

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

MARCO ANTONIO VISCONTE ESCRIVÃO

**Passagens do tempo, entrelaçamento de memórias individuais e a construção de  
memórias coletivas no cinema de Eduardo Coutinho**

SÃO PAULO

2022

MARCO ANTONIO VISCONTE ESCRIVÃO

**Passagens do tempo, entrelaçamento de memórias individuais e a construção de memórias coletivas no cinema de Eduardo Coutinho**

Versão Revisada

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos audiovisuais.

Área de Concentração: Cinema

Orientação: Prof. Dr. Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau

São Paulo  
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Visconde Escrivão, Marco Antonio  
Passagens do tempo, entrelaçamento de memórias individuais e a construção de memórias coletivas no cinema de Eduardo Coutinho / Marco Antonio Visconde Escrivão; orientador, Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau. - São Paulo, 2022.  
116 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.  
Bibliografia  
Versão corrigida

1. Cinema. 2. Documentário. 3. História. 4. Memória.  
5. Brasil. I. Arraes de Alencar Gervaiseau, Henri Pierre.  
II. Título.

CDD 21.ed. -

791.43

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

**Nome:** ESCRIVÃO, Marco Antonio Visconte

**Título:** Passagens do tempo, entrelaçamento de memórias individuais e a construção de memórias coletivas no cinema de Eduardo Coutinho.

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

**Aprovado em: 04 de abril de 2022**

**Banca Examinadora**

Prof. Dr. Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau

Instituição - Escola de Comunicação e Arte da Univerisdade de São Paulo

Julgamento - Aprovado

Prof. Dra. Regina Reyes Novaes

Instituição - Universidade Federal do Rio de Janeiro

Julgamento - Aprovado

Prof. Dr. Cláudio Roberto de Araújo Bezerra

Instituição - Centro de Ciências Sociais da Universidade Católica de Pernambuco

Julgamento - Aprovado

*Aos meus pais Ana e Sérgio e meus irmãos Mariana e Tuco, família que  
inspira, ensina e equilibra.*

*Aos meus amores, companheira de vida e criação Priscila e nossa cria  
Alice, pelo aprendizado eterno de viver o presente e semear futuros.*

*A Helvio Tamoio, pelo ensinamento cotidiano de que  
arte.cultura.pensamento valem a pena se a alma não se apequena.*

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Henri Arraes Gervaiseau pela orientação com cuidado e liberdade em trocas fundamentais para este trabalho e aos colegas do grupo de estudos, Carolina Gonçalves, Fábio Menezes, Gabriel Tonelo, Guilherme Scalzilli, Guili Minkovicius, Gustavo Souza, Josafá Veloso, José Miranda, Juliana Magalhães, Patrícia Helena, Rodrigo Marques, Tainá Tokitaka e Veriana Ribeiro que tantas contribuições agregaram.

Aos professores Ismail Xavier e José Sérgio Leite Lopes, por contribuições tão generosas acerca dos escritos quando da qualificação deste trabalho.

Ao professor Antonio Sergio Escrivão Filho, meu irmão Tuco, pelos ensinamentos e referências no direito e na sociologia rural que alicerçaram este trabalho.

Ao Thiago e à Renata Mendonça, pessoas com quem o fazer cinematográfico e todo o seu aprendizado tornou-se uma realidade necessária para a existência e uma escola fundamental para estes estudos.

Ao projeto Memórias da Resistência nas figuras de Tito Bellini e Tony Rocha, porta de entrada para uma imersão e compreensão mais profunda dos estragos feitos pela ditadura civil-militar brasileira em nosso país.

Ao Cordão da Mentira, e a inspiração de pensar a história, o país e o autoritarismo como presente, fazendo na arte o horizonte de lutas.

À Comitiva Paracatuzum, nas figuras de Helvio Tamoio, João Victor Coura, Ruda de Jesus e José Gustavo pelo olhar e vivência dos interiores do país, borbulhando sempre as reflexões sobre memória e identidade.

A Alexandre Scarpelli e Pedro F. Russo simbolizando todos os Bredas, amigos da juventude são-carlense, onde e com quem se deu o início do fazer e do pensar coletivamente a cultura, a política e a vida, e que seguiram colaborando diretamente com estes escritos.

À Cleide Regina da Silva, e tantos cuidados e ensinamentos em conversas e risadas ao longo da vida toda.

À minha família, meus pais, irmãos e a prontidão a toda sorte de suporte que a vida e este trabalho demandaram até hoje.

À minha companheira de vida, Priscial Schmidt e nossa filha, Alice, amores únicos, pela existência em um cotidiano por vezes duro mas alegre e sempre criador.

## RESUMO

ESCRIVÃO, Marco. A. V. **Passagens do tempo, entrelaçamento de memórias individuais e a construção de memórias coletivas no cinema de Eduardo Coutinho.** Dissertação. Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicação e Artes - Universidade de São Paulo, 2022.

O presente estudo busca traçar um olhar em perspectiva histórica, através da análise imanente e também comparativa sobre os documentários *Cabra marcado para morrer* (1984), *Peões* (2004), *Sobreviventes da Galileia* (2013) e *A família de Elizabeth Teixeira* (2013), todos do cineasta Eduardo Coutinho, investigando a construção de memórias coletivas e o percurso de setores da classe trabalhadora no Brasil, através das memórias individuais conformadas pela passagem do tempo e pelo olhar do documentarista e do cinema documentário. Neste percurso, busca-se a comparação entre *Cabra marcado para morrer* e *Peões* investigando, através do presente fílmico, o espaço de experiência que compreende o interregno entre o momento de ação, no qual os indivíduos participavam ativamente de movimentos sociais em ebulição – qual seja o movimento camponês em 1964 e o movimento operário no início da década de 1980 – e o momento da memória, em que se elabora este passado e o caminho até o presente, em *Cabra marcado* nos anos 1980 e em *Peões* às vésperas do segundo turno das eleições presidenciais de 2002. Nos dois casos, abre-se ao final, um horizonte de expectativas sobre o futuro. Posteriormente, com o olhar para *Sobreviventes da Galileia* e *A família de Elizabeth Texeira*, investiga-se qual futuro se fez presente frente às expectativas pessoais e sociais abertas ao final de *Cabra marcado para morrer*. Nesta trilha, tem-se um olhar sobre um ciclo de 50 anos de personagens, espaços, movimentos sociais, do cinema documentário, do documentarista e em última instância da sociedade brasileira.

