiva utilizada por ele se aproxima da construção de uma história a contrapelo, assim como a proposta por Walter Benjamin na tese VII de *Sobre a história*. Em *Cabra marcado para morrer*, ele colabora para a construção da história de camponeses que participaram no movimento das ligas camponesas, mais especificamente da Liga Camponesa de Sapé e a Liga Camponesa de Galileia.

Mais do que isso, o documentário de Eduardo Coutinho é em sua essência um lugar de memória da luta destes camponeses. Segundo Pierre Nora (1993, p.13) os lugares de memória são “[...] os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade. [...]” que surgem “[...] do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais.” Portanto, enxergamos no trabalho em *Cabra marcado para morrer* o esforço de Coutinho e dos sujeitos que participam do documentário de tornar o filme um refúgio para uma memória que estava fardada ao esquecimento. Uma memória de um líder camponês

Goulart. IN: CENTRO Popular de Cultura (CPC). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399389/centro-popular-de-cultura-cpc>. Acesso em: 02 de junho de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

covardemente assassinado, da perseguição e violência que os camponeses sofreram, de um filme não finalizado e, por fim, da repressão do regime militar.

A perspectiva metodológica deste trabalho é da possibilidade da utilização do cinema como uma fonte histórica, aberta através da conquista de historiadores que passaram a pensar a construção de uma Nova História, que abriu o leque de possibilidades de fontes para a historiografia. Trabalharemos aqui com a ideia que vem sendo formulada desde as primeiras contribuições da historiografia sobre a utilização do cinema como fonte histórica, segundo a qual, o filme, independentemente do gênero, é história. Mas antes de abordar a questão do cinema, é importante compreendermos a partir de qual visão estamos lidando com a imagem em si.

Ana Maria Mauad é um grande referencial sobre a relação da história com a imagem nesta pesquisa. Mauad é doutora em História social e possui pesquisas nos campos da História oral, História visual, História pública, História cultural e história do cinema. Seu trabalho utilizado para a construção dessa pesquisa é o artigo *Como nascem as imagens? Um estudo de História visual*, publicado na revista *História: questões & debates* no ano de 2014. Neste Mauad (2014, p.105) se propõe a fazer uma abordagem da história visual a fim de compreender “[...] os percursos da imagem e a elaboração de representações visuais na história. [...]”. Neste, a historiadora traz questões bastantes pertinentes para nossa análise.

A primeira noção levantada por Mauad (2014, p.109) a ser destacada aqui é de que toda imagem possui uma trajetória, uma biografia e a afirmação colocada por ela de que as imagens fazem história e não que existe uma história por detrás das imagens. Isso significa dizer que mais do que ficarmos tentando compreender qual a história que se tem atrás de uma imagem, precisamos compreender de que maneira aquela imagem fez história. Para melhor compreensão do leitor, trago aqui o exemplo que Ana Mauad utiliza em seu trabalho. Uma fotografia, que só pela descrição, muitos saberão de qual fotografia se trata, que no caso é a imagem de uma jovem segurando uma flor em frente a um batalhão do exército. Conforme nos é revelado por ela, essa foto foi registrada pelo fotógrafo Marc Riboud em outubro de 1967 em uma marcha pela paz no Vietnã. Esta imagem sobrevive até os dias atuais e frequentemente é desenterrada em redes sociais como símbolo de um posicionamento contra a violência. De acordo com A.M. Mauad

Em 1967, as manifestações contra a guerra do Vietnã não representavam excepcionalidade, pois desde 1963 jovens ligados às várias tendências políticas já se posicionavam claramente contra a guerra. As imagens das mobilizações públicas criaram um espaço visual público de protesto composto por fotografias,

objetos e registros filmicos. Os eventos contra a guerra se alinhavam aos demais protestos espalhados mundo afora, tendo em comum o engajamento da juventude, a ocupação dos espaços públicos e a elaboração de uma economia visual caracterizada pelo trânsito de imagens em distintos suportes: corpos, cartazes, bottons, fotografias, filmes, caricaturas, etc. (2014, p.112)

A partir dessa passagem é possível compreendermos de que maneira não só a imagem da moça segurando a flor em frente ao batalhão, como também toda uma variedade de produção visual marcou um movimento político contrário a guerra do Vietnã. São imagens produzindo história. De tal maneira, a imagem da flor associada ao pedido de paz permanece presente e sendo ressignificada. Baseado nisso, podemos apontar uma outra questão que é colocada por Mauad em seu texto e que também nos é pertinente. Utilizando-se de ideias construídas pelo historiador Hans Belting, a autora (2014, p.114) fala sobre a construção do significado de imagens. Segundo ela, Belting acredita que “as imagens ganham corpo por meio de práticas sociais, em que sujeitos incorporam as imagens tanto como ideia e representação como objetos, marcas corporais e gestos”.

A proposta de estudo da imagem proposta por Belting passa pela tríade imagem-meio telespectador, na sua perspectiva “[...] a imagem não se descola do meio que a sustenta e fundamenta no processo de recepção e percepção [...]” (2014, p.115). A partir disso ela lança em questão a noção de que a produção de imagens nasce de um ato simbólico e que estas nascem de uma necessidade de simbolização. Mauad, inclusive, responde à pergunta “como nascem as imagens?” dizendo que elas nascem da prática de simbolizar e de representar, pois “[...] nascem dos corpos que se projetam na imagem e das imagens que se animam nos corpos. [...]” (2014, p.115). Essa concepção nos é muito cara, a partir dela procuraremos compreender de qual necessidade surgiu a produção das imagens que são apresentadas no documentário. Tanto as imagens produzidas em 1964 quanto as que nasceram em 1982. Pensando no seu simbolismo.

Compreendemos aqui as contribuições que Marc Ferro trouxe para a discussão da relação entre história e cinema. Reconhecemos também que após ele, muitos outros historiadores e pesquisadores de outras áreas se debruçaram em estudar como a história pode utilizar filmes como fontes históricas. A área história e cinema já é, atualmente, consagrada tanto em território brasileiro, quanto a nível internacional. Esta, muito evoluiu desde as abordagens de Ferro, de tal maneira, que sua abordagem hoje é vista com muitas limitações, o que abordaremos posteriormente. Para a construção deste trabalho, serão utilizados como referências metodológicas materiais produzidos por historiadores contemporâneos. Com destaque historiadores da história

social do cinema. Destacamos aqui as abordagens de Eduardo Morettin, Marcos Napolitano, Mônica Kornis e Alexandre Busko Valim. Estas que levam em consideração uma abordagem do cinema que vai além dele enquanto representação. Como Napolitano (2005, p.138) diz, uma abordagem que dê conta das questões ligadas à linguagem específica do cinema e que também não deixe de lado das representações. Estas questões serão melhores aprofundadas já no capítulo inicial.

Esta monografia será dividida em dois capítulos. No primeiro, mais teórico, será apresentado ao leitor, a discussão sobre a inserção do cinema na historiografia. Buscando apresentar de que maneira se deu a relação história e cinema. Abordando perspectivas diferentes, desde os clássicos trabalhos de Marc Ferro até a apresentação de como a historiografia atual tem encarado o filme como uma fonte. Feito a discussão mais ampla, será feito um aprofundamento da discussão, no qual será apresentado a historiografia brasileira e sua relação com os estudos do audiovisual como fonte. Para finalizar o capítulo apresentaremos a discussão mais focada no tipo de audiovisual que está sendo utilizado por nós: o documentário e mais do que isso, um documentário feito pelos moldes do cinema de Eduardo Coutinho.

No segundo capítulo faremos um aprofundamento no documentário em questão. Pretende-se, a primeiro momento, compreender as diferenças entre o primeiro e o segundo *Cabra*, e analisar de que maneira o contexto em que foram produzidos os influenciaram. Após isso, buscaremos identificar as diferentes temporalidades e os processos históricos que são abordados no documentário, procurando esclarecer ao leitor o que foi cada um dos processos e de que maneira eles estão sendo apresentados no filme. Toda a discussão será baseada nas memórias individuais e coletivas apresentadas no documentário. Para isto trabalharemos com os testemunhos presentes no filme e com a apresentação de imagens de partes da película, com o intuito de deixar a análise mais clara para o leitor. Por fim, pretende-se compreender a importância que *Cabra marcado para morrer (1984)* teve para que a memória de João Pedro Teixeira, Elizabeth Teixeira e de outros camponeses envolvidos nas Ligas não caísse em esquecimento.

CAPÍTULO I

Cinema, documentário e história

“Mesmo na reprodução mais perfeita um elemento está ausente: o que é o agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra.”
(Walter Benjamin, 1936)

A discussão da representação da história no cinema está longe de ser algo recente. Desde o seu surgimento, no século XIX, pessoas ligadas a produção fílmica já discutiam o caráter de registro e, também, educativo que o filme possuía. (KORNIS p.7-8). De acordo com Mônica Kornis (2008) a partir de 1910, com o avanço dos recursos de representação, os filmes passaram também a representar o passado histórico e não apenas registros do presente. O cinema passou a demonstrar, então, não só registrar o presente, mas também contar a história de diferentes perspectivas. No entanto, de início a discussão acerca das relações entre o audiovisual e a história não partiu de dentro da historiografia. Como a autora nos diz foi só a partir da década de 1950 que uma série de historiadores passaram a reconhecer o valor histórico dos filmes.

Devemos muito a Nova História quando o assunto é o reconhecimento do produto audiovisual como uma possibilidade para a historiografia. Frequentemente relacionada a *Escola dos Annales*, mais especificamente a terceira geração, a Nova História, também conhecida como história total, é “[...] a história escrita como uma reação deliberada contra o “paradigma tradicional” (BURKE, 1992, p.2). Por paradigma tradicional consideremos a historiografia lida como positivista, ligada a Leopold von Ranke. Podemos aqui mapear algumas características ligadas ao método rankeano, para melhor compreensão do leitor. Segundo Peter Burke (1992, p.2-4) o positivismo considera que a história política deve ser a prioridade para a historiografia, sendo que as outras vertentes historiográficas (como a história da arte) são marginalizadas. Outro ponto ressaltado por Burke é de que a história tradicional está interessada essencialmente em narrar os acontecimentos. A “[...] visão de cima, no sentido que tem sempre se concentrado nos feitos dos grandes homens, estadistas, generais ou ocasionalmente eclesiásticos. [...]” também é uma outra característica marcante deste movimento. O modelo historiográfico de Ranke também se

caracterizava pela escrita objetiva dos fatos, que narrava a história “conforme ela ocorreu”. Por fim, um último aspecto a ser apontado sobre a historiografia tradicional é que ela valoriza especificamente os documentos oficiais, principalmente ligados a governos e conservados em arquivos.

Em contrapartida, o movimento da Nova História traz consigo alternativas a estes métodos. De acordo com Burke (1992, p.2-4), os historiadores que estavam preocupados com a construção de uma nova história pautavam, em primeiro lugar, uma historiografia que se desprendesse da história política e passasse a considerar outras abordagens historiográficas. A frase “tudo é história” resume muito bem essa preocupação dos *Annales*, eles acreditavam que os historiadores deveriam considerar todas as atividades/ações humanas e não apenas aquelas ligadas à política. Outra divergência com a história tradicional está no fato de que, se por um lado o historiador tradicional está preocupado com a narração dos acontecimentos, os historiadores ligados à nova tendência da história estão preocupados com a análise das estruturas.

O terceiro ponto a se destacar é que essa nova leva de historiadores passaram a buscar privilegiar uma história “vista de baixo”, o foco era, portanto, pessoas comuns. A busca de uma história objetiva também é deixada de lado por esses historiadores, segundo Burke, naquele momento essa ideia já era considerada algo irreal, uma vez que quando olhamos para o passado estamos olhando de um ponto de vista particular. Isto é, os *Annales* colocam em questionamento a ideia de neutralidade por parte dos historiadores, uma vez que reconhecem que, mesmo com toda tentativas, ao olhar o passado sempre partimos de um lugar. Por último, e a característica mais cara para nossa discussão, é que a História Total passa a perceber que para que se fosse possível a construção de uma nova historiografia outros tipos de documentos e fontes deveriam ser considerados. Conforme nos elucida Burke (1992, p.3) “[...] se os historiadores estão mais preocupados que seus antecessores com uma maior variedade de atividades humanas, devem examinar uma maior variedade de evidências. [...]”. Por consequência, os intelectuais ligados a essa nova percepção da história fizeram uma contribuição para que o leque de fontes consideradas pela historiografia fosse aberto para outras possibilidades. Dentre elas, estava a imagem, em todas as suas variações, incluindo o cinema. Por fim, é válido ressaltar que essa tendência historiográfica não só se atentou em outros tipos de evidências, como também levantaram a discussão sobre metodologias para analisá-las.

No que diz respeito ao audiovisual, Marc Ferro foi um dos pioneiros em abrir uma discussão de uma metodologia para a análise deste. Ferro considerava que qualquer filme, ficção ou documentário, era história (SANTIAGO JR, 2012, p.153). De acordo com Eduardo Morettin (2007), já em seu primeiro artigo publicado sobre o filme como fonte histórica, que recebeu o título de *O filme em uma contra-análise da sociedade*, Marc Ferro discute a relevância do cinema para a construção do que ele chama de uma contra história da sociedade. Para ele, o filme poderia trazer uma outra história. Segundo Mônica Kornis, para Ferro, o filme:

[...] trataria de uma outra história - é o que ele chama de contra-história -, que torna possível uma contra-análise da sociedade por revelar aspectos da realidade que ultrapassam o objetivo do realizador, além do fato de as imagens expressarem a ideologia de uma sociedade. O exame de um filme criaria, pois, condições para um desmascaramento das realidades políticas das realidades política e social. (2008, p.26)

É possível, portanto, enxergar a importância que Marc Ferro deu para o produto audiovisual. Mediante a isto, este se propõe a desenvolver uma análise própria para este tipo de fonte, a qual seria desenvolvida por ele mesmo. (MORETTIN, 2007, p.45) Em seu método, Ferro recusa a história do cinema, isto é, o filme sendo o foco principal e o cinema como “[...] objeto e fim em si mesmo [...]” e valoriza a história a partir do cinema (SANTIAGO JR, 2012, p.154). Ou seja, ele propõe uma análise da sociedade a partir do filme e não um estudo sobre o cinema. Segundo Kornis (2008) em sua análise, Marc Ferro privilegia aquilo que é não-cinematográfico. Isto é, ele rejeita a semiologia, a estética e a história do cinema. O objetivo era “[...] examinar a relação do filme com a sociedade que o produz / consome, articulando realização, audiência e ação do Estado, isto é, variáveis não-cinematográficas. [...]” (KORNIS, 2008, p.27). A busca pela autenticidade é outra marca da análise do Ferro.

É possível aqui ressaltarmos alguns dos métodos apresentados por Marc Ferro partindo do livro *Cinema, televisão e história* da historiadora Mônica Kornis. Segundo ela, Ferro, em sua análise, se preocupava com as condições segundo as quais as imagens haviam sido produzidas. O foco do historiador estava nas condições externas, isto é, quando a imagem foi produzida? Em qual data? Qual era o conteúdo? Em qual contexto a imagem foi produzida? Qual foi a recepção que o filme teve? São questões que norteiam a sua análise. De acordo com Kornis (2008) a análise do historiador estava dividida em três fases: autenticidade, crítica identificação e a crítica analítica. A primeira diz respeito se o que está sendo apresentado no documento é autêntico. Já a segunda, que

para Marc Ferro era a mais fácil de ser aplicada por historiadores, é o momento de checar a data da imagem, qual sua origem, personagens, locais e interpretar o conteúdo. Por fim, viria a crítica analítica que segundo a autora era fase da análise de Ferro em que há “[...] o exame da fonte emissora e das condições de produção e de recepção, considerando que não existe documento politicamente neutro ou objetivo. [...]” (KORNIS, 2008, p.29).

O trabalho de Ferro trouxe grandes contribuições para a área história e cinema, de tal modo que este é até hoje revisitado por historiadores. No entanto, historiadores contemporâneos apontam problemáticas da sua análise. Segundo Eduardo Morettin (2007), se por um lado Marc Ferro se propõe a criar um método de análise específico para utilização do cinema enquanto fonte, na prática o historiador não aprofundou em nada a sua análise, sendo que a maior parte dos seus escritos são artigos/coletâneas. Francisco das Chagas Fernandes Santiago Jr (2012) vai além em sua crítica. De acordo com ele, Ferro não apresenta em sua análise nada diferente da crítica documental padrão, que não foram apresentadas quaisquer tentativas de sistematização teórica, mas questões metodológicas. Já Mônica Kornis (2008) aponta que, apesar da importância das obras do historiador, a sua análise trouxe inúmeras desvantagens ao recusar trabalhar com imagens em sua dimensão estética. O que não se pode excluir é a importância que Marc Ferro teve para abrir a discussão sobre a necessidade de se pensar técnicas de análises para o filme enquanto objeto histórico.

Se por um lado, Ferro investia na perspectiva da rejeição dos elementos internos dos filmes, o historiador francês Pierre Sorlin lança uma perspectiva onde os elementos fílmicos são privilegiados. De acordo com Mônica Kornis (2008, p.31) Sorlin, enquanto lecionava na Universidade de Vincennes, percebeu que seus alunos estavam interessados na discussão da relação entre cinema e história, assim, influenciado por estes o autor passa a pensar também nesta relação. Tornando-se assim também um dos pioneiros dos estudos na área. Em sua metodologia, Pierre Sorlin priorizava os elementos entre a câmera e o filme. Para ele, era por meio da indagação de como os indivíduos e grupos compreendem o seu tempo que se torna possível o estudo do cinema enquanto documento histórico. Ele fazia uma crítica às abordagens que enxergavam o filme como reflexo da realidade (KORNIS, 2008, p.32). De acordo com Santiago Júnior (2012), ele enxergava que o filme deveria ser lido segundo sua lógica interna, não apenas como um reflexo da realidade

ou a partir do contexto. Diferentemente de Ferro, Sorlin apostou na semiótica e na semiologia em suas análises:

Em *Sociologie du cinema* (1977), Sorlin fez uma proposta metodológica específica, evitada por Ferro, colocando a semiótica como ferramenta analítica do historiador na compreensão da significação de um filme num contexto histórico. Em vistas a superar a teoria do reflexo, o historiador escolheu dialogar com a semiologia do cinema, contudo, rejeitou explicitamente, também, a história do cinema de sua época. [...] (SANTIAGO JR, 2012, p.156)

Sorlin foi um dos poucos historiadores a investir num diálogo com os estudos do cinema e com a própria história do cinema (SANTIAGO JR, 2012, p.156). De acordo com Kornis (2008), Sorlin considerava que a especificidade da linguagem do cinema consistia na utilização de vários meios de expressão “[...] sendo necessário aprender os esquemas que presidiram a relação e a organização de diferentes partes que a constituem. [...]”. A realidade que era apresentada nos filmes era, para Sorlin, o resultado da transformação que se dá através de uma série de processos. Para a sua proposta de análise fílmica, Pierre Sorlin considerava importante que se considerasse todo o circuito de financiamento, filmagem e distribuição do filme. A análise, portanto, não deveria se resumir em quais eram as intenções do diretor. (KORNIS, 2008, p.35). Mesmo com abordagens diferentes, o trabalho de Sorlin e de Ferro possuem algo em comum: ambos consideram o cinema, independente do gênero, como um documento histórico.

Em *Testemunha ocular* de 2004, Peter Burke na sua reflexão sobre a utilização de imagens por parte da historiografia também levanta a discussão acerca da utilização do filme como evidência histórica. Durante todo o seu livro o historiador inglês busca demonstrar como as imagens, não só as do cinema, são importantes evidências para a história. O autor utiliza como exemplo a importância que o testemunho do cinema possui em épocas em que existe a negação do holocausto. Trazendo para mais próximo da nossa realidade, é possível pensarmos a maneira como filmes servem como testemunhos e evidências sobre o período da ditadura militar no Brasil. O que se torna cada dia mais importante tendo em vista que há a crescente negação dos crimes cometidos durante este período nebuloso da nossa história. Além disso, ele argumenta que se a historiografia considera testemunhos orais gravados em fitas como evidências, deve também considerar os testemunhos filmados.

A principal problemática é, segundo Burke (2004, p.194), buscar desenvolver uma técnica que leve em consideração “[...] as características específicas do meio de comunicação, a linguagem da imagem em movimento [...]” e que também compreenda que assim como outros tipos de fonte, o historiador que trabalha com cinema deve enfrentar os problemas de autenticidade. Ou seja, mais uma vez levantamos aqui a questão da necessidade de desenvolver uma metodologia específica para análise fílmica pela história. A partir disso, Peter Burke aponta algumas questões a se pensarem na hora de utilizar um filme como evidência histórica.

Podemos falar aqui brevemente sobre algumas destas. Em primeiro lugar, o historiador afirma que o audiovisual é um resultado de um produto que tem em sua produção ator, diretor, a equipe técnica de filmagem, o criador do roteiro ou do livro que inspira a obra. Além disso, o pesquisador que tem como objeto de pesquisa o cinema precisa se atentar na importância de iconotextos, como o título da obra, que colaboram na expectativa dos que irão consumir o produto. (BURKE, 2004, p.200)

Outro ponto importante é o diretor. Segundo Burke (2004, p.200), filmes proporcionam a sensação de testemunhar os eventos, porém essa sensação é uma ilusão, que é moldada pelo diretor. Sendo assim é importante ter em mente que este não está preocupado em apenas mostrar o que aconteceu, ele também quer contar uma história que “[...] tenha forma artística e que possa mobilizar os sentimentos de muitos espectadores [...]”. Ademais, a história filmada, assim como ela se encontra em outros documentos, trata-se de uma interpretação, que neste caso é colocada pelo diretor. Diante disto, Peter Burke coloca que antes de qualquer outra coisa é necessário estudar o diretor do filme.

As problemáticas levantadas por Burke (2004), anteriormente apresentadas, estão mais especificamente relacionadas a filmes históricos. No entanto, essas reflexões são igualmente relevantes para a análise de obras cinematográficas de outros gêneros, como é o caso do documentário, que é o foco desta pesquisa. Se é possível resumir a análise de Peter Burke em poucas palavras, podemos dizer que o que ele foca principalmente ao apresentar uma discussão acerca da utilização do cinema como fonte histórica é a ideia de que o audiovisual, independente do seu grau de autenticidade, é uma interpretação da história. O filme é uma montagem, onde o jogo de iluminação, o foco, as montagens de cena ditam o que será enfatizado e o que não será. Também é necessário nos atentarmos ao poder que o diretor tem de escolher ou emitir determinadas imagens/visões. E como pressões políticas, censura e a própria pressão por bilheteria pode interferir

nessas escolhas. (BURKE, 2004, p.195) Também é relevante a visão pessoal do diretor sobre o evento retratado, uma vez que, como Burke (2004, p.196) diz: “[...] as pessoas que fazem filmes têm suas próprias visões sobre acontecimentos [...]”. Portanto, em *Testemunha ocular*, ao apontar estas e outras questões, Peter Burke busca desmistificar principalmente a ideia do filme como espelho da realidade.

1.1 A historiografia brasileira e a relação história e cinema

Mas de que maneira essa discussão chegou ao Brasil? Para essa questão, utilizaremos como base o trabalho *Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico* escrito pelo historiador brasileiro Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior. Neste artigo, publicado no ano de 2012, este faz um apanhado sobre como a historiografia foi se adentrando dentro do debate do cinema enquanto fonte. Segundo Santiago Júnior (2012, p.157), mesmo que o texto *Cinema: uma contra-análise da sociedade* tenha sido traduzido no Brasil no ano de 1976, eram poucos trabalhos que até 1988 que discutiam o audiovisual enquanto uma possibilidade para análise histórica. Ainda segundo Santiago Júnior, na década de 1980 o único trabalho com maior notoriedade dentro da área de história e cinema foi *Cinema e História do Brasil*, o qual foi escrito em conjunto por Alcides Freire Ramos e Jean-Claude Bernardet. Mas, foi só na década de 1990 que, de fato, o número de traduções e trabalhos sobre história e cinema passou a ser mais considerável.