Palavras-chave: documentário; memória; trabalhadores; passagem do tempo

## ABSTRACT

ESCRIVÃO, Marco. A. V. 2022. **Passages of time, the intertwining of individual memories and the construction of collective memories in Eduardo Coutinho's cinema.** Dissertação. (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicação e Artes - Universidade de São Paulo, 2022).

The present work seeks to trace a look in historical perspective, through immanent and also comparative analysis, on the documentaries *Twenty Years Later* (1984), *Metalworkers* (2004), *Galileia Survivors* (2013) and *Elizabeth Teixeira's Family* (2013), all by filmmaker Eduardo Coutinho, investigating the construction of collective memories and the trajectory of sectors of the working class in Brazil, through individual memories shaped by the passage of time and by the look of the documentary maker and the documentary cinema. In this path, we seek to compare *Twenty Years Later* and *Metalworkers*, investigating, through the filmic present, the space of experience that comprises the interregnum between the moment of action, in which individuals actively participated in boiling social movements, such the peasant movement in 1964 and the labor movement in the early 1980s, and the moment of memory, in which this past and the path to the present are elaborated, in *Twenty Years Later* in the 1980s and in *Metalworkers* on the eve of the second round of presidential elections of 2002. In both cases, a horizon of expectations about the future opens up at the end. Subsequently, with a view to *Galileia Survivors* and *Elizabeth Texeira's Family*, we investigate which future was made present in the face of personal and social expectations that were opened at the end of *Twenty Years Later*. In this track, there is a look at a 50-year cycle of characters, spaces, social movements, documentary cinema, documentary filmmakers and, ultimately, Brazilian society.

Keywords - Documentary. Memory. Workers. Passages of time.

## Sumário

INTRODUÇÃO .....	11
Capítulo 1 - Cabra marcado para morrer e Peões: o presente do passado.....	16
1.1 Movimentos, trabalhadores e a passagem do tempo.....	16
1.2 O momento da ação: o cinema como registro, documento. ....	19
1.3 O momento da memória: o cinema como centelha e dispositivo fílmico.....	29
1.3.1 João Virgílio: a memória do movimento .....	34
1.3.2 - João Chapéu e Henock Batista: a memória como identidade e a eternidade da imagem.....	36
1.3.3 - Elizabeth Teixeira e João Mariano: o cinema como libertação ou retomada do medo.....	39
1.3.4 - Cícero Anastácio e Januário: a modernização, as migrações, as transformações sociais e a identidade atomizada.....	49
1.4 O fim e o princípio: anticlímax e reflexão .....	54
Capítulo 2 - Cabra Marcado para Morrer e A família de Elizabeth Teixeira/ Sobreviventes da Galileia: 50 anos de história nas lentes do documentarista. ....	60
2.1 - Um futuro se fez presente, mas qual futuro? .....	60
2.1.1 - Horizonte de expectativas.....	61
2.1.2 - A terceira volta de Coutinho - Abordagens.....	63
2.2 - O tempo histórico e a percepção fílmica.....	70
2.2.1 - <i>Sobreviventes da Galileia</i> - Cícero, Dão e a estrada do meu tempo. ....	72
2.2.1.1 - Cícero Anastácio .....	73
2.2.1.2 - Dão da Galiléia .....	78
2.2.2 <i>A família de Elizabeth Teixeira</i> e a reforma-agrária que ainda não foi implantada.....	81
2.2.2.1 - As filhas e os filhos.....	85
2.2.2.2 - A mãe .....	97
2.2.2.3 - Juliana Elizabeth e a terceira geração.....	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
BIBLIOGRAFIA .....	114

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação busca discutir a relação entre passagem do tempo, transmissão e conformação de memórias coletivas através do mosaico de memórias individuais, no bojo de transformações sociais tendo como eixo o olhar do documentarista Eduardo Coutinho, principalmente em quatro de seus filmes. Neste percurso, almeja-se também apreender parte da trajetória do próprio documentarista em suas conexões com o fazer documentário de seu tempo, e na lida com transformações relacionadas aos momentos históricos da sociedade em que viveu. A constelação de filmes que compõem o escopo principal do recorte aqui escolhido são: *Cabra marcado para morrer* (1984), *Peões* (2004), *Sobreviventes da Galileia* (2014) e *A família de Elizabeth Teixeira* (2014) – estes dois últimos serão também mencionados como *Extras* nesta dissertação, já que foram inicialmente realizados para comporem o extra do DVD de comemoração de 30 anos de lançamento de *Cabra marcado*.

*Cabra marcado para morrer* é sem nenhum exagero ou perigo de monumentalização um dos mais importantes documentários brasileiros já produzidos<sup>1</sup>. Sobre o aspecto avançado da relação forma e conteúdo trazidos com o filme para o documentário nacional quando do seu lançamento, a fortuna crítica é vasta e não deixa dúvidas: existe uma importância ímpar na formulação cinematográfica ao retratar as fendas provocadas pelo golpe civil-militar de 1964 e seus traumas, trazendo à tona as histórias de lutas, memórias e dispersão do movimento camponês. Neste sentido, já é clássica a formulação de Jean-Claude Bernardet (2003, p. 227) sobre o filme: “um projeto histórico, preocupado em lançar uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro, e o agora não fique sem passado”, o que em última instância significa fundar uma memória (GERVAISEAU, 2011, p. 219).

A pesquisa partiu, inicialmente, de uma inquietação em relação à necessidade de se compreender as heranças da ditadura civil-militar brasileira e uma reflexão de como uma análise fílmica e documental poderia, de alguma maneira, contribuir para o debate. Dada esta primeira intenção, o recorte de pesquisa começa a desenhar-se principalmente instigado por algumas intuições sobre a potência do documentário *Cabra marcado para morrer* e a observação do futuro que se fez presente com a apreciação de seus *Extras*.

---

<sup>1</sup> Para se ter um só exemplo, na lista dos 100 melhores documentários brasileiros da ABRACINE (Associação brasileira dos críticos de Cinema) divulgada em 2016, *Cabra marcado para morrer* aparece em primeiro lugar.

Em 1964, Eduardo Coutinho inicia as gravações do que seria um filme contando a história da liderança das Ligas Camponesas, João Pedro Teixeira, assassinado em 1962 a mando de latifundiários. Nele, os camponeses iriam interpretar o próprio papel que viviam na realidade. *Cabra marcado para morrer* era já o nome original deste projeto. Com as gravações interrompidas por conta do golpe civil-militar desfechado em 1º de abril de 1964, o filme só foi retomado no início dos anos de 1980, em um contexto de abertura política com o lento caminhar para o fim da ditadura no Brasil. Agora, nesta retomada, o filme se tornara um documentário que buscava investigar o que havia acontecido com os camponeses que participaram da primeira etapa de filmagem.

Após 30 anos do lançamento deste documentário seminal, abarcando agora o período de enunciado democrático no Brasil, Coutinho empreende nova busca a seus antigos personagens, realizando os filmes *Sobreviventes da Galileia* – no qual conversa com dois antigos moradores do Engenho da Galileia, local de gravação escolhido para a realização de *Cabra/64* – e *A família de Elizabeth Teixeira*, em que o documentarista foca novamente na busca pelos filhos daquela que se tornara uma das personagens principais em do antigo filme.

A intuição que foi, portanto, a hipótese deflagradora do processo era de que seria possível identificar neste ciclo de 50 anos entre o início de *Cabra marcado para morrer* e o lançamento dos *Extras*, um conjunto de características que indicariam elementos importantes para uma análise sócio-histórica e cinematográfica, abarcando o pré-ditadura, a ditadura e o pós-ditadura no país.

E neste percurso, entendeu-se que traria ainda mais riqueza e equilíbrio para este olhar a inserção do documentário *Peões*, congregando maior complexidade e mais chaves analíticas. Filmado em 2002, entre o primeiro e o segundo turno das eleições presidenciais nas quais Luiz Inácio Lula da Silva sagrou-se vitorioso para assumir o posto de chefe do Poder Executivo no Brasil, o documentário busca identificar anônimos que haviam participado das greves do final de década de 1970 através de 3 documentários realizados no calor dos momentos grevistas, a saber: *Greve* (1979) de João Batista Andrade, *Linha de montagem* (1981) de Renato Tapajós e *ABC da Greve* de Leon Hirszman (1981/1989). É em diálogo com esses anônimos que *Peões* busca construir as memórias do passado e traçar percursos individuais até o presente das filmagens, apontando também expectativas para o futuro.

Levando em conta que existem algumas análises que cotejam *Cabra* e *Peões*, como a de Mesquita (2016) e também Leite Lopes e Cioccarri (2017) e um número

reduzido de fortuna crítica a respeito dos *Extras*, com destaque para Novaes (2020), soava original e pertinente ampliar o entrelaçamento de memórias proposto por Gervaiseau (2011), abarcando essa constelação de quatro filmes em uma análise em que seria possível identificar a passagem do tempo, compondo nesse mosaico um quadro mais amplo relacionado ao já identificado ciclo de 50 anos e ainda assim, reafirmar a "arte do presente" de Eduardo Coutinho, como pontua Consuelo Lins (2004).

Lidar com Eduardo Coutinho e principalmente *Cabra marcado para morrer* como objetos de pesquisa apresentava problemáticas que nos eram em realidade ainda mais estimulantes, pois, sendo dois objetos já exaustivamente estudados e analisados, o que de interessante se poderia apontar afora o que já havia sido dito? Na outra mão, com *Sobreviventes da Galileia* e *A família de Elizabeth Teixeira*, o problema era inversamente proporcional, quer dizer, porque debruçar-se sobre filmes com tão pouca fortuna crítica e que foram colocados pelo próprio diretor em lugares menores de sua obra, figurando como extras de DVD?

Era justamente essa relação imprecisa e estranha que parecia possuir algum potencial para refletir e discutir elementos que talvez escapassem à grande parte dos olhares sobre o documentarista e sua obra seminal, bem como, portanto, agregar também mais fortuna crítica aos seus filmes derradeiros, extraíndo desse exercício analítico as reflexões que a intuição apontava. E foi também para dar um certo equilíbrio formal, temporal e de conteúdo que a inserção de *Peões* no decorrer do processo de pesquisa se mostrou frutífera, agregando um novo setor das classes trabalhadoras para serem investigados e um outro momento de vida do documentarista Eduardo Coutinho. Tudo isso em uma proposta de diálogo intenso e pulsante com o escopo inicial.

E ainda que com o aprofundar da pesquisa vários limites se impunham à hipótese aventada, foram ficando marcantes as possibilidades que a realização, a apreciação e uma análise aprofundada sobre obras documentais proporcionam para, através de sua estrutura, forma imagética, depoimentos colhidos e principalmente vestígios diversos, identificar a passagem do tempo sobre as pessoas enquanto indivíduos, suas relações sociais, e como consequência, um olhar sobre a dinâmica da sociedade. E no bojo desse conjunto de fatores, foi parecendo possível apreender-se também uma certa dinâmica do cinema documental, suas transformações e, por conseguinte, as transformações do próprio documentarista.

De toda feita, portanto, buscava-se reconhecer, a partir dos quatro filmes

apresentados, como e se estratégias fílmicas para abordagem de memórias individuais em seus entrelaçamentos, poderiam formar um mosaico de memórias coletivas capazes de traçar um caminho histórico de setores das classes de trabalhadores no Brasil.

Para tanto, a metodologia empreendida foi a análise imanente e comparativa, ou seja, cotejou-se as obras *Cabra marcado para morrer* e *Peões* relacionando as passagens do tempo e os períodos históricos em que cada uma está compreendida, identificando também as aproximações e distanciamentos formais entre elas. Cotejou-se também as obras *Cabra marcado para morrer* com *Sobreviventes da Galileia* e *A família de Elizabeth Teixeira*, identificando, através de elementos fílmicos nas duas últimas, as resultantes dos devires históricos de indivíduos e de parte do movimento camponês abertos por *Cabra marcado*. Com isso, traçamos um olhar sobre *Cabra marcado para morrer*, *Peões*, *A família de Elizabeth Teixeira* e *Sobreviventes da Galileia* identificando caminhos percorridos por setores das classes trabalhadoras da cidade e do campo no Brasil, relacionando-os às formas estéticas desenvolvidas pelo cinema documentário de Eduardo Coutinho.