No ano de 1992, Mônica Kornis fez um primeiro importante panorama acerca da discussão internacional sobre a utilização do cinema enquanto fonte histórica para os historiadores brasileiros. Em artigo para a revista *Estudos Históricos*, Kornis (1992) se dedica a discutir acerca das contribuições ao estudo da história e cinema feitos pelos historiadores Marc Ferro, Pierre Sorlin e brevemente sobre historiadores ingleses e norte-americanos. Sua discussão é baseada principalmente pela ideia da negação da História do Cinema. Entre outras contribuições, ela juntamente com Alcides Ramos e Bernadet foram os poucos que trabalharam para desfazer a sociologia do cinema. (SANTIAGO JÚNIOR, 2012, p.157-158)

Já a obra, muito conhecida atualmente entre os historiadores, *Cinema e História* de Marc Ferro, foi ganhar tradução em português no ano de 1993. Conforme Francisco Santiago Júnior (2012, p.158) nos informa, esta trata-se de uma coletânea que possui a compilação de diversos artigos sobre história e cinema escritos por Ferro. De acordo com o autor, nesta obra estava presente o programa no qual Marc Ferro “[...] sistematizou algumas de suas importantes ideias: o filme como agente da história, a ação de um filme num contexto social, o filme como arma de combate ideológico, a leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da história.”. Percebe-se, portanto, como de fato o campo historiográfico da história e cinema passa de fato por uma efervescência em relação a produções bibliográficas na década de 1990.

Também foi na década 1990 que importantes nomes do campo da história e cinema defenderam suas dissertações e teses. Santiago Júnior (2012, p.158) cita os historiadores Eduardo Morettin (1994), Alcides Ramos (1996) e Claudio Almeida (1993), em sua maioria ligados a Universidade de São Paulo (USP). Ainda segundo o autor, o trabalho dos dois primeiros estudou a maneira como a história era representada por obras cinematográficas, enquanto o terceiro tratou o filme por ele analisado como documento. Mas, estes trabalhos, se entrecruzam na questão de todos eles tratam a representação do passado como algo que está condicionado ao momento em que foi elaborado. Além disso, conforme Francisco Santiago (2012, p.158-159) nos informa, foi durante os anos 90, mais especificamente no ano de 1995, que a revista *O olho da história* é criada, que, inclusive, ainda está ativa até os dias atuais. Nesta, já na sua primeira publicação, já foi lançado o desafio de criar um campo de pesquisa em cinema que considerasse que todo filme, independente se é ficção ou documentário, era história. Uma outra marca da historiografia do cinema, segundo Santiago, foi a diferenciação entre história da arte e a análise histórica.

Já em questão de abordagem, Santiago Júnior (2012, 159-160) destaca que a abordagem da historiografia voltada para cinema até meados dos anos 2000 tinha muito a questão da divisão e/ou troca entre representação histórica e documento. No entanto, depois de 2000 “[...] a marca do filme/documentário e filme/representação histórica, ainda presente, vai sofrendo sensíveis diferenças de abordagem [...]”. De acordo com o autor (2012, p.160-p.161), em coletânea organizada por Marisa de Carvalho Soares e Jorge Ferreira, intitulada *A história vai ao cinema*, lançou-se o convite para que os historiadores brasileiros estudassem filmes nacionais, independentemente se fossem filmes históricos ou não. Este convite resultou em uma coletânea de trabalhos que analisavam desde a questão da fidelidade histórica até reflexões sobre o movimento dos filmes entre documentos e

monumentos. Estes, carregavam muito de Ferro em suas reflexões. De acordo com o prefácio presente na coletânea feito por Silvio Tandler, *A história vai ao cinema* apresenta “[...] o estudo de filmes como fonte de conhecimento e o que Ferro chama de contra-análise da sociedade. Em seu artigo, considera que o estudo da imagem pode fornecer elementos de análise que ultrapassam os limites das intenções do autor ou de quem os captou. [...]” (TENDLER, 2001, p.8).

Outra coletânea também desse período que é citada por Santiago Júnior é a tradução de *Passado imperfeito*, que foi organizada por Mark Carnes (1997). Esta também tratou de uma série de trabalhos que estudaram filmes, mas neste caso foram filmes históricos. Ambas possuem a mesma problemática de não apresentarem uma teoria efetiva de metodologia de trabalho. Isto “[...] reforça mais ainda a ausência do debate com a história do cinema, ou mesmo os estudos do cinema. O campo em constituição seguia um padrão de construção de um objeto historiográfico [...]”. No entanto, o padrão foi se deslocando pelos meados dos anos 2000. Em *História do cinema: dimensões históricas do audiovisual*, coletânea de artigos organizada por Maria Helena Capelato, Eduardo Morettin, Marcos Napolitano e Elias Thomé Saliba, lançada no de 2011, os autores dizem na apresentação que a área de história e cinema já está consolidada no Brasil

Nos anos 1990 o cinema e mais recentemente a televisão ingressaram de maneira definitiva no universo do historiador brasileiro. Livros, teses, dissertações de mestrado, artigos em publicações especializadas e diversos tipos de materiais paradidáticos atestam a consolidação de um campo de trabalho no qual o fazer histórico procura integrar a dimensão imagética. (CAPELATO, MORETTIN, NAPOLITANO & SALIBA, p.9)

É possível considerarmos, assim, que a área da história dedicada a utilização do cinema como fonte é, atualmente, consolidada na historiografia brasileira. Cabe a partir de agora trazer a discussão a maneira como estudiosos da área tem tratado metodologicamente este tipo de objeto. Para iniciar nos debruçaremos no texto “A história depois do papel” do historiador Marcos Napolitano, presente na coletânea *Fontes históricas*, organizada por Carla Pinsky, publicada em 2005.

Marcos Napolitano (2005) escreve “A história depois do papel” possuindo como objetivo apresentar de que maneira a história audiovisual é vista dentro da historiografia e pontuando questões metodológicas acerca da utilização do cinema, da televisão e da música por historiadores. De acordo com o autor (2005, p.235-236), o mundo contemporâneo é cercado de imagens e sons

que são obtidos da realidade de tal maneira que os historiadores não podem deixar isso passar de maneira despercebida. Ainda segundo Napolitano, as fontes visuais são vistas como um tipo de fonte relativamente nova para os historiadores do ponto de vista metodológico e, desta maneira, desafiadoras. O autor aponta dois erros que historiadores cometem ao analisar o audiovisual: 1. encará-los como testemunhos diretos e reais da sociedade; 2. vê-los de maneira exclusivamente subjetivas. Para solucionar este problema o historiador propõe “[...] perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagens e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos. Tanto a visão “objetivista” quanto o estigma “subjetivista” falham em perceber tais problemas.” (NAPOLITANO, 2005, p.236).

Percebe-se, portanto, que para o autor o historiador deve se distanciar tanto da metodologia que vê o audiovisual como uma leitura objetiva da realidade quanto da que o vê de maneira totalmente subjetiva. De acordo com Marcos Napolitano (2005, p.236-237) a visão subjetivista é utilizada principalmente quando o objeto de estudo é a música. Este tipo de análise acaba por sendo composta puramente por uma série de especulações por parte dos historiadores, segundo esta visão “a obra teria um conjunto de significados insondáveis e relativos, variável de acordo com a fruição do ouvinte” (NAPOLITANO, 2005, p.236). Já o cinema e os filmes ficcionais se encontram entre as duas leituras, no meio entre a leitura subjetivista e a objetivista. De acordo com Napolitano (2005), o caráter artístico do cinema leva por vezes a uma interpretação subjetiva. Por outro lado, a sua natureza de registro pode levar, erroneamente, a percepção de captar a realidade de maneira objetiva. É o que chamamos de efeito de realidade da imagem. O historiador aponta que muitos historiadores acabam se deixando levar por essa visão e, conseqüentemente, pautando suas análises em procurar o quão o que está sendo representado é fiel a realidade representada. Segundo ele (2005, p.237) “[...] O mais importante é entender o porquê das adaptações, omissões, falsificações que são apresentadas num filme. Obviamente, é sempre louvável quando um filme consegue ser "fiel" ao passado representado, mas esse aspecto não pode ser tomado como absoluto na análise histórica de um filme.”.

Seguindo sua linha de raciocínio, Marcos Napolitano (2005, p.238) propõe dois tipos de decodificação de fonte audiovisuais ou musicais. Sendo estas a de natureza técnica-estética e a de natureza representacional. A primeira se refere aos “[...] mecanismos específicos pela linguagem [...]”. Enquanto a segunda refere-se ao que está sendo representado no objeto (eventos, personagens etc.). Ainda, segundo o autor, essas duas decodificações não são feitas separadamente. Além disso,

ele ressalta que a questão da contextualização de informações de fora do filme se torna importantes na medida que questões são demandadas a partir da fonte para o historiador responder. De acordo com Napolitano, assim, o produto audiovisual ou musical pode se tornar algo além de meramente a representação objetiva do contexto e/ou um complemento para outros tipos de fontes, se tornando assim uma verdadeira possibilidade de trabalho historiográfico.

Ao continuar sua análise, Napolitano (2005, p.240-241) diz que antes mesmo da história se voltar ao cinema, o cinema já havia se voltado para a história. De tal forma, que já no século XX, os chamados de “filmes históricos” eram basicamente o que era chamado de cinema. Conforme Napolitano, podemos identificar três tipos de relações existentes entre o cinema e a história: 1. o cinema na história: cinema como fonte para a análise historiográfica; 2. história no cinema: o filme visto como um produtor de discursos históricos; 3. história do cinema: refere-se à história dos avanços técnicos e dos meios de produção e recepção do cinema. Ele destaca que em seu texto será trabalhado a primeira relação e serão abordadas algumas sobre questões relacionadas a segunda, uma vez que o historiador é chamado por diversas vezes a tomar posicionamento sobre filmes históricos.

Citando o historiador, também da área de história e cinema, Eduardo Morettin, Marcos Napolitano (2005, p.241) diz haver quatro maneiras que a história se manifesta através do cinema: 1. herança positivista, na qual se tem a preocupação da exatidão do período histórico que está sendo representado; 2. discurso ideológico predominante de quem está produzindo a película, subvertendo o que está sendo representado; 3. filmes com um apelo novelesco para produzir o discurso histórico; 4. narração histórica amparada por pesquisadores. Portanto, como o próprio diz, são várias as maneiras em que a história se manifesta através do cinema. Segundo Napolitano

Em muitos casos, essas quatro maneiras interpenetram-se, exigindo do historiador um olhar atento que vá além da tradicional dicotomia entre "realismo" ou "ficção", ou filmes documentais tomados como realistas e filmes ficcionais tomados como fantasias históricas (2005, p.241)

Marcos Napolitano chama a atenção, portanto, que o historiador deve ter um olhar atento para essas questões e, mais do que isso, que ao estar atento o pesquisador consegue ter um olhar que ultrapassa a visão tradicional que limita os filmes entre seus níveis de ficção e de realismo. Napolitano (2005, p.241) aprofunda sobre a questão da dicotomia entre realismo ou ficção quando

apresenta a visão de Cláudio Aguiar Almeida. Segundo ele, Almeida chama a atenção da historiografia para não se limitar a filmes de caráter documental. Isso, porque, para ele “[...] o longa-metragem ficcional, independentemente de sua "qualidade" ou reconhecimento a partir de valores estéticos, também pode ser percebido, por parte do público, como fonte de "verdade histórica". [...] (NAPOLITANO, 2005, p.241)”. O autor revela também a crítica que Alcides Ramos faz em relação a essa mesma questão. Napolitano diz (2005, p.242) que para Ramos, a crença de que as imagens possuem caráter realista é uma herança do positivismo e esta se acentua mais ainda quando o material se trata de um documentário. Segundo ele, os historiadores que ainda seguem essa tendência positivista, acreditam que o documentário restringe as manipulações que podem ser feitas em filmes, porque este tipo de gênero fílmico, por se tratar de um evento que realmente aconteceu e não algo encenado é de natureza mais objetivo.

A dicotomia entre actualy films (documentários) e feature films (filmes encenados) ainda é algo trabalhado entre historiadores que pensaram o cinema como fonte histórica. E os historiadores que seguem essa linha possuem preferência para o primeiro tipo, por acreditarem se tratar de um registro primário da realidade. Por outro lado, estes olham para os features films com desconfiança devido às manipulações. A questão de pensar a manipulação dos filmes é uma herança de uma tradição iniciada por Marc Ferro. Pois, segundo ele, o historiador deve estar atento às questões das manipulações do documento primário. De acordo com Alcides Ramos, para Ferro, o filme testemunha, e quando ele diz sobre testemunho, está se referindo àquilo que o filme registra através da câmera. E este registro acontece independente da vontade de quem o produziu, e aí que está a ideia da produção de uma contra história, que já falamos sobre aqui. (NAPOLITANO, 2005, p.243)

Marcos Napolitano, diz que a nova historiografia brasileira e internacional tece críticas em relação a essa concepção construída por Marc Ferro. Para esta, a manipulação é algo intrínseco ao filme, isto é, todo filme contém manipulações, que são feitas através de escolhas do diretor (qual enquadramento escolhido, a montagem, os diálogos etc.). Segundo Napolitano (2005, p.244), Eduardo Morettin é um desses historiadores que sistematizou críticas sobre Ferro. De acordo com ele “as tensões internas de um filme vão além do jogo "história oficial" ou "[...] contra-história", da "manipulação" fílmica em oposição a uma "verdade" por trás do filme [...]”. Para Morettin, o que é mais importante para um historiador ao analisar um produto audiovisual é perceber que as imagens são ambíguas e nem sempre elas serão coerentes com os fatos históricos. A análise historiográfica precisa ir além disso, superar essa visão positivista de que o documento detém a

realidade. Tanto para Morettin, quanto para Ramos, referenciando Sorlin, pouco importa a questão da autenticidade do documento, o que é mais importante é compreender o que o filme diz e como ele diz. Marcos Napolitano (2005, p.247) traz uma citação de Eduardo Morettin que resume bem o que o historiador deve se atentar ao analisar um filme, independente se de ficção ou documentário:

Se não conseguirmos identificar, por meio da análise fílmica, o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambiguidades, incertezas e tensões, o cinema perde a sua efetiva dimensão de fonte histórica.

Trata-se, portanto, de compreender qual o discurso que o filme está construindo sobre a sociedade em que ele está inserido. Sem deixar de lado, claro, que todo filme, documentário ou ficção é manipulação.

No final do seu trabalho, Marcos Napolitano sintetiza todas as etapas para análise que o historiador deve realizar ao tratar um filme. Em primeiro lugar, deve-se definir qual abordagem será abordada, se será trabalhado o cinema na história, a história no cinema ou a história do cinema. Após isso, assistir por repetidas vezes o filme, a fim de buscar a articulação da análise fragmentada e a síntese. O terceiro ponto é, como já foi dito aqui, se questionar o que o filme diz. Além disso, é necessário estar familiarizado com regras que norteiam o tipo de cinema, clássico ou moderno. O quinto ponto é “Identificar os elementos narrativos ou alegóricos da encenação do filme a partir de planos e sequências, técnicas de filmagem e narração, elementos verbais, imagéticos e musicais.”. Segundo Napolitano, é também importante produzir uma espécie de fichamento bastante detalhado sobre o filme. Entender o filme como um conjunto de elementos que buscam encenar a sociedade e que as intenções políticas/ ideológicas nem sempre são tão explícitas. E, por fim, o historiador que está analisando um filme deve relacionar os diálogos nele presente com outros tipos de documentos, outras artes e discursos históricos. (NAPOLITANO, 2005, p.283-283)

Em *Entre texto, mediações e contexto: anotações para uma possível história social do cinema*, Alexandre Busko Valim também traz importantes contribuições para pensar a relação história e cinema. Publicado no ano de 2005, quando Valim ainda estava em seu doutorado na Universidade Federal de Uberlândia, o artigo faz um panorama sobre o estudo do cinema pela história social. Este, por sua vez, traz em seu conteúdo muitas questões pertinentes em relação ao tema, aqui faremos uma síntese dos principais pontos levantados pelo autor. A abordagem adotada

por Valim (2005, p.17) é uma que leva em consideração a recepção, a mediação e a produção dos filmes. Segundo o historiador, em seu artigo

[...] procuraremos estabelecer uma possível história social do cinema, desde as mais amplas, ligadas à emissão, à mediação e à recepção de um grupo de filmes de um grupo de filmes, como outras mais pontuais, ligadas a ideologia e à hegemonia [...] (VALIM, 2005, p.17)

Ou seja, para Valim (2005), ao abordar o cinema através de uma perspectiva da história social, precisamos estar atentos a questões específicas do cinema, como foi feita a emissão, de que maneira ele foi recepcionado. Citando Michele Lagny ele fala sobre a importância de lançarmos as seguintes questões ao analisar um filme: “[...] que conjuntos de textos estão compondo seu texto? Quem faz os filmes? Quem os vê? Que podemos dizer da sociedade que os produz? O que se tem dito sobre esse cinema? Como e por quê? [...]”. Além disso, segundo o historiador, para Lagny ao analisar um filme devemos ir além de uma análise estética e cultural, procurando também fazer uma análise que dê conta das econômicas e institucionais. (VALIM, 2005, p.21) Outra etapa da análise do filme pela história social, de acordo com Valim (2005, p.21-22) é a maneira como este tenta induzir indivíduos a determinadas ideologias. Nesse sentido, ele coloca a necessidade de compreender que a cultura é um campo de disputa de diferentes grupos sociais. Podemos notar assim a importância de olharmos para um filme e procurar quem está produzindo-o, para qual grupo se está produzindo, qual ideologia ele procura levar o público a seguir, entre outras questões. Conforme Alexandre Valim (2005, p.22) nos diz, é necessário analisar filmes “[...] observando-se o seu contexto de produção para que se compreenda como ele relaciona-se com estruturas de dominação e com as forças de resistência [...]”

São vários os autores que podemos citar aqui que trabalharam e ainda trabalham a questão do cinema para a história. Diversos foram os trabalhos produzidos dentro dessa temática, e que contribuíram para a discussão tanto para a historiografia brasileira como para a historiografia a nível nacional. Compreendemos, portanto, que superamos a historiografia tradicional que olhava para o cinema como inferior às fontes escritas. É necessário também salientarmos que muito se evoluiu dentro da teoria e metodologia da abordagem do cinema pela historiografia, de tal forma que foi superado a ideia do filme como mera reprodução da realidade. E, como apontamos durante o capítulo, as abordagens que procuravam compreender o grau de realismo e de verdade histórica

no que é representado no audiovisual. Sabemos que, estas são questões que precisamos tomar muito cuidado ao abordar qualquer tipo de fonte, precisamos estar atentos que mesmo o documento escrito possui por detrás dele alguém que produziu, um discurso, uma ideologia e o mesmo acontece quando o documento em questão é um filme. E, neste caso, o cuidado precisa ser maior ainda, pois sabemos que da própria natureza do audiovisual dar um efeito de realidade. A questão fica ainda mais complexa quando estamos falando de um filme do gênero documentário, no próximo tópico abordaremos isto com mais precisão.

Para finalizar este tópico, é válido ressaltarmos, que seria impossível trabalhar todas as maneiras como é vista pela historiografia e todo o percurso que a relação história e cinema passou desde o início dessa discussão. Nossa intenção aqui foi a de fazer um panorama geral, trazendo questões consideradas mais pertinentes dentro da discussão e a fim, principalmente, de demonstrar que o historiador que pensa em trabalhar com o cinema como fonte possui um leque grande de referências. Podendo optar por uma abordagem em detrimento da outra, tal decisão será tomada de acordo com escolhas e visões pessoais. Para este trabalho a perspectiva adotada é a da história social do cinema. Partindo principalmente da abordagem da relação do filme documentário com a história e a memória, esta questão será melhor abordada no próximo tópico.

1.2 O documentário entre a memória e a história

Antes de qualquer coisa, a primeira pergunta a se fazer é do que estamos falando quando falamos em documentário. A resposta imediata a essa questão pode ser a de se trata de um gênero fílmico onde há a representação fiel da realidade. Sendo, por sua vez, o oposto de uma obra ficcional. No entanto, tal afirmação gera uma série de problemáticas. A primeira, é a de que ao colocar este tipo de produção como representação do real, exclui-se o fato que o filme documental como qualquer outro tipo de documento não é neutro, ele representa uma determinada visão de mundo. Além disso, existem outros gêneros de obras cinematográficas que abordam a realidade histórica e estes, por sua vez, não são necessariamente documentários, como é o caso dos filmes históricos. Por fim, esta maneira de definir este tipo de filme deixa subentendido que não existe ficção nele, o que veremos posteriormente que não é uma verdade.

Ao buscar a definição de documentário em seu livro *Introdução ao documentário*, Bill Nichols (2016) levanta algumas questões que nos são bastante pertinentes aqui. Recorrendo a John Grierson ele traz o conceito de "tratamento criativo da realidade", segundo o qual os documentários são esforços criativos. Isto é, o filme documental estaria numa linha tênue entre ficção e produção factual, ou seja, o diretor de um documentário recorre sim a uma realidade histórica, no entanto, também possui a liberdade artística ao produzi-lo, podendo utilizar-se de mecanismos da ficção. Além disso, o autor trás outra concepção que é interessante ao pensarmos este gênero filmico, de acordo com ele, de uma forma abrangente, filmes documentários abordam perspectivas do mundo em que vivemos sob diferentes óticas. Ou seja, cada representação que aparece em um determinado documentário apresenta uma visão de mundo, não existe uma neutralidade. Outra característica dessas produções é a presença de pessoas reais que se apresentam enquanto elas mesmas, narrando situações e acontecimentos que as envolvem. (NICHOLS, 2016, p.37)

Mesmo com estas definições, definir de fato o que é um filme documental é algo muito complexo. Isso acontece porque "Os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos. A prática do cinema documentário é uma arena onde as coisas mudam. [...]". (NICHOLS, 2016, p.38). A complexidade do gênero documentário é tamanha que existe uma ramificação dentro deste em modos diferentes de se fazer documentários. Bill Nichols (2016, p.62-63), por exemplo, identifica 6 principais modos de fazer documentário:

Modo poético: enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal [...] Esse modo é muito próximo do cinema experimental, pessoal ou de vanguarda.

Modo expositivo: enfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa. [...] Esse é o modo que a maioria das pessoas identifica com o documentário em geral.

Modo observativo: enfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta. [...]

Modo participativo: enfatiza a interação de cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto. Frequentemente, une-se à imagem de arquivo para examinar questões históricas. [...]

Modo reflexivo: chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o

cinema documentário. Aguça nossa consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme. [...] Modo performático: enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. Rejeita ideias de objetividade em favor de evocações e afetos. [...] Todos os filmes desse modo compartilham características com filmes experimentais, pessoais e de vanguarda, mas com uma ênfase vigorosa no impacto emocional e social sobre o público.

Para facilitar a compreensão de que determinado filme se trata de um documentário podemos nos atentar a alguns fatores. Segundo Nichols (2016), o primeiro destes é a estrutura institucional, de acordo com o autor as instituições e organizações que patrocinam filmes fazem os documentários já com a intenção de serem lidos como tais, utilizando-se de uma estrutura.² O segundo fator são as intenções em comum que os documentaristas compartilham entre si, que os diferenciam de outros cineastas. Outra característica são as convenções em comum com outros filmes que já foram classificados como documentários. E, por fim, o terceiro fator é a maneira como o telespectador recebe o produto, como Rúben Caixeta e César Guimarães dizem em *Pela distinção entre ficção e documentário*, introdução do livro *Ver e poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário* de João Comolli: "[...] o lugar do telespectador é fundamental para definir de que tipo de filme e cinema estamos falando. [...]" (2008, p.37). Ou seja, depende de quem vai assistir ao filme, enxergá-lo enquanto um documentário, mas isso é dependente dos outros fatores, pois aquilo que concebemos como produção documentária é aquilo que somos ensinados a concebê-la enquanto tal. E esta concepção está em constante transformação no decorrer do tempo.