Destacamos que por análise imanente compreendemos o exercício analítico de extrair de dentro da engrenagem fílmica das obras cinematográficas apreciadas os elementos que apontam para as reflexões propostas, compreendendo de fato o que as imagens e os sons da maneira que estão organizados no filme dizem a quem os aprecia, ou nas palavras de Ismail Xavier "o que, em termos de crítica, significa dizer onde, no detalhe do filme, se mostra como imagem e som 'produzem o sentido afirmado.'" (PIINTO et al, 2002. pg 128).

Tem-se, portanto, no movimento de análise proposto nas próximas páginas, uma busca dialética na qual transita-se principalmente sobre aspectos imanentes dos filmes analisados, mas não se furtando, em alguns momentos, de traçar um olhar sobre as realidades sócio-históricas colocadas, empreendendo-se assim um movimento pendular entre realidade fílmica e realidade do país, transitando de dentro para fora e de fora para dentro das obras cinematográficas apresentadas. Tudo isso apoiado por uma revisão bibliográfica que almeja alicerçar as análises e impressões.

No campo cinematográfico, acompanhamos principalmente os estudos de Henri Arraes Gervaiseau, Consuelo Lins, Cláudia Mesquita e Cláudio Bezerra que possuem importantes escritos sobre os filmes de Eduard Coutinho, além de Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet em ponderações sobre a arte documental e cinematográfica. No campo da memória, Maurice Halbwachs e Michael Pollak compõem os alicerces

analíticos. Para o olhar historiográfico, fazemos aproximações entre a forma com que Coutinho empreende seus filmes e um certo olhar próximo às reflexões de Walter Benjamin, ou seja, uma compreensão menos teleológica e marcada pela preocupação por grandes figuras e mais voltada à lógica de "escovar a história a contra pelo" (BENJAMIN apud LOWY, 2005) em uma relação temporal em que o presente ilumina o passado e postula futuros.

Além disso, recorreremos às noções de autoria de Reinhart Koselleck sobre "espaços de experiência", para lidar com o que foi feito e acumulado no passado, e "horizonte de expectativas", no que tange aos apontamentos, esperanças e prognósticos futuros. Para embasar o olhar sobre os setores das classes de trabalhadores aqui trabalhadas, camponeses e operários, em sua forma de sociologia e antropologia social, dialogamos principalmente com Leonilde Medeiros, José Sérgio Leite Lopes, Regina Novaes e Antonio Escrivão Filho.

Com tudo isso temos que no capítulo 1 intitulado "*Cabra marcado para morrer e Peões: o presente do passado*", realiza-se a análise desses dois filmes, buscando identificar, principalmente através das memórias individuais e as estruturas cinematográficas escolhidas pelo diretor, bem como por vestígios que escapam tanto ao realizador como aos depoentes, o espaço de experiência acumulado até o presente fílmico de dois movimentos de trabalhadores, um deles rural e outro urbano, e como cada um, a seu momento histórico, aponta aberturas de horizontes de expectativas, ou seja, projetam caminhos e possibilidades para o futuro.

Já no capítulo 2 denominado "*Cabra Marcado para Morrer e A família de Elizabeth Teixeira / Sobreviventes da Galileia: 50 anos de história nas lentes do documentarista*", na terceira volta de Eduardo Coutinho para reencontrar camponeses de seu primeiro filme, investiga-se em quais termos e formas aquele horizonte de expectativas abertos ao final do *Cabra marcado* se realizou, considerando-se todo o espaço de experiência de que era fruto, notadamente a partir do que podemos chamar de início do projeto, em 1962, com os acúmulos e sobreposições de novas experiências.

Assim, olhando este recorte com a constelação de filmes propostos, busca-se, com o entrelaçamento de memórias, aglutinar experiências com um olhar que as projete historicamente, compondo assim uma reflexão sobre a vida das pessoas através de suas memórias no presente, sobre as formas do documentário, as escolhas do documentarista e alguns caminhos percorridos pelo país enquanto sociedade.

## Capítulo 1 - Cabra marcado para morrer e Peões: o presente do passado.

### 1.1 Movimentos, trabalhadores e a passagem do tempo

A conhecida verve benjaminiana de Eduardo Coutinho fez com que grande parte de seus filmes fosse conduzida pelo olhar para os excluídos da história como se, com o cinema e a memória, Coutinho tivesse a possibilidade de produzir uma redenção. A pesquisadora Cláudia Mesquita destaca que Coutinho “elabora o presente como história” (2016, p. 59). Ao conhecer o passado, temos elementos para tentar compreender o próprio presente ou como traduzido por Michael Lowy, “a relação entre hoje e ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente” (2005, p. 61).

Assim, nos documentários *Cabra marcado para morrer* (1984) e *Peões* (2004) a premissa básica dos filmes é um flerte com a sociologia e a história, pelo fato de os filmes terem como motivação disparadora uma pergunta simples e objetiva: o que aconteceu com os...? O que aconteceu com os camponeses do meu antigo filme? O que aconteceu com os peões que participaram das grandes greves do ABC?

*Cabra marcado para morrer* e *Peões* trabalham a memória de movimentos de trabalhadores organizados, um rural e outro urbano respectivamente, e que, partindo principalmente das subjetividades do presente das filmagens e se valendo da escuta atenta de Eduardo Coutinho, debruçam-se sobre as memórias dos envolvidos. Forma-se assim um mosaico de memórias que em suas convergências, contradições e vazios, aliados ao processo cinematográfico da montagem, alimentam um panorama da história dos trabalhadores e conseqüentemente do país. Ao colocarmos os dois filmes em perspectiva encontramos aproximações e distanciamentos que revelam elementos de seus respectivos momentos históricos e dos movimentos aos quais se remetem, mas também aspectos do próprio fazer cinematográfico, assim como o caminho percorrido por Eduardo Coutinho ao lapidar sua forma própria de contar histórias.