O que dificulta mais ainda chegar na resposta da pergunta “o que é documentário?” é, como já dito anteriormente, o fato que o conceito documentário sofre alterações e transformações com o decorrer do tempo. (MAGER apud DA-RIN, 2006, p.19). Em outras palavras, o que definimos como filme documentário atualmente não é o mesmo que se definia no passado e, possivelmente, no futuro haverá outras definições. Aqui nos cabe principalmente desmistificar a ideia de documentário enquanto uma reprodução fiel da realidade. Isto é, acabar com a visão de que filmes

² Um exemplo de uma característica utilizada é a narração em over, isto é, a chamada voz de Deus. Na qual há a presença de uma voz de fundo narrando acontecimentos.

documentários estão em contraposição a produções ficcionais. Claro que respeitando que este possui suas singularidades, as quais foram apontadas anteriormente. Mas, ao mesmo tempo, assumindo que este faz uso de recursos de ficcionalização. (TOMAIM, 2013, p.13).

De acordo com Juliana Mager (2010, p.14) estudiosos da área de documentário apontam que este problema de ver este gênero filmico como espelho do real vem justamente do termo que possui ligação com o termo documento, que no senso comum é visto como detentor da verdade. De acordo com André Fonseca Feitosa, ao designar a palavra documentário, Francisco Edinaldo Teixeira (2006, p.253) diz que, quando ela surge entre os anos 1920 e 1930, “[...] Ela traz as marcas de sua significação, surgida na segunda metade do século XIX no campo das ciências humanas, para designar um conjunto de documentos com a consistência de 'prova' a respeito de uma época [...]”.

Assim, da mesma maneira que dentro do campo da historiografia o senso de documento como espelho do real foi problematizado e revisto, o mesmo deve ser feito com documentário. Devemos nos atentar que o filme, como qualquer outro tipo de produto de uma sociedade, independente da fidelidade com a realidade, é sempre uma representação carregada de motivação ideológica. (NAPOLITANO, 2007, p.65). Isso significa dizer que ele nunca será totalmente fiel aos fatos, mesmo se tratando de um documentário.

Para finalizar pensemos na discussão de Feitosa (2013, p.12) sobre o cinema documentário e cinema romanesco. Se debruçando sobre Gauthier, o historiador diz sobre uma possível ambivalência para se pensar filmes, que foge dessa ideia de ficção/documentário³. Segundo essa ideia os filmes podem possuir características mais romanescas ou mais documentarizantes. O que irá dizer se o filme está mais para o grau de romanesco ou de documentário será uma análise de suas características. A sugestão feita por Feitosa e que faz sentido para essa pesquisa, é de que o historiador, faça uma análise levando em consideração que cada filme é um caso, para que assim consiga identificar em qual tipo de categoria (romanesco ou documentário) ele se encaixa. (2006, p.12) Pensemos a partir de agora as relações existentes entre documentário e história.

³ A ideia de deixar de lado o termo ficção vem da visão de Gauthier que de “ambos podem vir da ficção, portanto da invenção, portanto da imaginação, portanto do engodo, e até mesmo da impostura)” (FEITOSO APUD GAUTHIER, 2011, p.119). IN: TEIXEIRA, Francisco Edinaldo. Documentário Moderno. In: MASCARELLO, F. (org) História do cinema Mundial. Campinas, SP: Papyrus, 2006 (Coleção Campo Imagético). p.12

Em O documentário e sua “intencionalidade histórica”, o historiador Cássio dos Santos Tomaim levanta uma reflexão bastante pertinente acerca da relação entre documentário e história. Em seu artigo, Tomaim (2013, p.11) busca usar o conceito de intencionalidade histórica de Paul Ricoeur para pensar o documentário e seu papel de reconfigurar o tempo passado. Para iniciar a discussão, o autor fala sobre o boom da memória que ocorreu entre as décadas 1980 e 1990, que fora um resultado dos testemunhos dos sobreviventes do holocausto judeu. De acordo com ele, o avanço de tecnologias de comunicação e informação foi um fator que contribuiu para este boom da memória, pois possibilitaram a conservação dos testemunhos das vítimas. Outro ponto ressaltado é que no ocidente esse boom tem forte relação com a transformação da memória em mercadoria da sociedade capitalista. Utilizando de citação de Winter, o autor coloca no texto que “A transformação da memória em mercadoria valeu a pena, houve um enorme ‘boom’ de consumo do passado X em filmes, livros, artigos e, mais recentemente, na internet e na televisão” (TOMAIM apud WINTER, 2006, p. 79). Ou seja, a memória alimenta a Indústria Cultural que busca satisfazer o desejo do público por recordar. No entanto, apesar de ter tido influência no boom da memória, essa mesma indústria ameaça o ato de memorar uma vez que “ora pela limitação rígida das informações, ora por oferecê-las em uma enxurrada excessiva” (ASSMAN, 2011, p.231). O documentário, segundo o autor, seria um dos produtos dessa Indústria Cultural alimentada pela necessidade de memória. (TOMAIM, 2013, p.12-13)

Algumas noções levantadas por Tomaim são bastante pertinentes para pensarmos o filme documentário. A primeira delas, é que mesmo reconhecendo as singularidades do filme documental, precisamos ter em mente que este também faz a utilização de recursos da ficção. (TOMAIM, 2013, p.14). Segundo Cássio Tomaim (2013, p.24), assim como para Paul Ricoeur, há perigo em colocar ênfase na distinção entre ficção e história, dizendo que esta pode ocultar a intencionalidade histórica posta pelo historiador, o mesmo deve ser pensado no caso do documentário. Ainda mais se levarmos em consideração que o documentarista ao produzir este tipo de filme precisa também suscitar a curiosidade do telespectador e nos convencer de seus argumentos. Reconhecendo as intencionalidades históricas por detrás dos documentários reconhecemos também estes sempre falam do presente, ou seja, ele são “[...] simultaneamente o que vivemos e o que realiza as antecipações de um passado rememorado. Em contrapartida, essa realização se inscreve na lembrança [...]” (TOMAIM apud RICOUER, 2010, p.61)

Tomaim (2013, p.25) também discute sobre o documentário enquanto um lugar de memória. Ele coloca este gênero filmico em tal categoria uma vez que este possui em sua construção a intenção de não deixar os rastros do passado serem apagados, tornando-se assim, nas palavras dele “um refúgio da memória viva”. Além disso, a intencionalidade histórica é também um outro fator que eleva o documentário a lugar de memória. Outra observação colocada pelo autor é que, assim como a história carrega em si uma dívida com os mortos e vestígios do passado e leva o leitor a compactuar com o historiador e acreditar que sua narrativa se trata de relatos verossímeis, o filme de caráter documental ao recorrer a vestígios e testemunhos do passado também assume um tom realista das informações do passado e pelos compromissos, pelos interesses que movem o documentarista.

Outro destaque colocado pelo autor diz respeito ao advento de testemunhos nos documentários. Segundo Tomaim (2013, p.29), o advento das testemunhas nestes acompanha o avanço de dispositivos que possibilitaram a captação de som sincronizado com as imagens, em 1960. Torna-se papel dos documentaristas retirar os testemunhos do silêncio através de seus filmes. Ademais, recorrendo a Aleida Asmann, o autor diz sobre a necessidade que se criou de achar saídas para se perpetuar a memória em uma sociedade que não se valoriza mais narrativas orais, como antigamente, dentre estas houve a criação de uma memória cultural que se perpetua através das chamadas mídias de memória, das quais o documentário faz parte. É importante ressaltarmos que mesmo documentarizada, toda lembrança sofre alterações/deslocamentos/distorções e que está sempre localizada dentro de um tempo, o qual interfere nesta. Assim, o documentário pode lidar também com falsas recordações (TOMAIM, 2013, p.31-32). Mas, de acordo com Cássio Tomaim (2013, p.34) cabe ao historiador, ao se deparar com estas falsas recordações, ler as “verdades” destas.

Para concluir sua discussão, Tomaim (2013, p.36) diz que, mesmo falando sobre o passado, o documentarista está sempre falando sobre o momento presente. Além disso, segundo ele, reconhecer a intencionalidade histórica de um documentário é reconhecer o seu aspecto autoral e o documentarista como o sujeito enunciador na narrativa histórica. No entanto, a intencionalidade histórica não é algo presente em todos os documentários, de acordo com o autor, só possui intencionalidade histórica aquele documentário que tem vontade de memória. Para terminar sua reflexão, Tomaim (2013, p.37) diz que o documentário, ao trabalhar com vestígios e testemunhos do passado, é o que Paul Ricoeur chama de “quase história”.

Um outro trabalho de Cássio Tomaim que é mais recente, mais especificamente de 2016, é O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação. Neste ele retoma, de forma aprofundada, o papel do documentário como perpetuador da cultura da memória. Para iniciar a discussão, Tomaim (2016, p.98) faz referência a Pierre Nora e seu entendimento sobre a memória. De acordo com o autor, Nora acredita que, com as mudanças de mundialização, globalização, entre outras coisas, o aceleração do tempo, levou ao distanciamento da memória viva. Neste cenário que nascem os lugares de memória que, conforme já explicamos aqui, são lugares criados devido a sensação de que não existe mais em nossa sociedade a memória espontânea. Como é o caso dos documentários, uma vez que “[...] este documentário que se realiza em um ato do presente marcado por uma “vontade de memória” também se cristaliza como um “lugar de memória”, graças aos aspectos materiais, simbólicos e funcionais que o caracteriza. [...]”, tornando-se assim “[...] refúgio de uma memória viva, como um lugar de exercitar a rememoração enquanto um ato encarregado de ressignificar o mundo em sua dimensão temporal [...]” (TOMAİM, 2016, p.99). No artigo, portanto, o historiador aborda documentários que trabalham com a memória, que são lugares de memória.

Destaquemos aqui pontos interessantes do texto de Cássio Tomaim para nossa análise. Segundo Tomaim (2016, p.100) rememorar é um ato revolucionário conforme as perspectivas benjaminianas. No entanto, em situações traumáticas, o trauma pode levar ao silenciamento, como ocorreu no século XX, após a Segunda Guerra Mundial. No caso do Brasil podemos pensar no caso das vítimas da ditadura militar que preferem o silêncio ao retomar as memórias do período traumático que representou o momento que os militares estavam no poder. Porém, o silenciamento nem sempre é resultado do trauma, muitas vezes ele acaba sendo uma política. No pós holocausto, segundo Tomaim (2016, p.101), a Alemanha implementou políticas de memória que visavam esquecer o nazismo. Isto, no entanto, mudou a partir da década de 1980, com a explosão de filmes sobre o holocausto, que surgem a priori de uma necessidade de aplicar políticas de memória sobre o holocausto. Impossível, portanto, desconçiliarmos o ato de rememorar como um ato político. E o audiovisual possui um papel importante nesse processo, uma vez que, sendo um avanço da fotografia, o filme, segundo Tomaim (2016, p.102) “[...] conserva o acontecimento em imagens visuais e sonoras, ou em outros termos, armazena as recordações daqueles sujeitos que são convidados ou interpelados a rememorar. [...]”

Outro ponto que nos interessa que é colocado pelo autor (2016, p.111) é que, segundo Asmann, como os documentários lidam com memórias afetivas, torna-se necessário fazer o deslocamento do campo das verdades para o das autenticidades, isto é, não olhar para o documentário buscando histórias verdadeiras e sim, procurar a autenticidade do ato de lembrar. Prosseguindo, Tomaim (2016, p.112), diz que devemos nos interessar menos pelo que as testemunhas se recordam e mais em como recordam e de que maneira a recordação é atualizada no documentário. É necessário nos atentarmos em questões como “[...] o silêncio, o choro, as mãos ou os pés inquietos, trêmulos, os detalhes ganham corpo fílmico, matéria, e registram a manifestação do sofrimento, uma lição para o espectador de que o trauma é uma presença latente [...]”. Por fim, o autor ressalta, citando Asmann mais uma vez, que nós não devemos subestimar as memórias reformuladas, pois através delas as testemunhas buscam dar um sentido as experiências traumáticas.

1.3 O documentário Eduardo Coutinho e o seu método

Eduardo de Oliveira Coutinho foi um importante nome do cinema documentário brasileiro. Dentre suas inúmeras contribuições, o documentarista contribuiu para destituição da ideia do documentário enquanto uma produção neutra e, também, para quebrar a barreira existente entre diretor e entrevistado (FROCHTENGARTEN, 2009, p.125). O cineasta, no entanto, antes de se aventurar na produção de documentários, trabalhava com filmes de ficção, o próprio Cabra teve como projeto inicial ser um filme de ficção no qual seria representado a história do camponês João Pedro Teixeira.

Quando jovem, Coutinho integrou o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Lá dentro ele integrava, com outros cineastas, o grupo que dentro do CPC tinham influências do Cinema Novo⁴. Este, por sua vez, foi o motivo de uma série de tensões, uma

⁴ O Cinema Novo foi uma tendência entre um grupo de cineastas nas décadas de 1960 e 1970. Entre suas características estava ser uma produção independente, que não visava a venda. Ele surge como resposta ao cinema da década de 1950 que tinha como enfoque a venda da bilheteria. Os filmes dessa tendência possuíam caráter de denúncia da realidade do povo brasileiro, o que justifica a busca de independência ideológica e financeira, pois acreditavam que uma produtora de cinema não aceitaria um filme que fazia denúncias contra a classe dominante. IN: GARCIA, Miliandre. Cinema Novo: a cultura popular revisitada. História. Questões e Debates, Curitiba, v. 38, n.38, p. 133-159, 2003. p.138-139

vez que era alvo de crítica de lideranças do CPC, como foi o caso de Carlos Estevam que dizia que os integrantes do Cinema Novo não falavam a linguagem do povo em seus filmes (LINS, 2012). Estevam considerava que o povo não era capaz de “[...] desfrutar ou se interessar por uma obra de qualidade técnica e formal. [...]”. Além do mais, como Igor Calvante diz no artigo Cinema novo: a cultura popular revisitada, a própria aproximação destes cineastas com o Cinema Novo se deu pelo fato de discordarem das coordenadas do Manifesto do CPC.

Coutinho se encontra no meio dessa discussão, indo ao encontro com as ideias cinemanovistas, mas fez parte da leva de cineastas que mesmo discordando continuaram atuando dentro do CPC. Inclusive, em relato para o livro O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo escrito pela pesquisadora Consuelo Lins, ele relata que apesar das críticas o centro popular de cultura não era tão fechado. Tanto é que o próprio Carlos Estevam o convida para gravar o segundo filme do CPC depois de Cinco Vezes Favela, mesmo ele sendo, nas palavras dele, “vacilante” e não sendo o militante que o centro popular esperava de um integrante – ele não se considerava comunista e foi vinculado ao partido comunista por pouco tempo. É desse convite para o segundo filme que surge a possibilidade de se gravar Cabra marcado para morrer. Eduardo Coutinho permanece vinculado aos projetos do CPC da UNE até o golpe de 1964.

Durante a década de 1970, a convite da TV Globo, o cineasta passou a trabalhar com jornalismo, tornando-se membro do Globo Repórter. No ar desde o ano de 1973⁵ e “[...] Fruto da série documentários [...]” (SACRAMENTO, p.04, 2009), este programa, apesar da censura imposta pelo período, estava conseguindo produzir documentários de uma maneira bastante singular. Desta maneira, foi ali que Eduardo Coutinho aprendeu a fazer documentário (LINS, 2012, n.p). De acordo com Aline Lemos Feier em Eduardo Coutinho e sua obra cinematográfica: história, memória e historicidade, durante os 9 anos de trabalho para a rede Globo, Coutinho adquiriu a “[...] experiência que utilizará depois em sua carreira como cineasta” [...]. (p.144, 2012). Em entrevista de 1999, Coutinho relata

Quando voltei ao cinema na década de 1980, foi na TV Globo, onde fiquei nove anos e pela primeira vez fiz documentário. Era até mais documentário do que reportagem. Que não são exatamente iguais. Foi lá que eu realmente senti que o

⁵ O programa foi ao ar pela primeira vez no ano de 1973 no caráter experimental e ocupava o horário das 23h. No entanto, como foi um grande sucesso, ficando dentre os 10 programas mais assistidos da tv brasileira naquele período, no ano de 1974 passou a ocupar o horário nobre, iniciando as 21h. IN SACRAMENTO, Igor. Cineastas de esquerda na televisão brasileira: propostas para uma história. In: XII Encontro Regional de História (Anpuh-Rio), 2006, Rio de Janeiro, 2006.

que eu queria fazer era mesmo documentário e não sabia como fazer. Aprendi, vendo o que ia ao ar, vendo o que os outros filmavam e, principalmente, vendo o que não ia para o ar. Essa experiência na Globo, quando eu filmei muito mais e quase tudo no Nordeste, por opção, foi um vestibular para fazer o Cabra. Um vestibular gratuito, mas se eu não tivesse tido essa experiência na televisão eu jamais teria feito o Cabra como o fiz, porque o filme incorpora técnicas da televisão, junto com as de um produto de cinema, propriamente dito. [...]

Dentre seus trabalhos pela emissora, a que merece aqui maior destaque e o que é possível percebermos um pouco do método de Coutinho que vai ser utilizado posteriormente é o documentário *Theodorico, o Imperador do Sertão* (1978).⁶ Neste, ao gravar a história um major que possuía muita influência no interior de Pernambuco, o cineasta ganha a liberdade que “[...] livrou da voz em *off*, dos planos curtos e do volume exacerbado de depoimentos [...]” (SACRAMENTO, p.04, 2009). Segundo Igor Sacramento, por meio deste, Eduardo Coutinho consegue representar o coronelismo em um programa de TV, em plena ditadura militar, respeitando a complexidade do tema, sem tratar o major como vilão e o povo como sofrido. A escolha do diretor, ao retratar Theodorico, é a de expor a visão de mundo do personagem e visão que este tinha de si mesmo. Essa postura do cineasta adotada na produção deste documentário irá reaparecer posteriormente em suas outras obras, de maneira aprofundada. Postura esta que permite que o personagem desenvolva “[...] suas visões de mundo no limite da capacidade de convencer com uma intervenção pequena por parte do diretor; pequena, gradual, mas absolutamente necessária para que o personagem aprofunde o seu pensamento.” (LINS, 2012, n.p.)

No entanto, não foi só na formação que o trabalho na emissora ajudou o Coutinho. Conforme Consuelo Lins (2012) nos apresenta, é também através do seu trabalho na Globo que Eduardo Coutinho consegue recursos financeiros para que conseguisse colocar em prática seu projeto de retomar a história inacabada de *Cabra*. Além disso, ele utilizou materiais da própria emissora para a gravação do documentário, primeiro de maneira clandestina e posteriormente com autorização de Paulo Gil Soares. (LINS, 2012, n.p.). Como já dito anteriormente, foi na produção de documentários do Globo Repórter que ele também aprendeu técnicas que depois aplicou em

⁶ Além de *Theodorico, o Imperador do Sertão* (1978), em seus anos de Globo Repórter, Eduardo Coutinho participou também da direção de *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979), *Seis Dias em Ouricuri* (1976), *Superstição* (1976) e *O Menino de Brodósqui* (1980). IN: LINS, C. L.. O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo. 2 r. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2012.

seus documentários. Portanto, sua passagem pela emissora foi muito importante para a consagração de seu grande documentário de sucesso *Cabra marcado para morrer* (1984).

Cabra foi um divisor de águas não só no cinema documentário brasileiro como na carreira de Eduardo Coutinho. (MAGER, p.22, 2010). Retomando o filme inacabado de 1964, o documentarista buscou através deste revisitar pessoas que tiveram participação no primeiro filme, mas agora com uma intenção diferente, não se tratava mais de um filme sobre João Pedro Teixeira, mas sim uma filmagem documental sobre estes sujeitos, reconstruindo a partir de entrevistas a memória do que viveram nos 20 anos entre o primeiro e o segundo filme e sobre a história deles com as ligas camponesas. Foi neste filme que o “jeito de fazer documentário” de Coutinho se iniciou, muitos dos métodos utilizados em *Cabra* voltam a aparecer nos demais documentários do diretor. A partir desse filme que ele se entrega de uma vez a produção de documentários. Produzindo obras como *Fio de Memória* (1991), *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004), entre outras.

Como dito anteriormente, Eduardo Coutinho mudou o rumo do cinema documentário brasileiro. Mas o que foi que ele fez de diferente? O diferencial de Coutinho está no método que ele utiliza em seus documentários.⁷ Que com o avanço de sua carreira passou a ser chamado documentário de conversa. Podemos citar aqui algumas das características que marcaram as suas obras, as quais algumas serão melhor aprofundadas posteriormente. O primeiro ponto a se destacar é que em seus filmes Coutinho optou por mostrar pessoas comuns, do dia a dia, numa tentativa de contar a história daqueles que seriam excluídos por não estarem presentes na história oficial, uma história dos vencidos (FEIER, p.149, 2002). É possível, inclusive, fazer uma relação com a história a contrapelo proposta pelo filósofo Walter Benjamin na VII tese de *Sobre o conceito de história*. Assim como aponta Laércio de Aquino Rodrigues “[...] o exercício rememorativo propiciado pelo

⁷ Aqui é válido ressaltar ao leitor que em entrevista Eduardo Coutinho diz não haver um método preciso. Que ele se moldava de acordo com o filme que estava produzindo. Nas palavras dele “Meu método de trabalho é não ter método [...] No meu caso varia muito, porque cada filme é um filme. [...]”. No entanto, é possível destacarmos sim algumas características de suas obras que podem ser encaradas como um método. IN: PAIVA, Jane. ENTREVISTA COM EDUARDO COUTINHO. Revista Teias, [S.l.], v. 15, n. 35, p. 231-245, abr. 2014. ISSN 1982-0305. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/24414/17392>>. Acesso em: 26 abr. 2023. p.232-233

filme e a defesa de uma nova escrita da História defendida por Benjamin em suas teses “Sobre o Conceito da História” [...]”.

Através de sua arte, o cineasta conseguiu com que sujeitos esquecidos fossem ouvidos. Como é o caso dos metalúrgicos de *Peões* (2004), dos camponeses em *Cabra marcado para morrer* (1984), de moradores da periferia em *Santo Forte* (1999), etc. Como diretor de cinema, Coutinho contribuiu para a construção da história de sujeitos às margens da sociedade, mas aqui cabe a ressaltar que ele é um documentarista e não um historiador, ou seja, seus interesses e seus cuidados ao lidar com as suas fontes são diferentes das que nós historiadores temos que ter.

A entrevista é outra marca registrada dos documentários do cineasta. No entanto, não se trata de qualquer tipo de entrevista, do tipo que estamos acostumados a ver, das quais já possui como o intuito chegar a uma resposta pré-estabelecida na cabeça do entrevistador. Eduardo Coutinho, inclusive, usa o termo conversas para definir o que ele faz em suas obras. Para justificar a escolha deste, ele diz em entrevista a Fernando Frochtengarten que “As conversas são conversas porque falo com pessoas anônimas [...] relativamente comuns, ordinárias no sentido antigo do termo. Têm pouco a perder e por isso são interessadas. [...]”.

Nessa mesma entrevista citada no parágrafo anterior, o documentarista diz que diferente de intelectuais, quando vai ao encontro de um entrevistado ele não vai já esperando uma resposta pronta, ele utiliza o exemplo de quando se vai entrevistar alguém em um lixão e a pessoa já vai esperando que o trabalhador ali diga que a vida é miserável, mas no caso dele quando foi ao lixão para produzir seu documentário *Boca de Lixo* (1993) a pergunta que ele faz é “Aqui é bom ou mau?”. Aqui vemos a preocupação do diretor de conduzir suas entrevistas de uma maneira que suas concepções não interfiram nas respostas do entrevistado, isso já sabendo que a sua simples presença ali já é por si só uma intervenção - o próprio assume isso em suas entrevistas. Para o diretor antes de ir à entrevista é necessário se despir, que significa, nas palavras dele: “[...] Ao dizer que tenho que me despir, significa não ir com expectativas [...]” (PAIVA, 2014, p.236). Além de demonstrar que ele enxerga que os indivíduos que participam de seus trabalhos possuem suas particularidades, não é porque o sujeito é um camponês, por exemplo, que ele irá se comportar e dar respostas que se espera de um camponês.

É possível, inclusive, fazer uma relação entre o método de Eduardo Coutinho com as metodologias da história oral. Segundo Alessandro Portelli (1997, p.26-27) a história oral trabalha com fontes orais e geralmente lida com pessoas que não são letradas e/ou que a história escrita foi distorcida ou que até mesmo é falha. A história oral na maior parte dos casos lida com entrevistas que “[...] revelam eventos desconhecidos ou aspectos desconhecidos de eventos conhecidos: elas sempre lançam nova luz sobre áreas inexploradas da vida diária das classes não hegemônicas [...]” (PORTELLI, 1997, p.31). Ela lida, com classes que geralmente são esquecidas pela história escrita e a história oficial. Coutinho, assim como historiadores orais, monta seus documentários por meio de entrevistas, a fim, como já dito, de trazer luz para sujeitos que possuem sua história esquecida. Como é no caso de *Cabra marcado para morrer*, que ele realiza entrevista com camponeses que participaram de um importante movimento de trabalhadores do campo que até então estavam esquecidos pela história. De acordo com Elza Ibrahim (2014)

O cineasta Eduardo Coutinho bebe da mesma fonte, tanto portelliana quanto foucaultiana, ao se ocupar das minorias. Em suas obras, ele não pretende recuperar personagens de destaque. Volta-se, isto sim, para a recuperação de memórias de pessoas simples e oprimidas. (p.119)

Outra característica do documentário de Eduardo Coutinho foi acabar com o distanciamento entre entrevistador e entrevistado. Seus filmes se baseiam na relação entre ele e aquele outro que está ali relatando suas memórias. Quebrando com o padrão do documentário sociológico, no qual o narrador é invisível e está ali como a voz do conhecimento e os entrevistados estão ali só para confirmar os argumentos deste, Coutinho se insere em cena (FROCHTENGARTEN, p.126, 2012). Ao contrário dos documentaristas sociológicos, ele não acredita que está ali produzindo um conhecimento, mas sim está ali dando voz e escutando aquelas pessoas. Ele acreditava que só quebrando a barreira entre entrevistado e entrevistador seria possível que as pessoas que estavam sendo entrevistadas se sentissem mais à vontade para poderem falar. A aproximação e relação entre entrevistador e entrevistado também é outra característica que aproxima Eduardo Coutinho da história oral, segundo Portelli (1997, p.35) “[...] os documentos de história oral são sempre o resultado de um relacionamento, de um projeto compartilhado no qual ambos, o entrevistador e o entrevistado, são envolvidos, mesmo se não harmonicamente. [...]”. Isto é, para um bom trabalho com entrevistas/fontes orais é preciso ter o envolvimento de ambos.

Assistindo seus documentários é bastante visível como existia de fato esta aproximação anteriormente citada, o que vemos em cena é muito parecido com uma conversa comum. É claro, que precisamos sempre nos atentar ao fato de que, mesmo conduzindo seus filmes assim, o simples fato dele estar ali, de haver a presença de câmeras, de equipe, acabava interferindo em como os sujeitos iriam se expor ali. Mas é inegável que o método de aproximação gerava bons resultados e conseguia fazer com que as pessoas se sentissem mais confiáveis. Nas montagens de seus filmes já é possível perceber a preocupação de demonstrar que ele está ali, que ele e o objeto não estão distantes, deixando cenas em que os entrevistados abrem falas diretamente a ele.

Uma outra questão dos trabalhos do documentarista aqui estudado é sua relação com o olhar. De acordo com ele “Em primeiro lugar, o contato se estabelece, ou não, através de um olhar que não é para a câmara: a pessoa sempre olha para mim, não olha para a câmara. [...]” (PAIVA, 2014, p.242). Inclusive, segundo ele, a filmagem deve valorizar o rosto e os olhos das pessoas, tendo preferência pela filmagem sempre próxima, a importância de não se perder o olhar está em “[...] há uma riqueza extraordinária no olho, na boca e no gesto que, às vezes, desmente o que ela fala, que conota coisas que são fundamentais. [...]” (PAIVA, 2014, p.242)

Em seus documentários, Eduardo Coutinho não se preocupa se o que as pessoas estão contando sobre o passado são fiéis à realidade. Segundo Aquino (2011, p.123) “o que está em pauta para o cineasta não é propriamente a veracidade dos relatos, mas a eloquência e a convicção ostentada pelo personagem em cena.” O próprio Coutinho fala em entrevista para Frochtengarten (2012), que para ele o que importa é aquele momento no presente, aquela troca que está acontecendo quando a pessoa está dando seu testemunho para o documentário. Aqui, mais uma vez, enxergamos sua relação com métodos da história oral. Retomando mais uma vez Portelli (1997, p.32) a importância do testemunho pode não ser sua credibilidade factual, “[...], mas de preferência seu afastamento dele, como imaginação, simbolismo e desejo de emergir [...]”. Ainda de acordo com ele não há fontes orais erradas. Uma vez que mesmo quando se trata de uma afirmação errada “[...] são ainda psicologicamente corretas, e que esta verdade pode ser igualmente tão importante como registros factuais confiáveis [...]”.

A valorização do encontro e do que é dito pela pessoa é tamanha que o documentarista, inclusive, optava em fazer apenas um encontro com os personagens que apareciam em seus documentários. Antes do filme era a sua equipe que ficava encarregada de fazer uma pesquisa e assim era escolhido o que seria filmado, mas era no único encontro que Coutinho escutava o que o

personagem tinha a relatar. O próprio revela isso em entrevistas que ele deu, como no caso desse trecho “[...] quando eu filmo, em geral eu não conheço a pessoa, um assistente meu é que tenta obter dados sobre a pessoa. [...]”. (PAIVA, 2014, p.237) Ele acreditava que isso possibilitaria que a pessoa lhe contasse como se fosse a primeira vez. (MAGER, 2010, p.23) Esta noção da importância de ouvir o relato apenas uma vez, pode ser relacionada com a ideia presente na história oral de que “O testemunho oral, de fato, nunca é igual duas vezes [...]” (PORTELLI, 1997, p.36). Tendo em mente tal noção, Coutinho, percebia a importância de escutar o testemunho oral uma única vez, valorizava o relato que era dado em sua primeira versão, sabia que se ele fosse contado mais de uma vez mudanças poderiam acontecer.

Não lhe interessava, portanto, a veracidade do relato e sim o que a pessoa tinha para lhe contar naquele momento, de tal maneira que valorizava encontros únicos, não queria saber o que a pessoa tinha a dizer anteriormente para poder fazer uma “checagem”. Isso se relaciona com outro método utilizado pelo documentarista, o de não roteirizar seus filmes anteriormente. Segundo Juliana Muylaert Mager (2012), essa característica surge com o documentário Santo Forte (1999) e é aplicado pelo que Eduardo Coutinho intitula dispositivo. Este se daria pela “[...] construção de limites para o processo de filmagem, estabelecendo o universo a ser abordado e a forma dessa abordagem” (MAGER, p.21, 2012). Ou seja, não existia pré-estabelecido um roteiro dizendo o que se queria daquele filme, o que se era esperado dos sujeitos que seriam filmados, mas sim que iam até determinado local e a partir dali, com as entrevistas/testemunhos se construía um documentário e se chegava a uma temática.

De acordo com Mager (2012) talvez a principal característica que marca os documentários de Coutinho é a afirmação de que é um filme. Analisando seus documentários é facilmente identificável que o diretor faz escolhas justamente para mostrar para o telespectador que o que está sendo visto trata-se de uma obra fílmica. Desde Cabra já há cenas que mostram a equipe, seus equipamentos, o momento em que o Coutinho chega para entrevistar, até mesmo o momento em que ele se despede da principal personagem do documentário, a Elizabeth Teixeira. Há trechos de seus filmes que, inclusive, é mostrado o momento em que uma pessoa da equipe está pagando uma pessoa que participou das filmagens. É possível enxergarmos como o diretor buscou se desvincular do ideal clássico dos documentários de se dar a impressão do real.

Por fim, a característica dos seus filmes que mais nos interessa aqui é a sua relação com a memória e com a história brasileira. Essa característica está mais em Cabra marcado para morrer

(1984), Fio de memória (1991) e Peões (2004) (LINS, 2012, n.p.). Segundo Consuelo Lins, no caso de Cabra, Coutinho faz um cruzamento entre suas memórias, as memórias individuais dos seus entrevistados e uma memória coletiva ligada a história brasileira. Isso significa dizer que no filme aparecem testemunhos que remetem a memórias pessoais de indivíduos, inclusive do Eduardo Coutinho, que fazem parte de uma memória maior, que se remete ao período histórico a que se referem, o período de 20 anos entre o primeiro e o segundo filme, o qual foi marcado pela repressão colocada pela ditadura militar. Sobre a maneira como o documentarista lidava com estas, é válido ressaltar o que ele diz em entrevista, para ele “[...] a memória é, para mim, a coisa mais mentirosa do mundo. O que não quer dizer que não seja verdadeira. Você me conta sua infância de um jeito que você a conhece hoje. Se eu te procurar daqui um ano você vai me dizer de outro jeito.”. Ou seja, vê-se que ele enxerga a memória enquanto algo que sofre transformações e que depende de diversos fatores, como por exemplo, o momento em que ela está sendo produzida.

Podemos recorrer a Aleida Assmann para melhor compreender essa relação do diretor com a memória, por ser bastante parecida, segundo ela ao recordar toda lembrança é deslocada/distorcida/transformada. (TOMAIM, p.103, 2016). Inclusive, o que Coutinho faz se aproxima do que nós historiadores precisamos ao lidar com memórias, entender sempre as suas limitações. Segundo reflexões levantadas em O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação, Cássio dos Santos Tomaim este estilo de documentário que se move pela “vontade de memória” se transforma em um lugar de memória. Podemos então dizer que como trabalham com testemunhos de memória, os documentários de Eduardo Coutinho podem ser vistos como lugares de memória e da história brasileira.

CAPÍTULO II

Cabras marcados para morrer e mulher marcada para viver

*“A vida é arte do encontro
Embora haja tanto desencontro pela vida.”
(Vinicius de Moraes)*

O ano era 1962, Eduardo Coutinho ainda era membro do Centro Popular de Cultura da UNE, que neste momento realizava a UNE volante, experiência da UNE que possuía como objetivo ampliar a cultura para outras cidades brasileiras e através desta mobilizar estudantes em torno da reforma universitária. Em uma dessas viagens, o cineasta vai para Paraíba, mais especificamente no dia 14 de abril de 1962, e quando chega lá conhece a história de João Pedro Teixeira, criador e líder da Liga Camponesa de Sapé, que naquela ocasião havia sido assassinado há duas semanas, devido a conflitos com os latifundiários. Segundo informações que o próprio diretor dá no início do documentário de 1984, um dia após a chegada dele e da equipe, estava sendo organizado um comício de protesto contra o ocorrido. Através do evento, Elizabeth Teixeira, mulher viúva de João Pedro, que assume a liderança da Liga de Sapé com o falecimento do marido, compareceu com seus filhos. Foi devido a isso, que antes mesmo do início do comício, Coutinho teve o primeiro contato com Elizabeth, que resultou em uma pequena entrevista. Foi ali que surgiu a ideia de um filme que contaria a história de João Pedro Teixeira. Este chamaria Cabra marcado para morrer, título retirado de um poema de Ferreira Gullar (MONTEIRA, 2014, p.06).

O primeiro projeto de Cabra tratava-se, portanto, de uma filmagem de um filme de caráter ficcional. O roteiro deste foi construído em apenas 3 dias através de relatos de Elizabeth sobre a vida de João Pedro Teixeira. A ideia inicial era que pessoas da própria Liga, que João Pedro participou em vida, interpretassem elas mesmas e que as filmagens fossem no mesmo local dos acontecimentos. (LINS, 2012, n.p.). No entanto, conforme nos é informado no documentário, conflitos envolvendo policiais e empregados de uma usina de um lado e de outro os camponeses resultaram na morte de 11 trabalhadores de campo e na ocupação da região pela polícia militar. Por conta disto, as gravações tiveram que ser transferidas para o Engenho de Galileia, localizada em Pernambuco e onde havia sido criada a primeira liga camponesa em 1945, com o elenco composto por moradores de lá, do elenco geral apenas restou a Elizabeth Teixeira interpretando-a. Tal informação é dada no documentário no segundo trecho narrado em voz em off por Eduardo

Coutinho “do projeto original de filmar com os personagens reais da história só sobrou a participação de Elizabeth Teixeira fazendo o seu próprio papel. Ela veio conosco da Paraíba a Pernambuco”.

Como Consuelo Lins (2012) nos informa, as gravações duraram apenas 35 dias. O motivo da interrupção foi o mesmo que mudou a realidade brasileira de diversas maneiras: a efetivação do processo do golpe militar, que ocorreu no dia 1º de abril de 1964, momento em que o então presidente João Goulart (PTB) foi deposto de seu cargo e os militares assumiram o poder. Inicia-se, neste momento, um período da nossa história repleta de repressão, perseguição política e censura. E é justamente diante deste contexto que, utilizando-se como argumento a narrativa criada pela mídia local de que ali ocorria uma atividade subversiva de guerrilheiros (MACHADO, 2015, p.272), o exército interrompeu as gravações. Não só interrompeu as filmagens, como também apreenderam a maior parte dos equipamentos e materiais de filmagem. Além disso, os principais líderes camponeses e membros da equipe que estavam ali presentes foram presos. De acordo com Monteiro (2014, p.6) o cineasta Eduardo Coutinho e Elizabeth Teixeira fugiram para Recife e de lá cada um seguiu um rumo diferente. Coutinho se refugiou na casa da filha de Paulo Freire e Elizabeth fugiu para o interior do Pernambuco, onde se escondeu na casa de Vladimir Carvalho (cineasta). Depois de dois meses escondida ela acabou se entregando e ficou presa por dois meses. Quando solta tentou passar um período morando com os pais, no entanto, devido ao medo da perseguição que se intensificou com o desaparecimento de dois companheiros, ela foge para o Rio Grande do Norte com apenas um de seus filhos e passa a viver de maneira clandestina adotando o nome Maria Marta.

Como o diretor nos informa, a maior parte da equipe, que não foi apreendida, acabou fugindo para o Recife e posteriormente para o Rio de Janeiro, levando com eles o material negativo das filmagens que havia sido salvo. Com o ocorrido, o filme teve que ficar guardado na gaveta por 17 anos, até o momento que Coutinho consegue retomar com o projeto. Aqui já podemos perceber como o golpe ocorrido em abril de 64 teve grande influência não só no filme, mas também na vida de todos que participaram dele.

Por fim, é válido ressaltar que Coutinho escreveu o primeiro cabra fortemente influenciado pelos ideais de uma arte conscientizadora, que era algo presente como projeto no CPC da UNE. De acordo com Alcides Ramos, a produção cultural do Centro Popular de Cultura possuía como objetivo “[...] a produção de obras de pedagogia política, no qual a criação estética seria

comandada por um esforço conscientizador.” (RAMOS, 2006, p.3). Como membro do CPC e sendo o filme um projeto ligado a este, estas marcas estão presentes na primeira tentativa de criar um filme sobre a vida de João Pedro Teixeira. Segundo Ramos (2006, p.5), os personagens do primeiro Cabra são tipificados como se esperava que fosse os pertencentes daquele segmento social, de pessoas que são oprimidas e exploradas economicamente e politicamente. Ainda, conforme o historiador diz, o que sobrou da tentativa do primeiro cabra foram pequenos fragmentos, porém, há uma cena que foi completa, que é a que camponeses discutem com o dono da terra a questão do aumento do foro (figura 1), na qual

A disposição hierática dos personagens na cena trai a improvisação dos autores camponeses: a câmera vê à distância o confronto como se quisesse reduzir cenografia e personagens à condição de significados frontais: o alpendre (área de poder), ponto mais elevado onde se encontra o patrão, e o terreiro, espaço inferior ao alpendre, onde estão os camponeses. Os signos são claros e simplificadores do conteúdo da sequência e se aproxima das formas de teatro de afastamento, então em voga. O resultado é próximo do esquemático, esfriando as improvisações dos atores e incorporando uma evidente artificialidade a todo o resto. (WALTER JR, 1984, p.35-36)

Figura 1: cena gravada para o primeiro Cabra marcado para morrer, na qual camponeses questionam o patrão em relação ao aumento do foro





Fonte: Cabra marcado para morrer (CABRA..., 1984, 37m56s-8m31s)

Nessa observação feita por Walter Lima Júnior, é possível compreender como a cena é composta por signos que demonstram as intenções do diretor. Alcides Ramos (2006, p.6) ao analisar mais detidamente o material, chega à conclusão de que a cena é composta por 14 (quatorze) planos, os quais a câmera assume três pontos de vista: 1. do alpendre; 2. do terreiro; 3. lateral, que é quando a câmera deixa de assumir o ponto de vista dos personagens. Ramos (2006) assume que ao observar atentamente os fragmentos que sobraram do primeiro Cabra Marcado para Morrer, é possível identificarmos seu caráter didático conscientizador. Ainda, segundo o autor, Eduardo Coutinho faz escolhas do que representar de acordo com os interesses do projeto, um exemplo é a questão de o protestantismo presente entre os camponeses não ser algo que seria representado.

Porque isso fugiria do ideal revolucionário: “[...] O critério de escolha baseou-se na ótica do intelectual/diretor interessado na interpretação “revolucionária” do papel desempenhado por João Pedro Teixeira. [...]” (RAMOS, 2006, p.6). De acordo com a análise historiográfica de Ramos, mesmo que de maneira mascarada, o filme de 1964 possuía a característica do intelectual falando pelo outro, o que por sua vez era marca do neorealismo. Por fim, ele conclui, assim como foi dito aqui, que as escolhas de Coutinho foram reflexos de sua relação com CPC e as propostas de uma arte revolucionária.

2.1 Cabra marcado para morrer de 1984: o reencontro

“Veja o caso do Cabra, que filmamos na Paraíba. Eu prometi a eles: “A gente volta aqui para passar o filme”. A gente voltou exatamente um ano depois, passou três dias por lá, fez a exibição para quatrocentas pessoas. Para mim era cumprimento de um pacto. [...]”
(Eduardo Coutinho, 2009)

Nos anos em que dividiram o primeiro e o segundo filme, Eduardo Coutinho, como já dito anteriormente, trabalhou como jornalista e passou a fazer parte da equipe do programa Globo Repórter, onde pôde ter contato com a produção de documentários. Essa experiência teve grande influência na vida do cineasta, de tal maneira, que no ano de 1979, quando finalmente enxerga a possibilidade de retomar o filme, Coutinho percebe que não poderia mais ser no modelo que tinha pensado para o primeiro filme. Agora, o que tinha em mente era trabalhar em um documentário que seria construído por testemunhos das pessoas que estiveram envolvidas nas gravações de 1964, inclusive inserindo ele mesmo como personagem. Segundo Consuelo Lins:

[...] Não se trata mais de filmar de forma “justa” um real já dado, de reconstituir a realidade como ela efetivamente se deu, mas a partir de imagens, sabendo que elas se misturam às memórias individuais e coletiva, que estão mescladas ao mundo [...] (LINS, 2012, n.p)

Ou seja, o projeto deixou de ser o que era em 1964, a ideia de colocar pessoas para interpretarem a vida de João Pedro, de reconstruir a realidade deste líder camponês e de sua família, através da encenação passou a ser a de trabalhar com relatos orais, com a memória individual e

coletiva das pessoas que tiveram relação com as primeiras filmagens. E que, por consequência, também sofreram com a interrupção das gravações, com as prisões e com os males da repressão da ditadura militar. Entre os dois filmes o que permanece são questões relacionadas a reforma agrária, repressão, posse de terra, migração. (XAVIER, 2001, p.124) Nas palavras do diretor no início do documentário, 17 anos depois, ao voltar a Galileia para terminar o filme ele “[...] queria retomar nosso contato através de depoimentos sobre o passado, incluindo os fatos ligados à experiência da filmagem interrompida, a história real da vida de João Pedro, a luta de sapé, a luta de Galileia e a trajetória de cada um dos participantes do filme daquela época até hoje.” (CABRA..., 1984, 09m09s-09m26s). Segundo Ismail Xavier (2012, n.p.) o segundo *Cabra* “[...] recapitula todo o processo de vinte anos de ditadura a partir de um reencontro com os camponeses e a exibição aos antigos colaboradores das imagens do primeiro *Cabra* [...]”.

Coutinho utilizou do seu próprio salário que ganhava como repórter do Globo Repórter para poder ir até o nordeste e gravar as entrevistas. Além de utilizar os equipamentos da emissora e contar com o financiamento da Embrafilme. Dessa vez foi possível chegar até o final das filmagens e o documentário foi lançado em 1984 no Rio Cine Festival. *Cabra marcado para morrer* foi e continua sendo um grande sucesso, rendendo prêmios ao cineasta como Prêmio Internacional da Crítica (Fipresci) no Festival de Berlim em 1985. Além de representar um marco no cinema documentário brasileiro.

É importante compreender o que fez com que Coutinho retomasse o seu projeto, após mais de uma década com ele guardado na gaveta. Para isto é necessário entender o contexto daquele período. Como já dito, a primeira tentativa de gravar *Cabra* sofreu com a interrupção dada pela censura gerada pelo golpe militar de 64. Quando Eduardo Coutinho retoma o seu projeto, a ditadura ainda não tinha chegado ao seu fim. Então o que explica ele ter conseguido colocar em prática um documentário que trazia em seu conteúdo testemunhos de pessoas que sofreram perseguições e tortura advindas do regime?

No período de produção do filme o Brasil estava passando pelo processo que ficou conhecido como abertura política. Este período, que também é chamado de período de transição, foi marcado por políticas de transição do regime autoritário da ditadura militar para uma democracia liberal. Segundo a socióloga e cientista política Maria Dalva G. Kinzo (2001, p.4-5), este processo de transição para um sistema democrático pós ditadura no Brasil ocorreu de forma singular, ocorrendo de maneira lenta e gradualmente. Tendo levado 11 anos para que os civis

voltassem a ter poder, além disso mais 5 anos para que um presidente fosse eleito de maneira democrática. De acordo com Kinzo, podemos dividir esse período em três fases, a primeira tendo durado entre 1974 e 1982, a segunda entre 1982 e 1985 e a terceira iniciou em 1985 e durou até 1990. Sendo que as duas primeiras os militares ainda possuíam domínio, estes por sua vez só deixam de ter maior influência na última etapa. O período em que o documentário é gravado corresponde a primeira fase da abertura política no Brasil, portanto, será nela que nos aprofundaremos.

Conforme nos diz Maria Dalva G. Kinzo (2001, p.5-6), a primeira etapa de transição iniciou-se com a ascensão do general Ernesto Geisel ao poder de presidente da república. Este, por sua vez, propõe um projeto de distensão da ditadura militar através de um processo gradual e seguro. É válido ressaltar que a decisão do general não veio de uma boa vontade de cumprir com as reivindicações do povo, mas sim por conta de conflitos internos dentro do exército, nas palavras de Kinzo “[...] umas das principais razões que explicam a iniciativa do governo de iniciar a liberalização é a necessidade de os militares se retirarem da vida política a fim de preservar a própria instituição. [...]”. No entanto, segundo a autora, a decisão acabou gerando ainda mais conflito entre os militares, pois havia uma parcela que era contrária a decisão de Geisel (ARENA) de reinstaurar a democracia. O que exigiu que o general aplicasse as políticas de tal forma a conseguir conter a tensão dentro da instituição militar. Diante disto, ao final dos anos 1978 ele consegue aplicar políticas de liberalização de modo gradual e seguro. E, como consequência, consegue colocar como sucessor ao cargo da presidência, por escolha própria, João Figueiredo (PDS). Ainda de acordo com a socióloga, sob administração política e prosseguindo os passos de abertura do regime, Figueiredo é responsável por assinar a lei que ficou conhecida como Lei da Anistia. Que garantia:

É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexo com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares. (BRASÍLIA, 1979, Art.1º)

Este decreto gerou e ainda gera uma série de discussões, pois se por um lado garantiu anistia para aqueles que foram perseguidos durante o período militar, por outro ela também gerou a não punição dos militares que cometeram crimes durante o período da ditadura. Conforme Patrícia

Machado nos diz, esta lei “[...] permitiu que aqueles que viviam clandestinamente pudessem recuperar sua identidade legal, inocentou militantes de esquerda que cometeram crimes políticos e eleitorais, e não puniu representantes da ditadura que praticaram as torturas. [...]” (2015, p.275). Tratou-se de uma política de esquecimento, Andreas Huyssen traz essa discussão no capítulo “Resistência a memória: usos e abusos do esquecimento público” do seu livro *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Ao recorrer a Paul Ricoeur ele diz que existem diversos esquecimentos e que, dentre eles, está o esquecimento institucional que é usado em casos de anistia. Ademais, Huyssen (2014), ao se propor a discutir sobre a análise sobre o esquecimento, ele afirma que “[...] o esquecimento e a memória foram cruciais na transição da ditadura para a democracia [...]”. Aqui, cabe ressaltar, que, não deixando de lado os aspectos negativos que a Lei da Anistia trouxe consigo, mas que é importante salientar de que maneira parcela da população utilizou-se dela para poder escapar das mazelas da ditadura.