Nas duas obras temos distâncias temporais significativas que separam os momentos em que a história acontece ou como chamaremos aqui, o *momento da ação*, e o tempo em que se registra as memórias, ou *momento da memória*. O presente da realização fílmica em ambos os casos é o momento de rememoração de fatos e acontecimentos, tempo em que busca-se transmitir o que Reinhart Koselleck (2006) classificou como "espaço de experiência", ou seja, o acúmulo de vivências e a maneira

como elas são elaboradas, evidentemente, pulsando o sentimento do presente. Nas realizações aqui analisadas, parte-se inicialmente de filmes do passado e o uso desses de maneira diversa dentro da construção do novo filme, seja como gatilho de memória, índice documental, material de arquivo e até como construção simbólica. Ainda que a forma fílmica de Coutinho estivesse mais enxuta e próxima ao minimalismo formal em *Peões*, a relação de escuta e memória seguiu sendo matéria prima essencial, o que constrói uma continuidade formal entre as obras analisadas. Nos dois filmes o lapso temporal entre o momento da ação e o momento da memória é de aproximadamente 20 anos, e coincidentemente o período que separa o lançamento dos dois filmes também é de 20 anos. O pesquisador Mateus Araújo (2013, p.343) lembra que:

Nos dois casos, as pontas iniciais do novelo correspondiam a momentos de luta organizada dos trabalhadores, e as outras pontas, a momentos de dispersão dos seus sobreviventes, às vésperas da redemocratização (*Cabra*) ou da chegada de Lula à Presidência da República (*Peões*).

Em *Cabra* o momento da ação se passa no conturbado início dos anos 60, mais precisamente entre 1962 e 1964, com o movimento camponês aqui representado pelas Ligas Camponesas<sup>2</sup>, a reforma agrária e a luta pelo fim da intensa exploração do trabalhador rural pautando grande parte da política brasileira.<sup>3</sup> O golpe civil-militar de 1964 perpetrou quebras e rupturas. Com isso, histórias de vida foram cindidas e o filme ficou inacabado. Em 1981/1984, o diretor retoma a realização do longa-metragem já em novo formato, com novas perspectivas, um novo momento histórico e a necessidade de saber: o que aconteceu com os camponeses do antigo filme? Ou nas palavras do diretor em off no próprio filme:

Não havia um roteiro prévio, mas apenas a ideia de tentar encontrar os camponeses que tinham trabalhado em *Cabra marcado para morrer*. 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

<sup>2</sup> Como aponta Leonilde Medeiros: “No mesmo momento em que conflitos de terra e salariais pipocavam em diversos pontos do país, surgiram, em Pernambuco, as organizações que passariam para a história como um símbolo das lutas dos trabalhadores rurais no período pré-64: as Ligas Camponesas. (MEDEIROS, 1989)

<sup>3</sup> Segundo Antonio Escrivão Filho (2017, p. 36) em diálogo com Sérgio Sauer e Clifford Welch (2017, p. 36): “dada a ascensão política das organizações e sindicatos de trabalhadores rurais entre os anos de 1950 e 1964, sob grande influência do Partido Comunista Brasileiro e das chamadas Ligas Camponesas, o debate sobre a questão agrária encontrava-se no topo da agenda nacional”. Cf. Sauer e Welch, 2015.

luta de Galileia e também a trajetória de cada um dos participantes do filme daquela época até hoje.<sup>4</sup>

Nesse contexto, a abertura política permitia a retomada, mas o tempo transcorrido exigia uma nova abordagem. Estamos na entrada do processo democrático. Para o diretor e os camponeses envolvidos no filme inacabado, abria-se a possibilidade para o momento da memória e segundo Ismail Xavier a obra “recapitula todo um processo de debate do cinema brasileiro com a política nacional, e o faz com densidade” (2001, p. 124).

Em *Peões*, o fio da meada começa justamente no mesmo momento histórico de retomada do *Cabra marcado*, final da década de 1970, início dos anos de 1980. Abertura política possibilita oficialmente a volta da organização dos trabalhadores, o que acaba por deflagrar as grandes greves dos metalúrgicos do ABC, em meio a um acúmulo de energias e experiências históricas por todo o país, que vinham pulsando a necessidade de transformação ao longo dos anos 1960 e 1970 mas eram estancados à base da violência ditatorial que comandava o Brasil. Destaca-se ainda, que com a modernização conservadora do campo empreendida pela ditadura e sua consequente expulsão dos trabalhadores da terra, houve um inchaço desordenado das cidades, favorecendo ainda mais as condições para levantes sociais urbanos.<sup>5</sup>

Em 2002, momento em que a liderança que despontou naqueles movimentos está prestes a ganhar o pleito para assumir a Presidência da República do país, o documentário lembra que de muitos trabalhadores foram feitos os movimentos que alçaram Lula como proeminência nacional. Nas palavras de Coutinho era “saber que fim levaram aquelas pessoas comuns, até certo ponto anônimas, que haviam participado dos movimentos sindicais do ABC nas décadas de 1970 e 1980” (OHATA, 2013, p. 299)<sup>6</sup>. Uma formulação que nos remete ao poema *Perguntas de um trabalhador que lê* (1935) de Bertold Brecht:

---

<sup>4</sup> *Cabra marcado para morrer*. Locução off de Eduardo Coutinho.

<sup>5</sup> Em entrevista que aparece em off, o filme *ABC da Greve* apresenta o seguinte comentário: "São Bernardo se orgulha de apresentar-se a cidade mais rica do país, no entanto, proporcionalmente é a cidade que mais favelas tem no país. Santo André, com todo o poderio de Santo André, existe um número imenso de favelas. E tudo isso, queira ou não queira, a gente é obrigado a colocar a culpa naquilo que aconteceu no Brasil de 64 para cá. Em 64 nós tínhamos em Santo André uma favela, tínhamos quatro em São Bernardo. Total de favelas no ABC era seis. Hoje temos 155 que a gente conseguiu descobrir, 155 favelas no ABC".

<sup>6</sup> A proposta inicial do produtor, João Moreira Salles, era realizar um documentário em co-direção em que Salles acompanharia Lula em viagens, reuniões e intimidades e Coutinho faria o mesmo com o outro candidato, José Serra. Coutinho declina e apresenta o novo projeto que resultou em *Peões*. Salles, por sua vez, seguiu a proposta original de acompanhar Lula e realizou *Entreatos* (2004). *Entreatos* e *Peões* podem de alguma maneira ser considerados filmes irmãos dando um panorama mais amplo da conjuntura.

Quem construiu a tebas de Sete Portas?/ Nos livros estão nomes de reis./ Arrastaram eles os blocos de pedras?/ E a Babilônia várias vezes destruída/ Quem a reconstruiu tantas vezes? /Em que casas/ Da Lima dourada moravam os construtores?/ (...)/ Cada página uma vitória./ Quem cozinhou o banquete?/ A cada dez anos um grande homem./ Quem pagava a conta?/ Tantas histórias./Tantas questões.

Colocadas essas linhas de aproximações entre as obras podemos destacar, por outro lado, que o envolvimento pessoal do diretor em relação ao momento da ação de cada filme e a forma como as imagens do passado são incorporadas à narrativa são elementos de distanciamento entre as duas obras. As diferentes pressões dos momentos históricos também reverberam no conteúdo final dos filmes. Essas e outras aproximações e distanciamentos formam o interesse comparativo nos quais iremos nos debruçar nas próximas linhas. Buscaremos assim traçar um olhar sobre o momento da ação de cada filme para, posteriormente, nos debruçarmos com mais ênfase sobre a análise do momento da memória no presente fílmico de cada obra, usando como eixo os personagens dos dois filmes e fazendo com eles comparações pertinentes. Para emprendermos tais análises, os personagens foram escolhidos pelas possibilidades analíticas em termos de forma, conteúdo, momento histórico e elaboração da memória que cada um nos fornece junto aos temas formais de interesse.

## **1.2 O momento da ação: o cinema como registro, documento.**

Em 1962, Eduardo Coutinho junto ao Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes rumou para o nordeste acompanhando as caravanas que faziam campanha em favor da reforma universitária no Brasil. Junto a este propósito, ficou também incumbido de realizar filmagens pelos rincões do país com a finalidade de produzir um filme sobre a situação social da região nordeste. É isso o que vemos e é narrado tanto por Ferreira Gullar quanto por Coutinho, no início de *Cabra marcado para morrer*, logo após o breve prólogo que mostra um projetor sendo montado em um pátio externo de uma área rural montanhosa<sup>7</sup>.

O significado desta viagem é que neste momento, artistas, intelectuais e estudantes universitários buscavam a aproximação com movimentos populares. Nas imagens de 1962 vemos a preocupação social como olhar determinante sobre as

---

<sup>7</sup> Sobre essas imagens, Eduardo Coutinho diz na faixa comentada do DVD de comemoração dos 30 anos de lançamento de *Cabra marcado para morrer* que esta foi uma percepção do fotógrafo Edgar Moura, e que aquilo no começo do filme tem a função de mostrar ao espectador de que se trata de um espetáculo.

imagens. Naquele momento o documentário não foi concluído. No entanto, quando estava na Paraíba para filmar um novo campo de petróleo da Petrobras, e “pagar seu tributo ao nacionalismo da época”<sup>8</sup>, Coutinho ficou sabendo de uma manifestação que ocorreria em protesto à morte de uma liderança camponesa local, João Pedro Teixeira. Após ter problemas com o técnico que operava a câmera e o acompanhava na empreitada, empunhou ele mesmo o equipamento, sem saber muito bem como manuseá-lo. Segundo ele mesmo relatou,

Estava sozinho lá na Paraíba e pela primeira e única vez eu filmei na minha vida; uma cena que está no *Cabra*. Meu drama era o seguinte: eu não sabia carregar a câmera, às vezes carregava e ela não andava, sabe? [...] E o espantoso - para mim, que sou desastrado como ninguém - é que imprimiu. Incrível, porque graças a isso é que eu tenho aquele material, aquele comício que tem uma enorme importância no *Cabra*... (AVELLAR, 2013, p. 260).

Esses registros incorporados ao filme *Cabra marcado para morrer* apresentam planos abertos da multidão, mas com camadas e profundidade capazes de identificar rostos em diferentes níveis. A câmera leve possibilitava a movimentação fluida em meio ao povo, uma apropriação dada pelas novas tecnologias da época, que permitiram o aparecimento de um novo cinema naquele momento. É interessante notar que este breve fragmento documental filmado pelo próprio Eduardo Coutinho tem, em alguma medida, similitudes com as imagens das grandes greves do ABC realizadas quase 20 anos depois e que se transformariam nos filmes utilizados como dispositivo e material de arquivo para a realização de *Peões*.



a. Fotograma de *Cabra Marcado*



b. Fotograma de *Cabra Marcado*

<sup>8</sup> *Cabra marcado para morrer*. Locução off de Eduardo Coutinho

Neste dia, 15 de abril de 1962, Coutinho conheceu Elizabeth Teixeira e segundo ele mesmo narra, ali surgiu a ideia de fazer um filme sobre a morte de João Pedro ocorrida duas semanas antes, projeto que viria a ser filmado em princípios de 1964 e que como se sabe, foi interrompido pelo golpe civil-miliár no mesmo ano.

Ainda segundo dito no próprio filme, a ideia era ter como atores os próprios camponeses que viveram aquela história, parceiros de João Pedro Teixeira. Assim, em janeiro de 1964, Coutinho voltou finalmente à Paraíba para dar início às filmagens do longa-metragem *Cabra marcado para morrer*, com a participação dos companheiros de João Pedro Teixeira, sua mulher e seus filhos atuando em papéis que realmente exerciam na realidade. No entanto, como anuncia a locução do filme, uma série de conflitos fundiários e crimes na região de Sapé tornaram a gravação no local original dos acontecimentos inviável.