De acordo com Machado (2015), muitos cineastas se aproveitaram dessa lei para conseguirem produzir filmes que possuíam temáticas que até então os militares silenciavam. Ismail Xavier (2001, p.52) diz que o clima no período proporcionou que cineastas retornassem projetos antigos interrompidos pelo golpe de 1964, entre estes estava Eduardo Coutinho, que neste cenário conseguiu fazer um documentário que trazia pela primeira vez o relato de tortura de um camponês. É válido ressaltar, que o departamento de censura ainda existia neste período, mesmo com o processo de abertura. Inclusive, *Cabra marcado para morrer* passou pela triagem do departamento de censura. De acordo com Machado (2016, p.62) o documentário foi avaliado dia 27 e dia 29 de fevereiro de 1984. O primeiro parecer dizia que o público adulto teria discernimento para compreender que o filme trazia relatos de fatos históricos que tinham ocorrido muitos anos atrás. Já o segundo ressaltava o papel da abertura política para que o filme fosse retomado e acreditava que este teria perdido a potencialidade com os passar dos anos.

Concordamos com a análise feita por Patrícia Machado (2016, p.63) acerca do posicionamento dos censores acerca do documentário. De acordo com a historiadora, essa postura da censura aponta que os censores não viam potencialidade nos testemunhos destes camponeses. Utilizando-se do exemplo do relato do camponês João Virgínio, a autora (2016, p.68) diz que um dos motivos para essa visão pode ser o fato que os relatos vinham de camponeses e não de uma *voz em over*, uma narração que representaria a voz do conhecimento. No entanto, como podemos perceber a partir dessa pesquisa, e como Machado aponta em sua pesquisa, a censura estava errada.

Nas palavras dela “[...] um engano se levarmos em conta que o documentário é considerado ainda hoje um dos mais marcantes na elaboração de uma memória que [...] traz à cena a tortura e as duras experiências vividas pelos camponeses brasileiros durante os anos de autoritarismo.” (MACHADO, 2016, p.63) Compreendendo a importância desse documentário partiremos agora para a parte final do trabalho, na qual trataremos uma análise mais aprofundada do filme em questão.

2.2 Fragmentos de memória e história no documentário de 1984

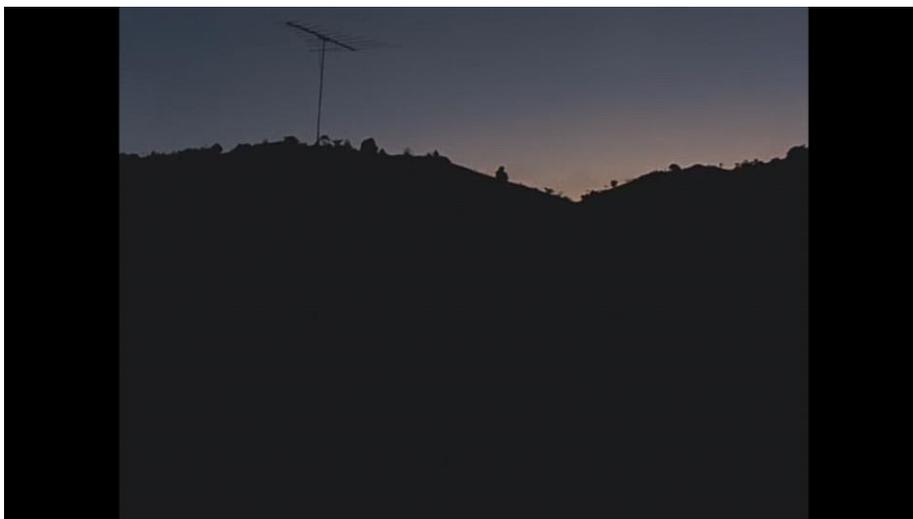
Em *A historicidade de cabra marcado para morrer (1964-1984, Eduardo Coutinho)*, Alcides Freire Ramos (2006) nos informa que, desde quando veio a público, *Cabra marcado para morrer* gerou interesse e suscitou discussões não apenas entre cineastas, mas como também em intelectuais em outras áreas do conhecimento. Ainda segundo ele, alguns se interessaram em discutir a questão da desigualdade social (como Ana Maria Caluno e Walter Lima Júnior, enquanto outros se debruçaram em compreender mudanças de enfoque que mudaram entre um e o outro filme (a exemplo disso temos Ismail Xavier e Jean-Claude Bernadet). Em relação a historiografia, Ramos (2006) questiona qual o papel do intelectual que pratica o ofício de historiador nessa discussão. Para responder esta, o historiador que se preocupa em interpretar esta obra precisa estar munido de discussões acerca da relação entre cinema/história/memória. Como o leitor já deve ter percebido, é por este caminho que este trabalho vem caminhando para a análise do filme documentário de Eduardo Coutinho.

É importante destacarmos que Coutinho trabalha em *Cabra marcado para morrer* com a história e memória referentes a três temporalidades diferentes. São abordados temas referentes a João Pedro Teixeira e sua participação na Liga Camponesa de Sapé e seu assassinato, a Liga do Engenho de Galileia, a repressão que os camponeses ligados a luta pela reforma agrária sofreram antes e durante o regime ditatorial, também sobre este período em si (mais especificamente os 20 anos que separaram o primeiro e o segundo filme) e por fim, ao momento em que o documentário está sendo filmado, que no caso é o período, conforme já identificamos, da primeira fase de abertura política do Brasil. Discutiremos, portanto, a partir daqui sobre cada um desses temas. Buscando compreender o documentário como um resultado do esforço de Eduardo Coutinho e todos os envolvidos, de mostrar a partir dele uma determinada visão de mundo. Além de, é claro, que os

testemunhos dados são testemunhos dados a partir da memória e que a memória, conforme já discutimos, é algo que muitas vezes é alterada, modificada, que escolhe os fatos, sendo necessário assim problematizá-la e se debruçar de outras referências para discutir aquilo que está presente nela. Iniciaremos assim a nossa análise.

O documentário se inicia com uma cena de um local escuro, de fundo um som que transmite uma sensação de angústia (Figura 2). Aos poucos as luzes vão se acendendo e nos é revelado que ali há a presença de pessoas (que posteriormente nos será revelado que se trata dos moradores do engenho de Galileia para onde Coutinho vai para reapresentar as filmagens do filme de 1964), Coutinho e um aparelho de projeção de imagens dos antigos (Figura 3). A cena é interrompida e parte para uma outra filmagem, essa se trata de uma cena na qual há um cenário de um lugar pobre, com casas construídas na beira da água, há a presença de uma mulher cortando algo que não dá para identificar do que se trata ao lado de um animal, também aparece crianças trabalhando carregando caranguejos, a cena se abre novamente mostrando o local em uma vista aberta e logo após o cenário passa a ser de pessoas em uma feira. (Figura 4) De fundo toca a música Canção do Subdesenvolvido do cantor Carlos Lyra. Surge então uma *voz em off*, esta revela que as imagens que estão aparecendo em tela são resultados de filmagens feitas para a UNE volante que “percorreu o país para promover a discussão sobre a reforma universitária.”, que mostrava a “imagem da miséria em contraste com a presença do imperialismo” algo que, segundo ele, era uma tendência daquele momento, um exemplo era a música que tocava de fundo, que era um clássico do CPC.

Figura 2: cena de abertura do documentário.



Fonte: Documentário Cabra para morrer (CABRA..., 1984, 1m13s)

Figura 3: momento em que as luzes são acesas e os personagens do documentário revelados



Fonte: Documentário Cabra marcado para morrer (CABRA, 1984, 1m19s)

Figura 4: imagens gravadas por Eduardo Coutinho que representam a imagem da miséria em contraste com o imperialismo





Fonte: Documentário Cabra marcado para morrer (CABRA..., 1984, 1m28s-2m24s)

Aqui já é possível compreender o motivo da escolha dessa cena no início do documentário, Eduardo Coutinho queria demonstrar a ligação que teve com o Centro Popular da Cultura, já discutimos aqui sobre esta participação. É a primeira demonstração do documentarista de que ele é um dos sujeitos que compõe o documentário. É nesse momento, inclusive, que a voz do Eduardo Coutinho aparece em narração *em off*. A sua primeira fala é “como integrante do CPC e responsável por estar filmagens também paguei meu tributo ao nacionalismo da época indo filmar em alagoas um campo de petróleo que a Petrobras começava a explorar”. O nacionalismo que o diretor se refere é a tendência entre os intelectuais daquele período das filmagens

No final da década de 50 e início da década de 60, constituiu-se no Brasil um processo singular de discussão e debate, no âmbito da esfera pública democrática,

que permite o contato da intelligentsia com as ideias e intenções do “movimento nacionalista brasileiro”. A adesão da intelectualidade oriunda de classe média às causas nacionalistas se deu, sobretudo, pela participação de artistas, estudantes e intelectuais na formação de uma conjuntura ainda nova para a cultura e a política nacionais. No terreno da produção artística, essa movimentação se traduziu na fundamentação de uma pedagogia estética voltada para a classe média intelectualizada e na sua organização política. (SOUZA, 2003, p.134)

O trecho citado acima revela a maneira como a questão do nacionalismo está presente no debate entre intelectuais e artistas entre 1950 e 1960. Que é justamente o período em que Coutinho está produzindo aquelas imagens. Segundo Miliandre Garcia de Souza (2003, p.134) tais discussões também adentraram instituições, como foi o caso do Centro Popular de Cultura. Como membro do CPC, Coutinho fazia parte dos cineastas que abriram discussões acerca do modelo que se esperava que os cineastas deveriam ter em seus filmes, que estava presente no Manifesto do CPC, escrito por Carlos Estevam. Essas divergências resultaram “[...] na busca por alternativas para realização de uma arte política e esteticamente revolucionária, ainda que fundamentada no nacional popular [...]” (SOUZA, 2003, p.136)

Estes cineastas, como já dito anteriormente, acabaram por optar por uma arte e por técnicas ligadas ao cinema novo. Eduardo Coutinho está, ao retratar que ele tinha pagado seu tributo ao nacionalismo, se contextualizando e justificando suas escolhas naquele período. De certo modo, ao mostrar essas gravações do período em que estava ainda vinculado ao CPC, em que ainda possuía grandes influências do cinema novo, ele está nos dizendo que aquele diretor que começou a gravar a primeira tentativa do filme em 1964 estava fortemente influenciado aos ideais daquele momento. Agora, ao retomar seu projeto, ele já não era mais o mesmo, ele estava inserido em uma outra realidade e entre os dois filmes viveu 20 anos em um contexto diferente do que ele tinha passado até então. Suas escolhas já não mais as mesmas, ele já não é o mesmo nem a nível pessoal nem a nível profissional, assim como quem aparecem também não, isso se materializa até mesmo no foco e no método do diretor no documentário ter mudado em relação ao primeiro. Todos ali tiveram suas vidas prejudicadas, em certa maneira, com a ruptura que o golpe de 1964 gerou.

Continuando nossa análise, após essas primeiras cenas Eduardo Coutinho inicia falando sobre como se deu a ideia da gravação do primeiro filme. A partir desse momento as Ligas Camponesas passam ser a maior parte da discussão do documentário. Sendo assim, faz-se necessário fazer uma contextualização do que foram as Ligas e o que elas representaram na história do movimento agrário brasileiro.

As Ligas foram importantes organizações dos trabalhadores do campo iniciadas em 1940 pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB). Segundo Márcia Motta e Carlos Leandro Esteves no artigo intitulado *Ligas camponesas: história de uma luta (des) conhecida*, a criação das ligas representou no período o esforço do partido de ampliar suas bases políticas. Com elas esperava-se que ocorresse uma aliança entre operários e camponeses contra o imperialismo. Impossibilitados da criação de um sindicato, devido às limitações jurídicas impostas pelo período, os comunistas criaram então entidades de cunho associativista (as Ligas Camponesas). Ainda segundo os autores, o PCB foi então o responsável pela criação e pela ampliação das ligas por diversos lugares do país, principalmente durante 1945 e 1947, após este período o partido entrou em ilegalidade e consequentemente houve um declínio destas organizações. Porém, mesmo tendo início na década de 1940, é após 1954 que as Ligas Camponesas conseguem maior visibilidade, através da experiência no território nordestino brasileiro com a Liga Camponesa do Engenho de Galileia e a Liga Camponesa de Sapé.

De acordo com Antônio Torres Montenegro em seu artigo *As ligas camponesas e os conflitos no campo* o início da história das ligas camponesas no Nordeste se dá no Engenho de Galileia localizado no município de Vitória de Santo Antão – Pernambuco. Lá trabalhadores rurais se unem e criam uma associação beneficente com o intuito de ajudar os camponeses, a Sociedade Agrícola e Pecuária de Plantadores de Pernambuco (SAPPP) – que mais tarde viria a ser conhecida como Liga Camponesa do Engenho de Galileia. Dentre as reivindicações dos associados, estava a questão do pagamento do foro, o fim do cambão e a criação de um fundo funerário, uma vez que até então os mortos não possuíam nem o direito a um caixão próprio para o sepultamento, quando alguém morria o falecido era velado em um caixão emprestado pela prefeitura, que posteriormente precisava ser devolvido. Dos camponeses que estavam ligados nas lutas da liga de Galileia aparecem dois no documentário, que no caso eram os únicos que ainda estavam vivos na ocasião, sendo estes José Hortência da Cruz e João Virgínio Silva (Figura 5). Eduardo Coutinho descreve João Virgínio como sendo um homem analfabeto, mas que carregava consigo o papel de ser uma “espécie de memória da tribo”. Curiosamente, é justamente o camponês que se materializa enquanto portador da memória que começa os testemunhos presentes no filme. É visível a maneira como Coutinho está em busca da construção de um documentário a partir de memórias. Em referência a história da liga ele diz:

A primeira reunião foi ele [diz apontando para João Hortência], mais o cunhado, o sobrinho e eu. Nós em conjunto aqui dentro do [neste momento ele diz uma palavra que não possível compreender] batendo um papo, aqui mesmo nesse sítio. Eu contei minha história, minhas ideias que eu tinha de fundamento de uma sociedade para beneficiar os defunto e o povo. Porque os defunto aqui era enterrado em um caixão que o prefeito tinha na prefeitura que emprestava para gente pra gente “buta” o defunto lá no buraco e trazer o caixão e entregar na prefeitura. Esse caixão se chamava Lolo, né [...] (CABRA..., 1984, 9m46s-10m33s)

Figura 5: a esquerda da imagem vemos João Virgínio da Silva e a direita José Hortência



Fonte: Documentário Cabra marcado para morrer (CABRA..., 1984, 9m44s)

Segundo o que Montenegro ressalta sobre a criação dessa liga, é o de que quando ela foi criada os trabalhadores de galileia fizeram um convite através de uma carta para que o dono da propriedade se juntasse a Liga. Segundo o autor, a historiografia sobre o tema diz que inicialmente ele teria aceitado entrar na associação, no entanto, ele espalhou para os outros fazendeiros sobre o início da organização e os perigos que ela representava. Isto teria aumentado os conflitos entre proprietários e camponeses e conseqüentemente levado os trabalhadores a buscarem suporte jurídico e é neste momento que entra para a liga uma figura importante: Francisco Julião Arruda de Paula (Figura 6), deputado vinculado ao Partido Socialista Brasileiro. No documentário esse momento é contado de uma maneira diferente. Este momento é narrado por uma voz *em off* enquanto na tela aparece recortes de jornais do período falando sobre a expulsão dos foreiros de galileia (Figura 7), inclusive, este recurso de recorrer a notícias sobre os acontecimentos que vão sendo colocados durante o documentário é usado diversas vezes pelo diretor. A versão colocada no documentário é que o proprietário de Galileia decidiu expulsar todos os moradores quando

percebeu que a liga não se preocupava apenas com os mortos e neste momento que eles vão atrás de um advogado para defender seus interesses. A parte sobre convidarem o proprietário para a liga não é exposta no filme.

Julião foi responsável por iniciar um novo período na história da associação dos trabalhadores de galileia. Motta e Esteves apontam a importância do método pedagógico adotado pelo deputado para a ampliação da base das ligas, que, de acordo com eles, se dividia em três partes:

[...] 1) a participação no “mundo do camponês”, o que significava que a tarefa de aproximação visando à arregimentação dos trabalhadores rurais para as Ligas deveria ser realizada nos “espaços de sociabilidade” desses trabalhadores; 2) a abordagem, a comunicação estabelecida deveria ser feita em “linguagem singela”, tendo consciência dos altíssimos níveis de analfabetismo no campo, o que implicava na necessidade de se estabelecer um discurso repleto de metáforas que aludiam ao próprio “mundo camponês” ao qual estavam acostumados; e, finalmente, 3) a conquista do camponês para a luta. [...]

Figura 6: deputado Francisco Julião



Fonte: Documentário Cabra marcado para morrer (CABRA..., 1984, 12m20s)

De acordo com os autores, mesmo que não podemos dar todo o crédito de ampliação das Ligas a Francisco Julião, ele teve um importante papel nesse processo. Para além disso, o deputado também atuou advogando em prol dos interesses dos foreiros de Galileia e posteriormente das Ligas em um nível nacional. E se utilizando dos espaços que ocupava enquanto político para denunciar as opressões que aquele povo vivia. O fato é que a figura de Julião contribuiu para uma ampliação massiva das Ligas e para que a imprensa passasse a enxergar o que estava ocorrendo naquele pequeno engenho em Vitória de Santo Antão. Eventos que apontam a maneira como após a entrada do deputado a organização dos camponeses ganham um novo aspecto e se ampliam são: a Marcha

da Fome organizada pela SAPP em maio de 58; o primeiro Congresso de Lavradores, Trabalhadores Agrícolas e Pescadores e, por fim, o I Congresso Camponês de Pernambuco em 1959. Este último, foi o responsável por estabelecer o elo entre a organização das Ligas com as camadas populares. Este congresso também contribuiu para chamar mais ainda a atenção da mídia para o movimento camponês.

A relação desses camponeses com Francisco Julião é exibida no documentário através do relato de João Virgínio. De acordo com ele, por não encontrar justiça em vitória em decorrência da expulsão dos foreiros das terras, o meio que ele arrumou foi buscar ajuda no Palácio da Justiça. Lá o presidente do tribunal ofereceu para ele a ajuda de Julião. Enquanto ele dá o seu testemunho, são exibidas imagens de encontros entre o advogado e os camponeses (Figura 8), quase como se fosse um esforço do diretor de comprovar essa relação, esse tipo de recurso é bastante utilizado em documentários pertencentes ao modo participativo. Sobre o testemunho de Virgínio destacaremos o seguinte trecho

[...] Julião entrou, tomou conta e deu conta. Ai animou, ai danou-se a chegar gente. Que todo mundo que era expulso dos engenho vinha se apadrinhar. Em galileia tem uma sociedade que beneficia o trabalhador do campo. Tem um advogado que é macho. [...] ai o camarada vinha. E quando chegava acá a gente dava cobertura a ele. (CABRA..., 1984, 12m23s-12m50s)

Figura 8: encontro entre deputado Francisco Julião e os camponeses



Fonte: Documentário Cabra marcado para morrer (CABRA..., 1984, 12m25s)

Analisando este relato é possível percebermos que a figura de Francisco Julião foi de suma importância para os camponeses de Galileia. Primeiro ponto ressaltado é que o deputado não só

pegou a responsabilidade de lutar por esse povo como ele conseguiu fazer o que estava se propondo “[...] tomou conta e deu conta [...]”. Segunda questão levantada no relato é a influência que a chegada de Julião na luta do Engenho de Galileia desencadeou entre outros trabalhadores do campo que passaram a buscar amparo lá em Galileia quando eram expulsos. Reforçando assim, o que foi dito anteriormente no papel fundamental do advogado para a ampliação massiva das ligas. A questão de o João Virgínio definir o Julião como “macho” cai sob a construção da masculinidade nordestina, que enxerga no “homem cabra macho” um homem valente, que não dá o braço a torcer. Por fim, destacando a última frase do relato, podemos levantar a questão do acolhimento entre estes camponeses.

Continuando o relato, João Virgínio fala sobre a questão da desapropriação de Galileia. De acordo com ele:

Depois de 4 anos, quando o senhor de engenho perdeu a esperança, ele inventou de vender a propriedade. Aí a gente “fumo” ao deputado e o deputado disse assim: bem, eu vou “botar” a questão na câmara dos deputado vê o que a gente pode fazer. Foi um barulho da moléstia, era briga de 7 mil qualidade. Um gritava “minha gente, não vamo fazer a desapropriação de Galileia, porque não é desapropriar uma galiléia, é desapropriar várias Galileias, porque daí evante pegará fogo dentro do Brasil de ponta a ponta, que o pessoal fica viciado. [...] vão se organizar e vão pedir aos poderes públicos para desapropriar as propriedade. Mas felizmente a gente ganhemo [...] os deputado votou com a gente. (CABRA..., 1984, 12m52s-13m53s)

O episódio ao qual o camponês está se referindo trata-se de uma conquista que os foreiros de Galileia conquistaram e que marcou a história da Liga. Segundo Motta e Esteves (2006, p.8) a desapropriação do Engenho de Galileia foi um marco na história das Ligas Camponesas. Este foi o momento no qual, o suplente de Julião, Carlos Luiz de Andrade, apresenta um projeto de desapropriação de Galileia que assegurava além da desapropriação uma prévia indenização em dinheiro. Conforme nos relata João Virgínio, o projeto foi vitorioso. Esta decisão do judicial não foi bem-vista pelos setores conservadores do país, pois ele representava a “[...] propagação de um movimento subversivo e o desrespeito à propriedade particular. [...]”. (MOTTA & ESTEVES, 2006, p.8). Temia-se, portanto, que a experiência em Galiléia se tornasse um exemplo para que mais camponeses buscassem a reivindicação da desapropriação de terras. Como o próprio Virgínio diz em seu testemunho para o documentário “[...] minha gente, não vamo fazer a desapropriação de Galileia, porque não é desapropriar várias Galileias, porque daí evante pegará fogo dentro do Brasil de ponta a ponta, que o pessoal fica viciado [...]”. (CABRA, 1984, 13m19s-13m36s)

De fato, a conquista feita pelos foreiros da liga de Galiléia ganhou bastante visibilidade e foi parar em diversos jornais do período (MOTTA & ESTEVES, p.8). O que ocorreu lá naquele engenho acabou tornando a liga como um símbolo da luta dos camponeses, como bem demonstra a narração de Ferreira Gullar “Galileia tornou-se, então, um símbolo da força do movimento camponês, mas até hoje os galileus não têm a escritura de suas terras.” Esta narração em voz *em off* é feita enquanto aparece em cena um camponês segurando uma espécie de carteira de filiação a Liga, que diz que a fundação desta foi no dia 1º de janeiro de 1955 no município de Vitória de Santo Antão - Pernambuco, esse pertence a Euclides P. dos Santos. Podemos interpretar a escolha do diretor como uma necessidade de comprovar que de fato aqueles personagens tiveram ligação com a Liga e pensando em como, mesmo depois de 20 anos o camponês ainda guarda aquele documento, demonstrando assim que ainda possui uma ligação com aquele movimento. Tamanha a influência que este teve na vida destes camponeses. Retomando a questão da desapropriação de Galileia é válido ressaltar que mesmo representando uma vitória das Ligas esta, por sua vez, não significou que houve distribuição de terras conforme era pautada pelo movimento. De acordo com Márcia Motta e Carlos Leandro Esteves:

[...] a desapropriação não representou a concessão dos lotes aos camponeses que ali habitavam. No bojo da desapropriação, foram colocadas em pauta questões referentes a uma política de reforma agrária entendem-se assim por que os lotes do antigo engenho foram entregues à Companhia de Revenda e Colonização, cuja função era a de organizar a distribuição de terras e a exploração agrícola. Os critérios de dotação de lotes seguiram normas estranhas ao mundo rural e os esforços no sentido de realocar os camponeses de Galileia para outras áreas objetivavam, não a concretização de uma política de reforma agrária, mas sim a desmobilização do movimento (2006, p.9-10)

Ou seja, segundo os autores, a desapropriação de Galileia acabou não resultando de uma política de reforma agrária e, para além disso, foi um mecanismo para desmobilizar o movimento. No entanto, é inegável a importância que o feito teve para se mobilizar outros movimentos camponeses em outras localidades. Como no caso da Liga Galileia de Sapé, que também será objeto de reflexão deste estudo posteriormente.