Tudo estava pronto para começar a filmagem, mas no dia 15 de janeiro de 1964, houve um conflito perto de Sapé, envolvendo de um lado policiais e empregados de uma usina, de outro, camponeses. Onze pessoas morreram no conflito. A região foi então ocupada pela polícia militar da Paraíba tornando impossível a filmagem no local.<sup>9</sup>

No filme, o diretor anuncia que encontrara o lugar ideal para dar início efetivo às filmagens no Engenho da Galileia, interior de Pernambuco, “onde tinha nascido a primeira Liga Camponesa em 1955”<sup>10</sup>. Os galileus, como eram conhecidos os moradores do Engenho, eram nesse momento donos da terra e conseqüentemente donos de seu próprio tempo e força de trabalho, o que possibilitou que Coutinho reunisse trabalhadores para desempenharem a função de atores no filme. De personagem original, apenas Elizabeth Teixeira se deslocara junto a equipe da Paraíba para a Galileia.

Vale destacar a forma fílmica avançada de *Cabra marcado para morrer* frente à produção cinematográfica brasileira na época, em relação ao uso de atores não profissionais nas filmagens, fazendo com que os agentes da história pudessem também exercer algum protagonismo na construção do filme. Segundo Jean-Claude Bernardet

Cabra/64 propunha uma dramaturgia inovadora naquele momento. Não só porque recorria a atores não profissionais, mas principalmente porque esses atores estavam diretamente implicados nos fatos reais

---

<sup>9</sup> *Cabra marcado para morrer*. Locução off de Ferreira Gullar

<sup>10</sup> *Cabra marcado para morrer*. Locução off de Eduardo Coutinho

que o filme transpunha para a ficção. Nunca antes aparecera uma proposta dramaturgica em que uma pessoa representasse seu próprio papel numa ficção, como era o caso de Elizabeth Teixeira (o que Jean Rouch já fizera no final dos anos 50). (2003, p. 239)

Outro exemplo da tentativa de dar aos agentes da história protagonismo sobre a construção do filme está na cena em que o personagem de João Pedro junto a outros trabalhadores vai ao jagunço do latifúndio pedir o não aumento do *Foro*<sup>11</sup>. Como destacado em *off* pelo filme, os diálogos desta cena foram todos criados pelos próprios atores, trabalhadores rurais que possivelmente já teriam vivido aquela situação e viviam as agruras da exploração do homem do campo.

Depois de encontrado um local seguro para as filmagens e apresentado o Engenho da Galileia, Ferreira Gular em *off* nos conta que 35 dias após o início das gravações, o golpe civil-militar perpetrado em 1º de abril de 1964 impôs a paralisação das filmagens com apenas 40% do roteiro filmado.

O Engenho da Galileia foi tomado por militares devido à sua profunda ligação com o imaginário da emancipação popular, atribuindo aos seus moradores a pecha de subversivos pela recém-instalada ditadura.<sup>12</sup> A equipe do documentário saiu fugida do local. Elizabeth, certamente a mais visada entre eles, já que se tornara no lugar de João Pedro a líder das Ligas Camponesas de Sapé, vai junto<sup>13</sup>. Dá-se a ruptura de uma vida e a separação forçada com os filhos. Começava ali a clandestinidade de Elizabeth Teixeira. Todos buscaram à sua maneira e possibilidade uma forma de sobrevivência.

Cerca de 17 anos após estes acontecimentos, enquanto Coutinho, no início da década de 1980, voltava a Pernambuco a fim de resgatar seu filme interrompido e fazer da memória no presente “uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro e o agora não fique sem passado” (BERNARDET, 2003, p.227), em São Paulo, a força da história ainda reverberava e movimentava os ecos das grandes greves dos metalúrgicos do ABC. O que seria o momento de memória para os camponeses que haviam vivido as potentes lutas das Ligas Camponesas em princípios dos anos 60, era o momento de ação dos trabalhadores organizados na cidade. Neste ambiente, o filme

---

<sup>11</sup> Foro é uma espécie de aluguel que camponeses pagavam para poder plantar e morar em terras de latifundiários.

<sup>12</sup> Segundo Eduardo Coutinho diz na faixa comentada do DVD, o exército chegou no Engenho da Galileia no dia 02 de abril de 1964.

<sup>13</sup> No artigo “Pequena memória do *Cabra*” publicado na coletânea de textos organizada por Milton Ohata, Vladimir Carvalho, assistente de direção no *Cabra*64, narra como foram os primeiros momentos pós-golpe tendo ele sido incumbido de dar suporte a Elizabeth em Recife, até encontrarem uma solução satisfatória (OHATA, 2013, p. 330).

*Peões*, de Eduardo Coutinho, utiliza como dispositivo disparador três documentários rodados no calor da hora, no momento da ação dos acontecimentos do movimento metalúrgico. Em *Peões*, o momento da ação não foi registrado por Coutinho, o que traz uma diferença essencial frente a *Cabra marcado*. Segundo o próprio diretor,

O método de reconhecimento pode ser semelhante, é um ponto de contato, mas há uma diferença crucial: *Peões* poderia ter sido feito por qualquer pessoa; *Cabra* não. Se o Leon Hirzman, o Tapajós ou o João Batista tivessem voltado ao ABC, haveria um traço afetivo no movimento de reatar com aquelas pessoas. Eu não tinha isso; havia acompanhado as greves só de longe. (OHATA, 2013, p. 300)

O filme *Peões* começa na cidade de Várzea Alegre no interior do Ceará. Um começo curioso para um filme que pretende tratar das greves do ABC, localizadas em São Paulo. Depois de 5 depoimentos nesta localidade, entram letreiros apresentando contextualizações históricas e imagens de 3 documentários filmados no calor dos movimentos grevistas e finalizados ainda na década de 1980, são eles: *Greve (1979)* de João Batista Andrade, *Linha de Montagem (1981)* de Renato Tapajós e *ABC da Greve (1980/1989)* de Leon Hirzman. Essas imagens funcionam aqui como material de arquivo típico, entretanto, mais do que ilustrando, elas constroem narrativamente a temporalidade histórica do filme, demonstrando experiências que se transformaram nas memórias com as quais tomaremos contato.