Feito essa breve contextualização sobre as Ligas Camponesas, pensemos a maneira como os primeiros planos do filme são montados. Em específico a partir do momento que o camponês João Virgínio aparece em cena para dar seu testemunho acerca da luta de Galileia. A cena que ele é apresentado inicia com um plano aberto onde aparece Coutinho, um membro de sua equipe e

camponeses, alguns, incluindo o diretor e o ajudante, estão sentados no chão, assim como João Virgínio e José Hortência. (figura 9) É interessante pensarmos de que maneira o documentarista a partir dessa postura já está demonstrando que ele e os entrevistados estão ali no mesmo nível, sem montar uma hierarquia entre entrevistador e entrevistado. Além disso, como já discutimos quando falamos sobre o método de Eduardo Coutinho, conseguimos identificar que não há a preocupação de distanciar a visão do telespectador do que o que está sendo visto é um filme, um encontro entre um cineasta e camponeses. Prosseguindo, o relato de Virgínio inicia onde ele aparece pela primeira vez em cena, mas logo muda para uma casa, nessa casa há também outras pessoas, provavelmente membros de sua família. E é ali que ele continua dando o seu relato sobre sua vivência como membro fundador da Liga camponesa de Galileia. Durante todo o seu relato os planos se alteram entre ele falando e cenas do passado, o diretor demonstra assim estar trabalhando com diferentes temporalidades. Mais do que isso, ele está mostrando que seu documentário é montado de vestígios do passado, de fragmentos, assim como a memória é feita de fragmentos.

Figura 9: encontro de Eduardo Coutinho, João Virgínio e José Hortência



Fonte: Documentário *Cabra marcado para morrer* (CABRA..., 1984, 9m34s)

Logo após os relatos de João Virgínio, nos é apresentado o momento em que Eduardo Coutinho e sua equipe se reencontra com os camponeses com o intuito de fazer a transmissão das imagens que haviam sido salvas da primeira tentativa de gravar o filme (Figura 10). Em narração *em off* o diretor nos informa

Logo após nossa chegada em Galileia improvisamos a projeção do material filmado em 1962 e 64 para a comunidade do Engenho. Os atores do filme eram nossos convidados especiais para a projeção. José Daniel do Nascimento, 67 anos mudou-se para Galileia depois de ser expulso depois do engenho vizinho. Um dos seus filhos tinha chupado um pedaço de cana sem autorização do patrão. Brás Francisco da Silva, 52 anos, foi um dos líderes da luta de Galileia, hoje não mora mais aqui, teve que fugir em 64 e agora dificilmente aparece. Quem chega para cumprimentar João Virgínio é Bia, 56 anos, saiu de Galileia em 1975 e nunca mais voltou aqui, ele é vigia de uma pedreira depois de ser vigia de uma usina. João Mariano Santana da Silva, 59 anos que fazia o papel de João Pedro, não punha os pés desde 64 [...] (CABRA..., 1984, 14m38s-15m49s)

Figura 10: projeção do filme para os camponeses



Fonte: Documentário Cabra marcado para morrer (CABRA..., 1984, 16m17s)

Podemos fazer algumas considerações a partir desse momento. Primeiro, sobre a escolha de Coutinho de projetar as imagens do antigo filme para os camponeses antes das entrevistas, como diz na narração, o material foi projetado logo após a chegada deles em Galileia. Sabemos que, a ideia do documentarista, é a de trabalhar com a memória destes personagens, ao apresentar estas imagens de 17 anos atrás percebe-se como Coutinho está fazendo um trabalho de procurar ativar a memória daqueles camponeses. Uma vez que a imagem por si só guarda memórias, como Comolli diz sobre o cinema (que não deixa de ser uma das variações da imagem), segundo ele este “contém memória pelo próprio fato de apenas ter se preocupado com o seu presente (LAGNY apud COMOLLI; RANCIERÈRE, 1997, p.55). Este trabalho de ir apresentando imagens de um passado já acabado a fim de despertar memórias nos entrevistados se repete no decorrer do filme, mais tarde voltaremos apresentar momentos em que isso ocorre.

Retornando a narração, ao apresentar os camponeses o diretor diz algumas informações que valem a pena serem ressaltadas, uma vez que diz respeito a um pouco da história deles. No caso de José Daniel é possível pensarmos sobre a relação entre dono de terra e camponeses no período de efervescência das ligas camponesas. O homem fora expulso do engenho que trabalhava por um motivo que pode ser visto como tolo para muitos, mas não foi pelo seu patrão, o motivo foi que seu filho comera um pedaço de cana. Esse ocorrido demonstra a maneira como estes camponeses eram perseguidos pelos donos das terras, mostra um pouco da realidade deles. Na figura de Brás Silva podemos identificar a personificação da repressão militar que os camponeses sofreram. Este, tivera que fugir no ano de 1964 e dificilmente retorna ao local em que vivia. É a demonstração da maneira como o golpe interferiu no percurso de vida, não só dele, mas dos demais que tiveram participação nas ligas. João Mariano é outro que também não colocava os pés em Galileia desde o ano que o filme foi interrompido.

Após essa apresentação dos camponeses o filme retorna para o momento de exibição. A imagem do momento que os camponeses vão se reunindo para assistir as filmagens se mantém a todo momento na realidade, mas a voz no fundo está focando em apresentar estes personagens para o espectador, dando seus devidos nomes, tornando-os sujeitos. Segundo as palavras de Coutinho, o material projetado foi mostrado exatamente como havia sido filmado “fora de ordem, com cenas repetidas, claquete, etc.”. Não houve, portanto, manipulação, montagem ou qualquer edição antes de apresentar os fragmentos do primeiro filme. A intenção era mostrar exatamente o que tinha restado do trabalho daqueles camponeses que fora interrompido com o golpe de 1964.

Enquanto as filmagens são projetadas é possível ver em cena os camponeses aglomerados, curiosos com aquilo que está sendo projetado, conversam e comentam entre si. O diretor nos informa por narração que a projeção está ocorrendo em uma noite de sábado, pois era a única ocasião que era possível reunir estes camponeses e fazer com que se deslocassem de suas localidades. Aqui é possível compreendermos que a situação de classe destes ainda é difícil, não prosperaram durante os anos que separaram os dois filmes, mais tarde Coutinho nos informa que entre eles o único que prosperou foi Brás. Os problemas de 1962 continuam, como informa Alcide Ramos (2006, p.10) “[...] o intervalo de tempo na história brasileira, representado pela ditadura militar, nem de longe conseguiu eliminar as desigualdades sociais. [...]”. Retomando sobre a reação dos camponeses ao ver o filme, é possível perceber como o interesse do documentarista é registrar essas reações, o enquadramento da câmera se mantém nos rostos dos personagens, não é

feito nenhuma edição para retirar as conversas de fundo de comentários sobre as imagens. É possível destacar, o que o próprio narrador destaca, que o que mais suscita o interesse dos sujeitos ali é se reconhecerem e reconhecerem seus companheiros 17 anos mais novos. É uma autoidentificação. Neste momento "[...] há também uma confrontação física entre os rostos do passado e os do presente [...]" é também através da transmissão desses fragmentos filmicos que "[...] restabelece uma comunicação entre os camponeses e Coutinho, presente na tela como entrevistador e como personagem do primeiro Cabra [...]" (BARRETO, 2020, p.212). De tal maneira que a partir disso que começa aparecer no documentário as entrevistas dos camponeses que são apresentados no momento da exibição.

Dos camponeses apresentados no momento da projeção a primeira entrevista que aparece é de José Daniel (figura 11). Seu relato é curto, não podemos dizer se de fato ele falou pouco ou se Coutinho conseguiu aproveitar pouco do que ele foi dito. Mas podemos dar alguns destaques aqui do seu curto relato que nos parece pertinente para análise. Sobre ele Coutinho diz que ele ainda vive em Galileia e que além de ator do filme ele teve sua casa utilizada para gravação do filme, ela seria o local utilizado para representar a casa de João Pedro. A primeira pergunta que o entrevistador faz é se o homem havia gostado de ter assistido o filme que fora apresentado para ele. A resposta do entrevistado é curta, diz ter achado "muito bom". Em seguida a pergunta direcionada a José Daniel é em relação a religião. O homem diz ter virado "crente" após ao que ele chama de "revolução". Temos dois pontos importantes aqui, em primeiro lugar é em relação a religiosidade. Durante todo o documentário esta é uma temática que aparece, a maior parte dos camponeses que estiveram ligados ao movimento das Ligas ou já eram ou se tornaram ligados a religião protestante. Isto, conforme nos informa Ramos (2006, p.9) jamais apareceria no primeiro filme, uma vez que não se enquadraria dentro do projeto de uma arte revolucionária que era proposta pelo CPC. O segundo ponto também é contrário ao projeto de 1962 e certamente a visão do documentarista, que poderia ter optado por retirar do filme, que é o fato do camponês ter utilizado a palavra revolução para se referir ao processo de golpe que ocorreu em 1964.

Figura 11: Camponês José Daniel



Fonte: Documentário Cabra marcado para morrer (CABRA..., 1984, 17m40s)

O segundo entrevistado é Brás (figura 12). Como já dito aqui, este foi o único entre os camponeses que prosperou na vida. A primeira pergunta direcionada a ele é também o que ele havia achado do filme, a resposta é parecida com a de José Daniel, diz ter gostado do filme. O que muda em sua resposta é que ele diz que houve a parte ruim, que no caso foi terem interrompido o filme. Na narração, Coutinho reafirma mais uma vez que este foi o único que prosperou, possui um sítio de 4 hectares, onde produz e vende seus produtos. É informado também que 6 de seus filhos estão em São Paulo, a partir desta informação é possível fazermos uma ligação com o movimento de migração de nordestinos para outras partes do país em busca de mudança de vida. O narrador também diz que o nordestino trabalha na lavoura desde os 8 anos e se diz cansado do trabalho. Ou seja, mesmo tendo prosperado, não significa dizer que a vida do homem tenha melhorado, o serviço que desenvolve ainda é ligado a lavoura e este busca o descanso. No momento da entrevista acontece algo que chama atenção que é o momento em que Brás oferece a Coutinho comprar o sítio. De certa maneira, mesmo com o esforço de acabar com a hierarquia entre diretor e entrevistados, Coutinho é visto como alguém superior, no lugar do opressor, como alguém com maior poder. Em narração o documentarista traz algumas informações sobre o que ocorreu com Brás a partir de 1964: “Brás, conhecido pelos vizinhos como João, fugiu de Galileia em 64 e mudou de nome para evitar perseguições. Desiludido com as atividades políticas Brás não gosta mais de Galileia nem de lembrar as lutas do passado.”

Figura 12: Camponês Brás



Fonte: Documentário *Cabra marcado para morrer* (CABRA..., 1984, 18m15s)

A partir do relato apresentado anteriormente é possível discutirmos sobre a perseguição que estes sofreram com a implementação do regime militar. Levando em conta que muitos deles abandonassem a vida que levavam e mudassem até mesmo de nome para evitar que fossem perseguidos. Ocorreu o apagamento de uma identidade de luta. Como consequência, como no caso de Brás e de outros, ocorre a desilusão com as lutas, uma vez que o resultado da luta foi a perseguição. Outra personagem do documentário que também teve que fugir e mudar de nome foi Elizabeth Teixeira, a viúva de João Pedro Teixeira. Aos 22 minutos de filme é mostrado em tela o momento em que Elizabeth aparece nas filmagens e, assim que aparece, os camponeses já comentam que era Elizabeth Teixeira (figura 13). Coutinho diz “mesmo não tendo visto Elizabeth Teixeira desde 64, os participantes do filme logo a reconheceram”. Isso demonstra a maneira como a figura de Elizabeth assumiu um papel importante na vida desses camponeses. Uma vez que esta, com a morte de João Pedro, assume a liderança das ligas.

Figura 13: momento em que aparece Elizabeth na projeção



Fonte: Documentário Cabra marcado para morrer (CABRA..., 1984, 22m22s-22m33s)

Sobre a viúva o narrador nos informa que “nem sua família nem seus antigos companheiros sabia onde refugiara. Abraão, seu filho mais velho era o único que sabia”. Ou seja, a mulher que tinha sido a figura que estava à frente da luta das Ligas Camponesas tivera que entrar em clandestinidade, se refugiar e apagar sua verdadeira identidade. A fim de não sofrer perseguições. O reencontro de Coutinho com a Elizabeth se concretiza através de negociações com o seu filho Abraão: “depois de fazer muitas exigências Abraão concordou em levar a equipe a casa de sua mãe”. Coutinho nos informa que para conseguir chegar ao local em que a viúva de João Pedro estava vivendo tiveram que enfrentar 4 horas de viagem. Ela estava vivendo em São Rafael no Rio Grande do Norte que, segundo as informações nos dada no documentário, era uma cidade que tinha

3 mil habitantes onde nem sequer o sinal de televisão chegava. De fato, um bom local para alguém se refugiar. Lá ela vivia com o único filho que ela tinha conseguido levar em sua fuga, o Carlos. Coutinho nos informa que o nome que ela havia adotado depois da sua fuga era Marta Maria da Costa. É possível dizermos que o documentário teve um importante papel para tirar a viúva da clandestinidade, conforme Ramos (2006, p.7) nos diz “[...] Ao encontrá-la, esta mulher readquire seu verdadeiro nome, deixando de ser Marta Maria da Costa, sai da clandestinidade e inicia o seu exercício de rememorar as experiências passadas. [...]” ou nas como nos diz Jean Claude Bernadet “[...] Cabra/84 faz emergir Cabra/64, faz emergir Elizabeth debaixo de Marta [...]” (2003, p.232).

O primeiro encontro do cineasta com a Elizabeth acontece na sala de sua casa. A primeira atitude do diretor é mostrar fotografias do período de 64 (figura 14), aqui mais uma vez identificamos o trabalho de Coutinho de trazer a rememoração através de imagens do passado. Nos é mostrado em cena Elizabeth, do seu lado o seu filho Carlos e outras pessoas no fundo, que provavelmente são seus vizinhos. A viúva olha atentamente as fotografias, assim como seu filho e seus vizinhos também. O enquadramento da câmera são os rostos curiosos com as fotografias. Elizabeth quebra o silêncio e pergunta onde o Coutinho conseguiu aquelas fotografias. Vale lembrar que quando o filme foi interrompido os militares levaram quase tudo, com exceção de algumas coisas que conseguiram salvar. E é o caso das fotografias, como o próprio informa respondendo a mulher. De repente surge no fundo a voz de um homem, é a voz do seu filho Abraão. Ele diz “mãe reconhece a abertura política do Presidente Figueiredo”, Elizabeth parece ficar um pouco constrangida com a fala do filho, mas concorda e diz que é graças a ele que ela está ali na presença deles e complementa dizendo brevemente sobre sua trajetória

[...] as minhas esperanças... eu não tinha mais esperanças de nunca mais encontrar de nem sequer com meus filhos. Porque eu tinha medo, eu sofri muito, eu sofri, acho que vocês são testemunha, né? Eu sofri demais, a perseguição era grande, os caras tiveram muita vontade de me exterminar. (CABRA..., 1984, 25m43s-26m10s)

Figura 14: primeiro encontro com Elizabeth Teixeira e momento em que as fotos da cena são mostradas para ela



Fonte: Documentário Cabra marcado para morrer (CABRA..., 1984, 24m11s)

Através deste relato é possível identificarmos o sofrimento que esta mulher passou devido a perseguição que sofreu. Tanto é que toda a sua fala ela repete variações da palavra sofrimento para aproveitar daquele espaço para dizer o quanto ela sofreu. Elizabeth também coloca a equipe e Coutinho como testemunhas do seu sofrimento. Uma vez que eles acompanharam de perto a repressão que ocorreu em 1964. A figura de Elizabeth Teixeira é um exemplo de como a repressão militar afetou a vida dos brasileiros.

Neste caso, principalmente acerca dos camponeses que lutavam pelos seus direitos. Foram grandes perdas. Ela perdeu o marido, depois perdeu o seu próprio nome, identidade e o direito de ter seus filhos por perto. Coutinho não faz qualquer tipo de comentário referente a este primeiro relato de Elizabeth, ao contrário, ele prossegue a entrevista perguntando a quanto tempo ela estava em São Rafael. De acordo com ela, ela havia se mudado para lá há 16 anos e reforça mais uma vez que o motivo era a perseguição que o movimento sofria, que estava piorando. Segundo seu relato, quando chegou lá na cidade ninguém sabia quem era ela, ela não contou para ninguém. Elizabeth Teixeira de uma certa maneira deixou de existir a partir daquele momento para passar a ser Maria Marta e construir uma nova vida longe das perseguições. Elizabeth lamenta esse período, mas se diz satisfeita porque pelo menos está ali para contar essa história “Mas graças a Deus hoje estou aqui, né? Contando a história e o João Alfredo, o Alfredo e o Pedro Fazendeiro...”, após a fala ela é tomada pelo silêncio. O silêncio é interrompido pela segunda interrupção que Abraão faz para dizer

Todos os regimes são iguais, desde que a pessoa não tem proteção política. Todos são... todo são rústicos, violentos, arbitrários, independente das camadas das situações econômicas. Todas as facções políticas esqueceram Elizabeth Teixeira, simplesmente porque não tinha poder. Está aqui a revolta do filho mais velho. Agora se o filme não registrar esse meu protesto, essa minha veemência, essa verdade que falta a capacidade intelectual expressiva no coração de minha mãe. (CABRA, 1984, 27m34s-28m18s)

Em *A questão do herói-sujeito em cabra marcado para morrer* filme de Eduardo Coutinho, Paulo Roberto Arruda de Menezes interpreta a escolha de deixar as duas interrupções realizadas por Abraão no processo final do filme como uma necessidade de reforçar a veracidade do filme. (MENEZES, p.118, 1994). Já Alcide Ramos (2006, p.89) interpreta como um dos conflitos de memória que ocorrem no filme, o historiador identifica que durante todo o documentário entram em conflito 3 tipos de memória: memória camponesa, memória intelectual e a memória do vencedor.

Concordamos com a posição de ambos, mas com algumas considerações sobre a interpretação de Paulo Menezes. Acreditamos que sim, ao colocar essa cena no resultado Coutinho está reforçando a veracidade do seu filme, mas no caso enxergamos que isto é a maneira do diretor afirmar seu método de buscar a verdade na filmagem e não do que está sendo dito. Sobre o posicionamento tomado por Ramos de fato enxergamos que o filme apresenta diferentes memórias que entram em conflito. Ressaltamos aqui que as memórias dos camponeses e a do intelectual não são as mesmas pois trata-se de vivências diferentes. Como Ramos (2006, p.9) este momento em que Abraão interrompe é o conflito da memória dele, filho de camponês e do Coutinho, o intelectual em questão. Abraão ao fazer essa fala está reafirmando que a vivência dos camponeses não é a mesma do diretor e de sua equipe. Por fim cabe destacar que, por mais que a cena não é retirada do filme, quando a fala do filho termina o plano muda para o da transmissão, como se a conversa tivesse sido encerrada ali. O plano que se inicia a seguir é do momento que o filme é projetado para Elizabeth e seus filhos, sobre Abraão, Coutinho apenas diz que ele assistiu ao filme sem interferência.

Pensemos um pouco sobre as diferentes perspectivas de memória que Ramos apresenta em seu trabalho sobre o filme, depois retornemos para os relatos da viúva de João Pedro. Como já dissemos, ele identifica a memória dos camponeses, que como o nome diz se trata da memória dos camponeses com relações com a Liga Camponesa e da família de João Pedro, a memória intelectual, que no caso diz respeito a memória de Coutinho e sua equipe e a memória do vencedor

que se materializa na fala de alguns personagens. Para falar sobre esta última daremos um salto no documentário para o momento que este tipo de memória é mais latente, como nos informa Ramos (2006, p.8), na fala do camponês João Mariano, homem que representaria João Pedro no filme de 64. Ele nos é apresentado da seguinte maneira

João Mariano era o único dos atores que não tinha nenhuma participação no movimento camponês. Quando o convidamos para fazer o filme contamos para ele quem era João Pedro, João Mariano aceitou na hora. Inclusive porque, tendo sido expulso de um engenho, estava desempregado. Gradualmente, porém, ele foi se identificando com o papel de João Pedro. (CABRA..., 1984, 52m45s-53m06s)

A entrevista com João Mariano ocorre em local aberto, provavelmente em frente à sua casa (figura 15). O plano inicial da entrevista é aberto, é possível ver de fundo uma casa branca, ao redor de João Mariano, Coutinho e uma membra da equipe do diretor há cerca de 10 crianças e um homem em pé que observa a conversa. O documentarista revela *em off* que foi entrevistar o homem de surpresa um dia após a projeção, ou seja, não há a preparação dele para a entrevista e tudo o que ocorrerá será uma surpresa para o diretor. Logo o plano se fecha entre entrevistador e entrevistado, seguindo o padrão das outras entrevistas. No entanto, algo foge do que ocorreu nas outras, o início não é de Eduardo Coutinho perguntando o que ele achara do filme que viu, mas sim com o camponês já falando. Ele inicia a fala dizendo que é muito afastado de “certos movimentos”, mas que acabou caindo nesse movimento há 16 anos, quando morava no engenho, que se dizia “revolucionário”. Assim que Mariano diz a palavra revolucionário Coutinho interrompe a entrevista e diz que tem muito vento e que isto está atrapalhando a entrevista. A interrupção é o suficiente para quebrar a confiança do camponês, quando é para retornar a entrevista ele fica em silêncio e Coutinho, aparentemente constrangido, fica tentando instigar o homem a falar. Essa situação demonstra o que pode ocorrer em uma entrevista, tanto quando estamos falando em um documentário quanto em uma entrevista em um trabalho com fonte oral. O momento da entrevista é construído pela confiança, uma vez que esta é quebrada é difícil reconquistar.

Figura 15: encontro com João Mariano



Fonte: Documentário Cabra marcado para morrer (CABRA..., 1984, 53m08s)

Enquanto o documentarista tenta fazer João Mariano voltar a falar a câmera foca no rosto deste, sua expressão é de desconfiança. Até que decide quebrar o silêncio

Eu creio que o senhor esteja por dentro do assunto. É que eu não queria ta dentro desse negócio. Eu tava no engenho, por causa dessas liga, dessas coisas, então eu saí do engenho porque não quis ta dentro disso. Isso é uma prova que eu não queria viver dentro disso. Quando cheguei na cidade que os senhores me procuraram, que eu ingressei vamos dizer assim... dentro dessa carreira, mas sem saber o que estava fazendo. Mas quando entendi que era para viver assim, pelas propriedade, vamos dizer agindo por terra e essas coisas, porque eu não preciso de terra, o pouco que Deus me deu eu vivo sem isso, entendeu? Eu vivo sem precisar ta agindo com A ou com B. Depois que vocês chegaram aqui me procurou, pela sua simpatia, pela bondade do senhor [diz algo inaudível] mas não para viver ingressado nesse negócio de revolução. O negócio é esse. (CABRA..., 1984, 54m22s-55m12s)

De acordo com Ramos (2006, p.8) nessa fala é onde a fala do vencedor está principalmente presente. A memória de João Mariano é aquela que vai ao encontro da memória que os vencedores tentaram construir acerca das intenções da gravação do primeiro filme. O camponês por sua vez se mostra, através de seu relato, contrário a revolução e não contrário a “revolução de 1964”, como se esperava de um camponês que interpretou alguém como João Pedro Teixeira, mas sim contrário a revolução da esquerda, como nos diz Menezes. A reação de Coutinho é tentar contornar aquela situação, diz que não havia nada de revolução, ele procura desvincular esta imagem que se criou da gravação do primeiro filme. Pergunta como o homem está, o camponês responde e a logo após Coutinho pergunta se este já era da Igreja Batista na época do primeiro filme. Este responde que

sim e nos revela que fora até mesmo desligado de sua igreja no período por ter relações com o filme. Nos é revelado então o porquê de tanto ressentimento com o movimento do primeiro filme, graças a este ele perdeu o direito de praticar a sua fé. É quase que o Coutinho colocando a culpa na igreja por essa memória de vencedor que está presente no relato do camponês. Pensemos a partir de agora um outro momento que se tem a memória do vencedor e que tem uma relação com essa mesma memória que João Mariano traz em seu relato.

Estamos nos referindo ao momento em que é narrado no documentário sobre a interrupção da tentativa do filme de 84. Mais especificamente quando um dos narradores lê uma reportagem que trazia em si a memória do vencedor, isto é, a memória que o exército tentou construir a fim de justificar a interrupção das filmagens. Nesta dizia:

Foi talvez em Galileia que o exército apreendeu materiais valiosos do maior foco de subversão comunista no interior de Pernambuco. Abandonado pelos líderes vermelhos, ao lado de mulheres e crianças. Num casebre característico de camponês foi encontrado farto material que acionava o dispositivo de subversão ali montado pelos esquerdeiras internacionais. Sob a proteção do governo estadual, recentemente deposto. Neste casebre, estava instalado um poderoso gerador destinado a fazer funcionar custosa máquina de projeção cinematográfica. O filme, entre os inúmeros encontrados, que estava sendo levado na semana do golpe era Marcados para morrer. A película ensinava como camponeses deviam agir de sangue frio sem remorso ou sentimento de culpa quando fosse preciso dizimar pelo fuzilamento, decapitação ou outras forças de decapitação os reacionários presos em campanha ou levados a Galileia, interior do Estado. (CABRA..., 1984, 1h04m54s-1h06m05s)

Através disso confirmamos o que já foi dito aqui anteriormente, a desculpa utilizada para acabar com as gravações foi o “perigo vermelho”. De acordo com Rodrigo Patto Sá Motta (2000, p.86-87) no início da década de 1960, ou seja, período de gravações, o Brasil assistiu uma crescente eclosão de um movimento anticomunista. Este foi “[...] fagulha principal a detonar o golpe militar de 31 de março.” Os motivos para essa eclosão, segundo Motta (2000), foram tanto internos quanto externos. Internacionalmente, ele destaca o acontecimento da Revolução Cubana, que coloca a América Latina no centro da guerra fria e causa um medo da expansão de movimentos comunistas revolucionários pelo resto da A.L. Segundo o historiador, o temor resultou numa “considerável pressão sobre os países da América Latina, na tentativa de estabelecer um “cordão sanitário” capaz de impedir a progressão do comunismo. [...]” (MOTTA, 2000, p.87). No entanto, tal política anticomunista não pode ser vista unicamente por este fator, uma vez que a questão do “perigo vermelho” já estava em território desde meados de 1930. Aliado a isso, segundo Rodrigo Motta

(2000, p.88-89), havia também a questão dos movimentos e partidos “esquerdistas” estarem em crescimento no Brasil, como era o caso do PCB. Conforme ele nos aponta “No limiar da década de 1960, as bandeiras esquerdistas começaram a empolgar novos contingentes sociais, para além de intelectuais e ativistas sindicais, tradicionais fornecedores de quadros para os grupos radicais. [...]”. Ademais, nos é apontado também a questão de Jânio Quadros, no início de 1961, passar a demonstrar aproximação com nações que não eram aliadas dos Estados Unidos.

É mediante a esse contexto que o exército se utiliza como argumento interromper o filme pois este era “foco de subversão comunista”. O relato de João Mariano, de dizer que não sabia que estava se envolvendo que este movimento de revolução, encontra seus respaldos nessa versão acerca dos fatos colocada pelo exército e a mídia conservadora do período. No entanto, no documentário é apresentada uma outra versão, a versão da memória dos camponeses, dos vencidos. Esta é apresentada através de relatos dados em entrevista. Na primeira o camponês diz

31 de março, né? 31 de março, a gente “fiquemo” aqui encurralado pelo exército. Não exército aqui de Pernambuco, mas sim o exército de Paraíba. Todo soldado que chegava aqui era desconhecido que ninguém conhecia. E entraram e entraram de pés, não entraram em carro não, entraram todo mundo em pés. Encheu por aí, era soldado em todo canto. Todo mundo correndo. Todo mundo dentro do mato [...] E a procura só de três pessoas: João Virgínio, Zezé e Rosário. (CABRA..., 1984, 1h01m37s-1h02m10s)

O relato demonstra que quando o exército chegou lá já havia os cabras que estavam marcados para serem levados. Camponeses que já tinham sua história na luta no movimento camponês, o que explica serem marcados pelo exército. Neste momento do relato há um pequeno confronto de memórias, pois, Eduardo Coutinho interrompe e diz “nossa equipe também, né?”, é o confronto entre a memória do camponês e a memória intelectual. O homem, por sua vez, contorna a situação e concorda veemente com o documentarista dizendo que os homens do filme eram os principais procurados. Assim, Coutinho consegue a confirmação de sua memória, a de que você e a sua equipe também foram perseguidos, como os camponeses.

Outros camponeses dão o relato sobre o momento em que os militares pararam as gravações. Mas destacaremos aqui o relato de João José, filho de Zé Daniel (figura 16). Porque este levanta algumas questões bastante interessantes sobre a memória camponesa. Ele diz, que respondendo o coronel que perguntava onde estavam os comunistas cubanos que estavam querendo revolução, ele respondeu: “Coronel, aqui não tem nada de comunistas, nem cubano nem nada. Tem um povo morrendo de fome, doente, sofredor, como eu mesmo to doente. Que precisa de remédio

e de comer, esse povo daqui. Liberdade e terra para trabalhar. [...]”. Primeiro, destacamos essa relação com os cubanos, segundo o relato do camponês o exército chegou lá procurando por cubanos que estariam ligados ao filme, os cubanos no caso era Coutinho e sua equipe. Como já dissemos, naquele período era forte o “medo dos comunistas” que era fortemente ligado a Cuba, devido pelo processo revolucionário que o país tinha passado recentemente. Além do mais, a fala que destacamos aqui, é de uma riqueza muito grande. Não há como sabermos se de fato foi o que João José disse, mas pensemos o que levou este homem construir essa memória. O que leva o camponês escolher narrar o momento dessa forma. João José se aproveita do espaço para demonstrar como era a realidade do povo camponês, quais eram suas reivindicações. É uma fala bonita, carregada de simbolismo, simbolismo de luta.

Figura 16: João José, filho de Zé Daniel



Fonte: Documentário *Cabra marcado para morrer* (CABRA..., 1984, 1h12m17s)

Seguindo nessa linha de memória camponesa temos o relato de tortura de João Virgínio. Este por sua vez, possui uma potencialidade enorme, sendo que é “[...] o primeiro camponês a prestar um depoimento sobre a tortura para o cinema brasileiro [...]” (MACHADO, 2016, p.11). Seu testemunho sobre a tortura se inicia logo após o testemunho de João José que acabamos de apresentar. Quando o inicia o plano apresenta uma notícia sobre ele ter se entregue ao exército, essa dizia “João Virgínio – O valentão das ligas camponesas entregou-se ao exército”. Segue abaixo o relato do valentão das ligas camponesas

Eu me entreguei. Passei 7 dias escondido, sem poder sair pra canto nenhum, o jeito que teve foi me entregar. Quando eu passei 8 dias no 4º exército, no dia 15, que o governo assumiu a presidência da república, Castelo Branco. Tiraram eu para a secretaria da segurança pública, pra eu depor. Quando botaram eu pra eu depor botaram 2 tira pra me bater em mim, né? [...] Eu produzia aqui nesse sítio, onde estou meio caminhão de mercadoria por semana. O exército pegou, tirou eu aqui, meteu eu na cadeia. Cegou um olho, deu uma pancada perdi um ouvido. Outra pancada perdi o coração. Passei 6 anos na grade da cadeia. O que foi que eu construí na grade da cadeia para a nação? Tomaram um relógio, um cinturão, 50 conto em dinheiro. Um jipe o exército tomou, o cangaço ta lá detrás da prefeitura de Vitória, lá na delegacia. Um jipe meu, não me entregou mais. Isso é tipo de revolução? Pegar de um homem lascado que nem eu, fiquei meus fi todinho morrendo de fome aí. E o exército tomando o carrinho que eu tinha. Tomaram os documento, tomou tudo [inaudível] que vantagem o exército fazer isso comigo? Era melhor mandar me fuzilar, não era? Do que fazer uma miséria dessa. Eu fiquei mais revoltado do que era. Deixaram meu fi tudinho morrendo de fome e eu lascado lá na cadeia, no cacete, no pau. Passei 24 horas num tanque de merda, com água aqui no “imbigo” cada rolo de merda dessa grossura, aquele cado, aquela manipeira. Um quarto apertado e eu [neste momento ele demonstra com o corpo ele levemente agachado com as mãos na parede e girando] [...] passei 24 horas em pé, só o diabo aguenta rapaz. Um homem passar dentro de um tanque de merda 24 horas em pé. Só o satanás, eu não acredito que eu to vivo não. Que eu nunca vi um espírito da minha qualidade aguentar mais choque elétrico de que eu aguentei não. Mas não tem melhor do que um dia após o outro e uma noite no meio. E a ajuda de nosso senhor Jesus Cristo é quem vai proteger a gente. A graça de Deus está caindo aí em hora e hora. Confio em Deus, porque essa infelicidade... um dia o povo tem que pensar quem são eles. Não é possível a gente viver a vida todinha debaixo desse pé de boi não. (CABRA..., 1984, 1h15m16s-1h18m30s)

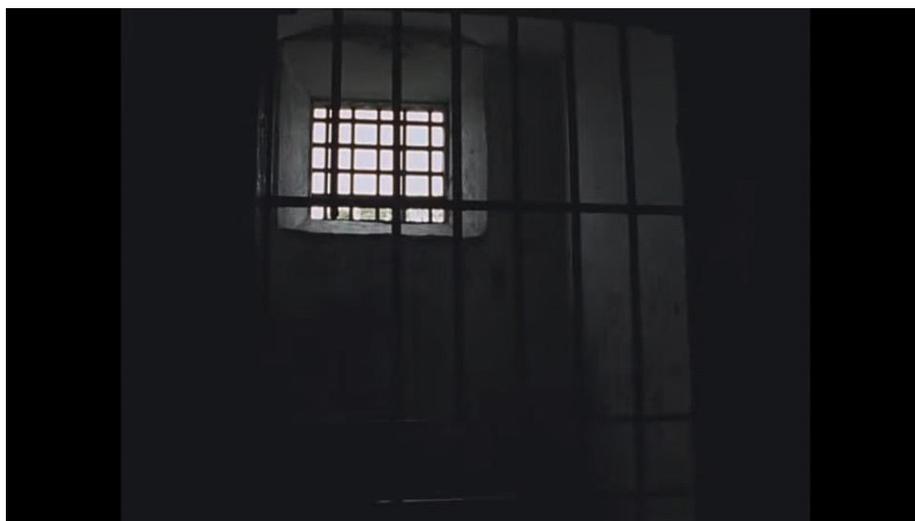
O relato traz um pouco do que foi a ditadura no Brasil. Em Ditadura militar e democracia no Brasil: história, imagem e testemunha, livro organizado por Maria Paula Araújo, Izabel Pimentel da Silva e Desirree dos Reis Santos, publicado no ano de 2013 é dito que entre as armas da ditadura no Brasil estavam a prisão arbitrária, assassinatos, formas de tortura e o banimento. Ainda segundo o livro, a prisão era marcada "[...] pelas mais diversas formas de tortura (incluindo a psicológica, usada para desestabilizar o preso político), sequestros, ameaças, interrogatórios infundáveis, dificuldade de comunicação com familiares e advogados, entre outras modalidades de desrespeito aos direitos humanos." (ARAUJO; SILVA & SANTOS, 2013, p.23). O que o João Virgínio narra é dos exemplos da tortura que brasileiros foram submetidos nos anos de regime militar. Ressaltamos que este camponês foi preso nos primeiros anos de ditadura, como sabemos o regime ainda ficaria mais repressor com o passar dos anos.

Em seu relato, o camponês João Virgínio, conta o que passou na mão dos militares nos anos em que ficou preso. O homem, cujo foi um dos fundadores da Liga Camponesa de Galileia, se entregou ao exército cansado de fugir. Ele era um dos cabras marcados para morrer, seu crime foi liderar uma associação camponesa que buscava direitos para camponeses de Galileia, que, como já foi dito, sequer possuíam o direito de ter um caixão próprio quando morriam. De acordo com Machado (2016, p.57-58) no inquérito policial da prisão de João Virgínio a acusação era dele ser um agitador de massas e um praticante de atividades subversivas. Ainda segundo a autora entre os documentos utilizados para incriminar o camponês estava um visto de viagem para Cuba e um convite dele convidando um destinatário para participar de atividades festivas de Galileia. Conforme a historiadora nos revela, em relatório expedido pelo delegado do DOPS é possível identificar que convites para estas reuniões festivas destinados a políticos, integrantes das Ligas e integrantes do PCB já estavam sendo investigados pela polícia. Contra o camponês foram emitidas duas prisões preventivas, uma em maio e outra em dezembro de 1964. Sua condenação foi de 10 anos de prisão, destes ele cumpriu 6 anos. No entanto, de acordo com Patrícia Machado (2016, p.58), os documentos sobre a prisão não dizem é sobre as torturas que ele sofreu nestes anos de prisão. São, nas palavras da pesquisadora, imagens que faltam.

Pensemos um pouco sobre o relato que o homem dá para o documentário de Eduardo Coutinho. Seu relato inicia no mesmo local que ele inicia o seu outro relato no documentário, sentado no chão. No entanto, logo muda para ele em pé numa região de terra, que nos é revelado no documentário que é seu sítio, com ele em pé e de fundo uma máquina de projeção de filme. Mais uma vez Coutinho reafirmando que, por mais do caráter testemunhal e documental, o que estamos vendo é um filme. Enquanto ele dá seu testemunho o plano altera entre o plano que ele está inserido e cenas que mostram a penitenciária onde o homem ficou preso (figura 17). Enquanto narra suas memórias do período em que foi preso pelo exército, é possível perceber sua postura de indignação. Em suas palavras ele confirma o que seu corpo demonstra, o homem se mostra indignado pelo que teve que passar durante os anos que esteve na cadeia. Sua indignação se dá pelas humilhações que foi submetido. Por ter tido que abandonar, a força, sua família, seus filhos e largar seu meio de sustento. Como consequência seus filhos passaram fome, teve seu “carrinho” tirado dele, perdeu a audição e “o coração”. Ele não entende o que o exército e/ou a nação ganhou com sua prisão. Dava mais para sociedade quando estava solto e produzia meio caminhão de produtos por semana em seu sítio. Mas o que mais chama a atenção é que o homem ainda mantém

sua fé, mesmo tendo passado por tudo o que ele relata, mas a fé não é apenas em sua religião, tem fé também na humanidade, que esta um dia consiga enxergar o que estes homens fizeram. Acredita também que um dia ainda vão se livrar destes homens e deixar de “viver debaixo desse pé de boi”.

Figura 17: penitenciária onde João Virgínio ficou preso



Fonte: Documentário *Cabra marcado para morrer* (CABRA..., 1984, 1h17m15s)

No documentário nos é revelado que, meses após a gravação do documentário, João Virgínio veio a falecer. Ou seja, se não fosse o documentário muito provavelmente essa memória de um camponês que sofreu torturas e abusos do regime militar poderia ir embora junto com ele. Conforme Machado (2016, p.59) nos diz “Esse depoimento forte e tocante é um exemplo emblemático do relato de uma experiência que se perderia na história, que passaria em branco se não fosse filmado pela equipe de Coutinho. [...]” Compreendemos, assim, a importância do documentário enquanto um lugar de memória, um depósito da memória viva deste e de outros camponeses que tiveram suas vidas marcadas pela luta por reforma agrária e pela repressão militar. Seguindo a linha de raciocínio de Ramos (2006), o relato de João Virgínio e de outros camponeses compõem no documentário o espaço da memória camponesa. Destaco a memória deste como sendo principalmente ligada a memória da atuação da Liga Camponesa de Galileia. Sobre a luta da Liga Camponesa de Sapé, a história de vida, luta e morte de João Pedro destacamos aqui principalmente o relato de Elizabeth Teixeira, que já iniciamos a apresentação anteriormente e que retornaremos a partir de agora.

O relato de Elizabeth Teixeira ocorre em dois momentos, conforme nos informa Eduardo Coutinho, na sala de sua casa, com a presença e interrupção de seu filho Abraão, e no seu quintal, sem a presença do seu filho (figura 18). Na primeira ocasião Elizabeth não conta muito sobre sua vida e a vida de João Pedro, mas na segunda vez que encontra Coutinho ela se abre mais. A própria revela isso quando encontra o documentarista pela segunda vez, antes mesmo da entrevista começar enquanto estava na janela da sala onde ela dava aula de alfabetização para crianças: “Ontem à noite eu me deitei fiquei imaginando. Na entrevista eu falei muito mal ontem. Mas eu fiquei muito emocionada. [...] porque eu devia ter começado direitinho, de início, a vida como você queria, né? [...]”. (CABRA..., 1984, 30m29s-30m46s) Coutinho responde que agora ela terá a oportunidade de contar novamente e pergunta se tem quintal lá e para lá vão para prosseguir a entrevista.

Figura 18: Segunda entrevista com Elizabeth Teixeira, em seu quintal



Fonte: Documentário Cabra marcado para morrer (CABRA..., 1984, 1h19m54s)

A primeira pergunta que o diretor é referente ao seu casamento com João Pedro. Elizabeth nos revela que se casou com o homem em 1942 e que o conheceu fazendo compra em um barracão e, a partir dali, começaram um namoro e com o tempo se casaram. Ela também diz que seu pai era contra o casamento deles, para se casarem tiveram que fugir para Massangana, em Santana. Foram para lá para João Pedro trabalhar em uma pedreira, numa propriedade do engenho. Mas não continuaram lá por muito tempo, em 1945 foram para Cavaleiro, onde o camponês também trabalhou em uma pedreira. Nos é revelado em narração que lá ele se torna amigo de Manuel

Serafim, que era seu vizinho e frequentava a mesma igreja batista que ele. Ou seja, assim como outros camponeses que apresentamos aqui, João Pedro também era de religião protestante. Nos é revelado que já lá em Cavaleiro ele inicia sua vida política. Nas palavras de Manuel Serafim:

Em Cavaleiro, quando eu estava lá, ele já tinha aquelas ideia dele. Aquelas ideia política dele. De sempre ser pelo trabalhador, de trabalhar pelo operário. Lutar pelo sindicato e ta, pelas reivindicações do operário, aí foram deixar de dar trabalho para ele pelas pedreira, né? Vai deixando de dar, vai oprimindo o coitado, aí ele sai, né? Quando ele saiu ele foi para Paraíba, foi ser presidente da liga camponesa, né? Aí eu disse assim a ele: rapaz lá tem uns homem perigoso, que é usineiro e tem outras perseguição, você não vai sair bem. Ele disse: eu vou dizer uma coisa a você, eu não tenho vontade de morrer [...] Posso até morrer na bala, mas é melhor do que morrer aqui de fome. É melhor do que morrer aqui de fome. (CABRA..., 1984, 33m45s-34m41s)

No relato de Serafim é possível compreendermos que a vida política de João Pedro não inicia na luta das ligas camponesas. Sua primeira experiência se dá lá em Cavaleiro, quando trabalhava em uma pedreira. Já nesta o homem sofre perseguições, não consegue mais emprego, que é justamente o que o leva à Paraíba, onde se torna líder camponês. O amigo preocupado o alerta que ia acabar se dando mal, mas como resposta, João Pedro diz que tem menos medo de morrer levando um tiro do que morrer de fome. Já neste momento compreendemos a força deste homem e a maneira que ele acreditava em sua luta, que era movida pela vontade de não morrer de fome. A viúva também dá seu relato sobre o início da atuação João Pedro na luta pelos camponeses: “Então papai manda nos chamar pra lá e lá ele tratou de organizar essa liga. Ele começou a organizar essa liga em 58. 58, 59, 60, 62 ele foi assassinado.”. Como já falamos aqui, foi em 62 que Coutinho tem contato com a história de João Pedro, quando ele conhece Elizabeth Teixeira e inicia seu projeto de escrever um filme que tinha como enredo a história de vida do líder camponês. Segundo o relato da mulher, eles viviam no sítio de seu pai, um sítio pequeno.

Também nos é revelado que quando casaram ele ainda não era crente⁸, ele se torna crente após se envolver com política, por entrar em contato com outros crentes. Com o tempo ele acaba abandonando a igreja e se dedicando mais a luta política, mas nunca abandonou sua crença. Sua religiosidade acaba sendo usada por ele como arma, como ela nos revela:

Em Jaboatão, porque ele se dedicou aos crente, passou uma porção de tempo como crente. Depois ele dedicou-se a política, ficou mais ao lado assim das ligas e abandonou a crença. Até que um dia, quando ele foi preso pelo exército, então eles fizeram várias perguntas dentro da bíblia e ele respondeu tudo. ”Então você

⁸ No documentário o termo crente é utilizado para designar pessoas que seguem religiões de cunho protestante.

tem ideias mesmo de crente. Tá me respondendo tudo quanto estou lhe perguntando (CABRA..., 1983, 35m36s-36m05s)

Ou seja, em uma das vezes que João Pedro foi preso como resultado da perseguição que ele sofria pela sua luta política, seu conhecimento em protestantismo fez com que ele saísse ileso. Continuando a entrevista Coutinho pergunta se Elizabeth tinha sido católica o tempo todo, ela responde que sim, que se manteve católica. Também revela que não tinha briga por conta disso. A única exigência do homem é que seus filhos não fossem batizados e ela não se importava com isso. Ela inicia a partir de então o seu relato sobre a atuação de João Pedro Teixeira como líder da liga:

Ele trabalhava no sítio, morava no sítio e trabalhava no sítio. [...] Nas hora vaga, a noite, os sábado, os domingo, ele saía ou por outras os camponeses vinha para nossa casa e ele... aí conversava com eles, perguntava o que que eles tava existindo. Outros já vinham mesmo participar, que tavam jogados do sítio, que o proprietário queria que saísse, ele tinha o direito a lavoura deles. Falava pra eles: ah, companheiros, é preciso nós se organizar, organizados podemos acabar com esse estilo do proprietário tomar nossas lavoura. Mas enquanto a gente não se organizar. Ele toma e fica tomado. Dia de feira, era reunião de lá e ele ficava na feira convocando os camponeses. E eu ficava mais na liga, carimbando as carteira, assinando, perguntando quem queria se associar, quantos meses que iriam pagar e quanto. (CABRA..., 1984, 36m22s-37m30s)

Nesse trecho, Elizabeth nos dá informações iniciais sobre a vida de João Pedro e suas atividades na Liga. É informado que o pouco tempo que o homem não estava trabalhando no sítio ele estava envolvido em atividades na Liga. João Pedro dedicava sua vida então ao trabalho de camponês e na organização das Ligas. A viúva também nos diz um pouco sobre o método de trabalho de base utilizada pelo líder camponês. Segundo seu relato, era na feira que o homem chamava mais camponeses para fazer parte do movimento. Além disso, em seu relato, Elizabeth Teixeira fala um pouco sobre a sua também atuação na liga antes da morte de seu marido.

Continuando a entrevista, Eduardo Coutinho pergunta sobre a briga do pai de Elizabeth com João Pedro. Nos revelando o conflito existente entre sogro e genro. Ela responde:

Conversa de papai é que ele queria tomar a terra. Queria tomar o que era alheio. E eu explicava para papai. Papai dizia que não dava certo. Até que papai ficou mesmo intrigado com ele. Tinha um gado de papai em nossa casa, papai tinha mando esse gado pra casa, pra gente tratar e ter direito ao leite. Papai mandou tirar o gado lá de casa. Fez o sítio vendido a Antônio Victor. Que era pra gente se retirar. Papai dizia: ele procure terra, tome um pedaço de terra pra ele e vá morar aí na terra. Havia muitas injustiças por ali. [...] tipo de injustiça era assassinar homem do campo. Era jogado do campo sem ter direito a nada. Era botar perseguições, havia perseguições no homem. Homem ficava de uma maneira que não podia nem sequer sair para o trabalho, sendo perseguido, vendo

morrer. As injustiças maiores as famílias ficaram abandonadas no campo. Eles tomaram a lavoura. (CABRA..., 1984, 40m27s-41m40s)

Através do seu relato falando sobre a injustiça sofrida por ela e seu marido pelo seu pai, Elizabeth nos fala também que as injustiças eram destinadas a todos os camponeses lá. De acordo com o relato dado anteriormente, quem estava ligado as ligas era expulso de suas terras, ficavam lá “jogados”. Além disso, também nos é relato as perseguições que estes sofriam, tendo que muitas vezes não podendo sair de casa por medo de serem mortos. Esta era a realidade de quem decidia se organizar para lutar contra as injustiças, ser expulso, perseguido, marcado para morrer. Como foi o caso de João Pedro Teixeira que, como sabemos, foi assassinado. Mas João Pedro não fora o único que acabou tendo sua vida tirada, outros também foram mortos, como foi o caso de João Alfredo, que Elizabeth traz em seu relato.

A perseguição contra João Pedro era constante, como relatamos aqui, desde antes de se envolver com as ligas ele foi perseguido por se envolver com movimento político na época que trabalhava na pedreira. A viúva nos conta que por várias vezes ele foi preso, no entanto, as perseguições não foram o suficiente para que ele desistisse do que acreditava. Ele acreditava na sua luta. Como a própria Elizabeth nos relata, o próprio latifúndio oferecia dinheiro a ele para que ele parasse de lutar. E segundo as palavras da viúva ele nunca cedeu, nunca amoleceu, mesmo tendo sofrido tanto. Mesmo com toda coragem, ele sabia que um dia o latifúndio iria lhe tirar a vida.

Ele tinha certo como o latifúndio iria tirar a vida. Um dia eu chamei ele: João Pedro vamos sair desse Estado, não ta dando mais para nós, a situação tá difícil. Chega um ou outro aqui diz que o latifúndio aí fala só em tirar a sua vida. [...] Vamos se retirar daqui, vamos ver se nós vamo para o sul. Ele olhou pra mim e disse: é, você e meus filhos ta aí. Tirei os retrato, fica como lembrança. Mas que eu não me acovardo. Sei que a minha vida eles vão tirar, tenho certeza. Eu vejo o ódio na cara do latifúndio. Pra onde eu passo eu ouço resmungar e vejo a ira tirana que eles estão de mim. [...] Agora, tem uma coisa que eu digo a vocês: tiram a minha vida covardemente. (CABRA..., 1984, 45m16s-46m48s)

O trecho acima foi também retirado do relato de Elizabeth para o documentário *Cabra marcado para morrer*. Nele ela diz sobre ter tentado alertar João Pedro que acabaria sendo morto, assim como Manuel tinha alertado antes mesmo do amigo ir embora. No entanto, o homem não se permitia se acovardar, continuou na luta mesmo com as perseguições e sabendo que o latifúndio iria o matar. E assim foi, de acordo com informações levantadas no documentário, no dia 2 de abril de 1962 ele foi assassinado por dois policiais em uma emboscada. Os responsáveis, por sua vez,

até a data do documentário não haviam sido punidos. De acordo com o site Memorial da democracia, a morte foi devido a 3 tiros nas costas. João Pedro estava certo, seria morto covardemente. No documentário é informado que do camponês restou apenas a foto dele morto. Essa foto por sua vez aparece muitas vezes durante o documentário, em ângulos e distâncias diferentes (figura 19). Sobre essa repetição Jean Claude Bernadet diz:

A repetição reafirma o caráter fragmentário em detrimento da continuidade. Mas tenho a impressão que ela possui como intenção marcar a vitória sobre a marca do lixo da história. Isso foi resgatado, isso foi salvo, e então se diz e se rediz que esse fragmento foi desenterrado, foi reconquistado, foi integrado à história, que não se tenha a dúvida; e repete-se de novo para agarrar-se a ele, para que não torne a desaparecer, para conjurar uma eventual nova perda. (BERNADET, 2003, P.235-236).

Figura 19: foto de João Pedro Teixeira morto



Fonte: Documentário *Cabra marcado para morrer* (CABRA..., 1984, 1h28m13s)

Trata-se, portanto, de reforçar que o documentário está lidando com fragmentos. Mas ao ir atrás desses fragmentos, há o resgate de fragmentos. Fragmentos não só sobre a história do líder camponês, mas também dos camponeses que tiveram alguma ligação com as ligas e/ou com o filme interrompido em 1964 com o duro golpe militar. Fragmentos da memória de João Virgínio, que sofrera tortura e que, se não fosse o documentário, provavelmente teria suas memórias engolidas pelo tempo. Fragmentada também se tornou a família de Elizabeth Teixeira, que teve que mandar seus filhos para lugares diferentes do país para que pudesse fugir das perseguições. De tal maneira que a parte final do filme é justamente Coutinho indo atrás desses filhos e os entrevistando, mas não nos aprofundaremos nisto aqui.

O resgate não é só das memórias, mas dos próprios camponeses. Com destaque a Elizabeth Teixeira, que com o golpe de 1964 teve que fugir e viver de maneira clandestina. Foi viver em uma cidade pequena, não era mais Elizabeth Teixeira, era Maria Marta. Com o documentário Elizabeth Teixeira é resgatada. É interessante, inclusive, a maneira como o próprio documentário mostra esse resgate. De início, no primeiro relato, Elizabeth ainda saindo da clandestinidade se mostra bastante acanhada, não dá muitas informações e até mesmo deixa seu filho Abraão falar por ela. Já no segundo encontro ela já está se impondo mais, diz que vai contar da maneira como Coutinho queria. Mas sabemos que, na realidade, é a maneira como ela gostaria de contar sua história e a de João Pedro. Mas o resgate final ocorre quando Coutinho já está se despedindo dela e ela solta uma das falas talvez mais marcantes do filme: “A luta não para. As mesmas necessidades de 64 está plantada. Ela não fugiu um milímetro. A mesma necessidade do operário, do homem do campo e do estudante. A luta que não pode parar, enquanto existir fome e salário de miséria o povo tem que lutar.” (CABRA..., 1984, 1h54m-1h54m21s)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para a consagração dessa pesquisa partimos do pressuposto da possibilidade da utilização do cinema enquanto uma fonte para a historiografia. A qual vem sendo pensada desde quando, com a Nova História, a história abriu seu leque de possibilidades de fontes de análise, com nomes como Marc Ferro e Pierre Sorlin. Como vimos, o campo da historiografia que pensa as relações entre história e cinema sofreu muitos avanços com o passar do tempo chegando a um ponto de superação da metodologia adotada pelos pioneiros do estudo desta. Resultando em diversas possibilidades da utilização do audiovisual para a historiografia. Para esta monografia, o recorte feito dentro dessa área foi a possibilidade de trabalhar com o cinema documentário enquanto um lugar de memória.

A partir dessa pesquisa foi possível compreender a importância do documentário *Cabra marcado para morrer* (1984). Filme que nasceu com a pretensão de narrar a história de João Pedro Teixeira, líder da Liga Camponesa de Sapé, com a participação de Elizabeth Teixeira (viúva de João Pedro Teixeira) interpretando a si mesma, e de camponeses ligados a Liga Camponesa de Galileia que interpretariam os outros personagens. Porém, este teve suas filmagens interrompidas pelo exército da Paraíba em ocasião que acontecia o golpe militar de 1964. Este, como vimos, foi justificada utilizando-se de argumentos e questões relacionadas ao “perigo vermelho”.

Com a interrupção nas gravações, a vida de todos envolvidos, desde os camponeses até a Eduardo Coutinho e toda a equipe que era envolvida com o filme, foi alterada. Não houve apenas a interrupção do filme, mas também muita perseguição. Os envolvidos tiveram que fugir. Uns foram presos. Elizabeth Teixeira é um exemplo, que foi presa e quando solta teve que viver em clandestinidade e assumir uma nova identidade, passou a ser Maria Marta. Ou seja, a interrupção do primeiro filme significou também uma ruptura na vida daqueles envolvidos.

Conforme apontamos, o contexto de produção tanto do primeiro quanto do segundo filme influenciou na maneira como estes foram produzidos. No primeiro, o cineasta envolvido ao Centro de Cultura Popular e ao grupo de cineastas que seguiam a tendência do Cinema Novo, pensa em um filme de caráter conscientizador. Ainda nos moldes de militância, Coutinho constrói um roteiro que queria mostrar o caráter revolucionário de João Pedro Teixeira. O contexto também que impede que o filme consiga ser concretizado.

Já o segundo filme, que de fato é concluído, só é capaz de ser produzido mediante ao contexto de abertura política e das políticas de anistia. Coutinho e os envolvidos também já não

eram os mesmos. O diretor após passar anos trabalhando na Rede Globo e, também, desiludido com a militância, retorna o filme com outras intenções. Não pensa mais em um filme de ficção sobre a vida de João Pedro Teixeira, sua ideia agora é reencontrar os camponeses que participaram do primeiro filme e resgatar suas memórias referentes as Ligas, ao filme interrompido e aos anos de ditadura militar e clandestinidade. Os camponeses também foram influenciados pelo contexto, alguns deles, como vimos, que tinham se dedicado na luta camponesa, na ocasião do segundo filme já não gostavam nem sequer de lembrar daquele tempo. Elizabeth Teixeira, mulher que tomara frente das lutas com a morte de seu marido, também tinha se tornado outra pessoa, passado anos assumindo uma outra identidade e longe da luta.

O filme faz resgate de fragmentos da memória e da história. Isto ocorre através de entrevistas, que são guiadas com o cuidado de não interferir nas respostas, com uma metodologia que identificamos como parecida com a da história oral. Através destas, durante o documentário há a exposição e narrativa de memórias individuais acerca de uma memória coletiva. Através do relato de camponeses temos uma outra construção da memória das Ligas Camponesas, das perseguições que os camponeses sofreram, das gravações do primeiro filme e da ruptura causada pelo golpe. Através do relato de João Virgínio temos o acesso às memórias de um camponês que foi torturado pelos militares. E através de Elizabeth Teixeira da memória de uma mulher que perdeu seu marido, companheiros de luta, foi perseguida, presa, teve que viver na clandestinidade e abandonar seus filhos para permanecer viva. O documentário, inclusive, desempenha papel fundamental para o resgate de Elizabeth da clandestinidade, tornando-a novamente Elizabeth Teixeira.

Cabe também destacar o papel desempenhado por Eduardo Coutinho em dar luz para uma história dos vencidos. Identificamos que este contribuiu em vida para construção da história a contrapelo proposta por Walter Benjamin. Assim como a história vista por baixo proposta por E.P Thompson. Não só em *Cabra*, como também em outros documentários do diretor. Mas aqui damos o destaque para este documentário e sua contribuição para a história dos camponeses envolvidos na luta das Ligas Camponesas, que é esquecida pela historiografia tradicional. Nas palavras de Aquino (2012, p. 128) “[...] Cabra Marcado desconsidera a memória oficial, privilegiando a memória dos esquecidos [...]”. Por meio de seus documentários é possível que nós historiadores tenhamos acesso a história dos vencidos. E, assim, através de uma análise que leve em conta metodologias específicas, contribuir para a construção de uma história escrita a contrapelo.

Destacamos aqui também a possibilidade da utilização do filme documentário enquanto uma fonte histórica, em específico aqui a possibilidade de pensar *Cabra marcado para morrer* enquanto um lugar de memória da Liga Camponesa de Sapé, Liga Camponesa de Galileia, a vida e a morte de João Pedro Teixeira, a vida de Elizabeth Teixeira e as perseguições políticas que ela e outros camponeses sofreram.

Por último é importante ressaltarmos aqui que já na reta final da escrita dessa pesquisa foi lançado uma importante obra que analisa o documentário utilizado como fonte desta monografia. O livro organizado por Rogério de Almeida, Christiane Pereira de Souza e Kamilla Medeiros, chama-se *Cabra marcado para morrer*, lançado em junho de 2023 pela Universidade de Educação da USP, a obra trata-se de uma coletânea de artigos, entrevistas e ensaios sobre este documentário lançada como homenagem aos 90 anos que Eduardo Coutinho completaria este ano caso estivesse vivo. O livro conta com nomes como Ismail Xavier, Claudia Mesquita, Miliandre Garcia, Patrícia Machado, entre outros. O principal objetivo deste, de acordo com o que os organizadores, foi lançar o desafio a pesquisadores de suscitarem mais questões e debates acerca do documentário. *Cabra marcado para morrer* (2023) traz em sua composição diversas discussões que com certeza seriam ricas para o debate dessa monografia, mas infelizmente seu lançamento se deu no momento que essa pesquisa já se encaminhava para seu fim. No entanto, fica aqui a reflexão que os organizadores trazem dos seus livros, sobre como o documentário mesmo depois de tantos anos após o seu lançamento ainda possui muitas questões que podemos abordar em nossas pesquisas. Assim como através desta monografia procuramos trazer uma contribuição. Que venham muitos mais trabalhos que se debrucem neste e em outros importantes documentários de Eduardo Coutinho. Para finalizar trago uma citação do livro mencionado anteriormente: “*Cabra marcado para morrer* provavelmente sobreviverá a nós, desafiando novas gerações a mensurá-lo. Quanto a nós, o que nos foi possível está aqui: escavar, revolver e fazer emergir os cacos delicados e preciosos de seu legado.” (ALMEIDA; SOUZA; MEDEIROS, 2023, n.p.)

REFERÊNCIAS

Fontes

BRASÍLIA. **Lei N°6.683, de 28 de agosto de 1979**. Concede a anistia e dá outras providências. Brasília: Casa civil, [1979]. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6683.htm#:~:text=1º%20É%20concedida%20anistia%20a,de%20fundações%20vinculadas%20ao%20poder> Acesso em: 07 jun. 2023

CABRA marcado para morrer. Diretor: Eduardo Coutinho. Produção: Eduardo Coutinho. Youtube. 15 de maio de 2021. 119m. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=VxzgLPyLif4>> . Acesso em 7 de junho de 2019.

FIGUEIROA, A. ; BEZERRA, C. R. A. ; FECHINE, Y. . **O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho**. Galáxia (PUCSP) , São Paulo, v. 6, p. 213-229, 2003.

FROCHTENGARTEN, Fernando. **A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho**. PSICOLOGIA USP (IMPRESSO), v. 20, p. 125-138, 2009.

PAIVA, Jane. **Entrevista com Eduardo Coutinho**. Revista Teias, [S.l.], v. 15, n. 35, p. 231-245, abr. 2014. ISSN 1982-0305. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/24414/17392>>. Acesso em: 26 abr. 2023.

Bibliografia

ABDALA JUNIOR, R. . **História, cinema e tv: a arte de colocar a vida em cena como questão histórica e didática**. 1. ed. Porto Alegre RS: Editora Fi, 2020.

ALMEIDA, R. DE; SOUZA, C. P. DE; MEDEIROS, K. **Cabra marcado para morrer**. [s.l.] Portal de Livros Abertos da USP, 2023.

BARRETO, B. C. ; CAMPOS, M. R. . **O que pode o cinema? História e política em Cabra marcado para morrer (1984) de Eduardo Coutinho**. EM TEMPO DE HISTÓRIAS , v. 1, p. 206, 2020.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. In: _____ *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: _____ *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito da história**. In: _____ *Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume I, 3ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERNARDET, Jean-claude. **Cineastas e Imagens do povo**. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 318p.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BURKE, Peter. **A escrita da História: novas perspectivas** / Peter Burke (org.); trad. de Magda Lopes - São Paulo: Editora UNESP, 1992.

BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989** / Peter Burke; tradução Nilo Odália. –São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

COMOLLI, Jean-Louis. Pela distinção entre ficção e documentário. In: **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**/ Jean-Louis Comolli; seleção e organização, César Guimarães, Rubens Caixeta; trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

Coutinho, E. (2012). **O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade**. Projeto História : Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História, 15.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399389/centro-popular-de-cultura-cpc>. Acesso em: 02 de junho de 2023. Verbetes da Enciclopédia.

FEIER, A. L. **Eduardo Coutinho e sua obra cinematográfica: História, Memória e Historicidade**. Revista Eletrônica Expedições: Teoria da História e Historiografia, v. 3, p. 143-163, 2012.

FEITOSA, A. . **O documentário enquanto fonte histórica: possibilidades e problemáticas.** In: XXVII Simpósio Nacional de História - ANPUH - Conhecimento histórico e diálogo social, 2013, Natal/RN. Anais eletrônicos do XXVII Simpósio Nacional de História - ANPUH - Conhecimento histórico e diálogo social, 2013. p. S/N-S/N.

FERREIRA, A. F. **O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho.** Galáxia (PUCSP) , São Paulo, v. 6, p. 213-229, 2003.

GARCIA, Miliandre. **A questão da cultura popular: as políticas culturais do CPC (Centro Popular de Cultura) da União Nacional dos Estudantes (UNE).** Revista Brasileira de História (Impresso) , São Paulo, v. 47, n.47, p. 127-162, 2004.

GARCIA, Miliandre. **Cinema Novo: a cultura popular revisitada.** História. Questões e Debates, Curitiba, v. 38, n.38, p. 133-159, 2003.

HUYSEN, Andreas. **Resistência a memória: uso e abusos do esquecimento público.** In: _____ Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória/ Andreas Huyssen; trad. Vera Ribeiro – Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

ISBN: 978-85-7979-060-7

KORNIS, M. A. **Cinema, televisão e história.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LAGNY, Michèle. **Imagens audiovisuais e história do tempo presente.** Revista Tempo e Argumento, 2012.

LE GOFF, Jacques. **História e memória** / Jacques Le Goff; tradução Bernardo Leitão... [et al.] -- Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA JÚNIOR, Walter. **Cabra marcado para morrer: o cinema "cúmplice da vida".** Filme Cultura, Rio de Janeiro, (44), abril/agosto-1984, p. 35-6.

LINS, Consuelo. **Eduardo Coutinho, linguista selvagem do documentário brasileiro.** GALÁXIA (SÃO PAULO. ONLINE) , 2016.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho:** Televisão, cinema e vídeo. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2012.

MACHADO, P. F. M. **Imagens que faltam, imagens que restam: a tortura em Cabra Marcado para Morrer.** SIGNIFICAÇÃO: REVISTA DE CULTURA AUDIOVISUAL , v. 42, p. 271-293, 2015.

- MACHADO, P. F. M. **Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar**. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- MAGER, Juliana Muylaert. **História, memória e testemunho: O método do documentarista Eduardo Coutinho em *Jogo de Cena* (2007)**. Orientador: Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus. 2014. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.
- MAGER, Juliana Muylaert. **Jogo(s) de cena: documentário, historiografia e representação**. 2010. Monografia (Graduação em História) - Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.
- MARC, Ferro. **Cinema e História**/ Marc Ferro; tradução Flávia Nascimento – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- MATTOS, Hebe; ABREU, Martha; CASTRO, Isabel. **Da história oral ao filme de pesquisa: o audiovisual como ferramenta do historiador**. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.24, n.4, out.-dez. 2017, p.1147-1160.
- MAUAD, Ana M. **Como nascem as imagens? Um estudo de história visual**. História. Questões e Debates, v. 61, p. 105-131, 2014.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de; **Fontes visuais, cultura visual, História visual**. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 23, n.45, p. 11-36, 2003.
- MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. **A questão do herói-sujeito em *cabra marcado para morrer*, filme de Eduardo Coutinho**. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 6(1-2): 107-126, 1994 (editado em jun. 1995).
- MOTTA, R. P. S. . **Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva/Fapesp, 2002. 297p
- MESQUITA, Cláudia Cardoso ; LINS, C. . **O fim e o princípio: entre o mundo e a cena**. Novos Estudos CEBRAP (Impresso), v. 1, p. 49-63, 2014.
- MESQUITA, Cláudia Cardoso. **Entre agora e outrora - a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho**. GALÁXIA (SÃO PAULO. ONLINE), v. 31, p. 54-65, 2016.
- MESQUITA, Cláudia Cardoso. **Resistir à morte: a presentificação de João Pedro Teixeira no filme de Eduardo Coutinho**. Devires Cinema e Humanidades, v. 12, p. 38-51, 2015.

- MONTEIRO, José Carlos. **Eduardo Coutinho passado e presente no Cabra marcado para morrer**. Revista encontros com a Filosofia, [s. l.], 2014.
- MONTENEGRO, A. T. **As Ligas Camponesas e os Conflitos no Campo**. Saeculum (UFPB), v. 18, p. 11-31, 2008.
- MORETTIN, E. (Org.); NAPOLITANO, M. (Org.); KORNIS, Mônica (Org.). **História e Documentário**. 1. ed. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2012. v. 1.
- MORETTIN, Eduardo; CUARTEROLO, Andrea; TORELLO, Georgina . **A Pesquisa Histórica no Cinema Latino-americano: Perspectivas e desafios na era digital**. ANIKI: REVISTA PORTUGUESA DA IMAGEM EM MOVIMENTO, v. 9, p. 123-138, 2022.
- MOTTA, Márcia; ESTEVES, Carlos Leandro. **Ligas camponesas: história de uma luta (des)conhecida**. In: Márcia Motta; Paulo Zarth. (Org.). História Social do Campesinato. Formas de Resistência Camponesa: visibilidade e diversidade de conflitos ao longo da história. tomo II. Sao Paulo: editora UNESP, 2009, v. 2, p. 243-257.
- NAPOLITANO, M. **Fontes audiovisuais: a história depois do papel**. In: Carla Bassanezi Pinsky. (Org.). Fontes Históricas. 1ed.São Paulo: Editora Contexto, 2005, v. 1, p. 235-290.
- NAPOLITANO, M.; MORETTIN, E. (Org.); SALIBA, E. (Org.); CAPELATO, M. H. (Org.). **História e Cinema**. 1. ed. São Paulo: Editora Alameda, 2007. v. 1.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2016.
- NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, n. 10. São Paulo, dez.-1993.
- MAGER, Juliana Muylaert. **Jogo(s) de cena: documentário, historiografia e representação**. 2010. 94 f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) - Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.
- PORTELLI, A., Janine Ribeiro, T. M. T., & Ribeiro Fenelón, R. T. D. (2012). **O que faz a história oral diferente**. Projeto História: Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História, 14. Recuperado de <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11233>
- RAMOS, Alcides Freire. **A Historicidade de Cabra Marcado para Morrer (1964-1984 - Eduardo Coutinho)**. Nuevo Mundo-Mundos Nuevos , Paris, v. 6, n.00, p. 1-12, 2006.
- RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. / Paul Ricoeur – trad. Alain François [et al.]. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

- RODRIGUES, Flávia Lima. **Uma breve história sobre o cinema documentário brasileiro**. CES Revista (CES/JF. Impresso), v. 24, p. 61-73, 2010.
- RODRIGUES, L. R. A. . **Coutinho, leitor de Benjamin**. DEVIRES (UFMG) , v. 8, p. 118-137, 2012.
- SACRAMENTO, Igor. **Cineastas de esquerda na televisão brasileira: propostas para uma história**. In: XII Encontro Regional de História (Anpuh-Rio), 2006, Rio de Janeiro, 2006.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário Moderno**. In: MASCARELLO, F. (org) História do cinema Mundial. Campinas, SP: Papyrus, 2006 (Coleção Campo Imagético).
- TOMAIM, Cássio dos Santos. **O documentário e sua 'intencionalidade histórica'**. Doc On-Line: revista digital de cinema documentário, v. 15, p. 11-31, 2013.
- TOMAIM, Cássio dos Santos. **O documentário como -mídia de memória-: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação**. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 43, p. 96-114, 2016.
- VALIM, Alexandre Busko. . **Entre textos, mediações e contextos: anotações para uma possível história social do cinema**. **História Social** (Campinas) , Campinas - SP, v. 11, n.1, p. 17-40, 2006.
- XAVIER, I. N. . **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012. v. 1. 418p.
- XAVIER, I. N. . **O cinema brasileiro moderno**. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. v. 1. 156p.