Após a contextualização, entra um bloco no qual vemos Eduardo Coutinho revelar o dispositivo<sup>14</sup> do filme, procedimento que se tornou comum e é considerado uma marca na obra do documentarista principalmente a partir de *Santo Forte (1999)*, mas que já se inicia e se apresenta fortemente em *Cabra marcado para morrer*. Em *Peões*, isso se dá com o diretor explicando para os próprios metalúrgicos em reuniões realizadas nos sindicatos, o procedimento pelo qual irá selecionar os entrevistados. Neste momento já estamos em São Bernardo do Campo, no estado de São Paulo, localidade na qual se passaram grande parte dos fatos a serem lembrados pelo filme. Após este trecho de revelação do dispositivo fílmico, iniciam-se as conversas com os metalúrgicos no ABC paulista.

---

<sup>14</sup> No livro “O documentário de Eduardo Coutinho”, Consuelo Lins apresenta a seguinte explicação para “dispositivo”: “um termo que Coutinho começou a usar para se referir a seus procedimentos de filmagem. Em outros momentos ele chamou a isso ‘prisão’, indicando as formas de abordagem de um determinado universo” (2004, p. 77).

Destaca-se essa escolha estrutural, qual seja iniciar o filme em uma cidade do nordeste do país, Várzea Alegre (Ceará), fazer uma viagem pela história a ser lembrada com letreiros e imagens de arquivo e posteriormente continuar os diálogos no sudeste, mais precisamente nas cidades que compõem o ABC paulista, como já mencionado. Esta escolha não nos parece ser acidental, já que este caminho se assemelha ao movimento realizado pela grande maioria dos trabalhadores com quem o filme se propõe a dialogar, ou seja, uma relação formal que dialoga diretamente com o conteúdo a ser trabalhado.

As pressões da modernização conservadora do campo, como também ficou conhecida a proclamação “Revolução Verde”, empurraram os trabalhadores rurais para as grandes cidades e provocaram uma intensa migração para o sul do país. Este processo que já era volumoso na década de 1950 intensifica-se na década de 1960 e após o golpe de 1964 quando as organizações de luta pela terra foram dizimadas pela ditadura civil-militar. Como salienta Sérgio Sauer desde a sociologia rural, a “Revolução Verde” tem um caráter contraditório já que apesar da modernização e aumento da produtividade, “não promoveu, porém, o bem-estar social da maioria da população rural, ao contrário, provocou concentração da propriedade da terra, êxodo rural, fome e violência” (SAUER, 2010, p. 30). Esse movimento nos propicia um ensejo para refletir sobre as relações históricas existentes entre as Ligas Camponesas e *Cabra marcado para morrer* de um lado, e o movimento operário e *Peões*, de outro:

Um se situa na entrada, por assim dizer, e o outro na saída do período militar iniciado em 1964. Um movimento como que retoma ou responde ao apelo do outro, de modo que os dois filmes, postos lado a lado, não apenas sintetizam um percurso de lutas populares de fundamental importância na história contemporânea do Brasil – lutas que se deslocam, não por acaso, do campo para a cidade –, como indagam os seus desdobramentos futuros. (MESQUITA, 2016, p. 57)

Trocando em miúdos, nos parece pertinente constatar que nos anos de 1979, 1980 e 1981, as greves do ABC ocuparam boa parte dos debates políticos nacionais, como o fez, a seu turno, o movimento camponês no início dos anos de 1960, como já comentado anteriormente.

Talvez seja necessário apontar que no final dos anos 1970 e início dos anos 1980 existiu também uma grande movimentação no campo, com grandes greves entre os cortadores de cana em Pernambuco, no interior de São Paulo e outras regiões do país. Além disso, data oficialmente de 1984 a criação do Movimento dos Trabalhadores

Rurais Sem-Terra, o MST, o que já é resultado de uma intensa movimentação de camponeses que foram se organizando e ocupando terras no sul desde 1979. No entanto, de maneira geral, tratam-se já de movimentos distintos inclusive em sua relação com a terra, conseqüentemente nas relações de sociabilidade e também de organização em relação àqueles retratados em *Cabra marcado para morrer*. Em *Cabra*, o Engenho da Galileia e as Ligas Camponesas estão ligados principalmente, mas não exclusivamente, à pessoas que vivem no regime de colonato ou foro, o que implica serem indivíduos que vivem em determinada terra ou lote e essa vivência os leva a reivindicar melhores condições de vida e até a posse, dado que trabalham e vivem aquele território, ou como ficou marcado na época "a terra é de quem trabalha nela". Esse formato, criava toda uma relação comunitária e de identidade entre as pessoas e o território.

Já as novas movimentações e organizações rurais de década de 1980 são frutos também da dispersão causada pelo autoritarismo da ditadura e a modernização conservadora, obrigando os trabalhadores a se organizarem em novas bases. Como relata a literatura em relação ao MST, por exemplo, observa-se uma nova concepção jurídica e social de reforma agrária, ao reivindicar não necessariamente as terras que são ocupadas ou de posse dos reivindicantes (como característico nas Ligas Camponesas), mas toda e qualquer terra que não cumpra a função social agora prevista em lei (Estatuto da Terra - Lei nº 4.504/64), podendo ser direcionadas a quem nela se disponha a produzir.<sup>15</sup>

Feita essa contextualização, voltamos ao bloco inicial do filme *Peões*. Nele, percebe-se também um padrão das transições entre o final de um depoimento até o encontro com o próximo entrevistado marcadas por uma câmera que filma a cidade de dentro de um carro. Certamente não é coincidência que ela, nos cinco momentos em que isso ocorre, desloca-se sempre da direita para a esquerda. Aqui, destacamos a possibilidade de ler esta opção como a necessidade de sair do lugar, colocar-se em movimento aliado ao processo de formação política individual e coletiva que será tantas vezes retomado ao longo do filme por conta da organização sindical e da greve.

---

<sup>15</sup> Sob a perspectiva do direito agrário, Antonio Escrivão Filho explicita que "[...] o acesso à terra grilada ou improdutiva passou a constituir-se como um direito não apenas no referencial comunitário, costumeiro e cosmológico dos camponeses e seus aliados, mas também no referencial que, nos termos do Estado de Direito, deveria determinar o plano de ação das autoridades estatais. Se a condição essencial dos movimentos sociais é a participação política na definição sobre a distribuição do poder e dos recursos sociais, e se o meio disponível e característico para esta participação é a explicitação do conflito social pelo confronto, então a referida fórmula legal oferece aos camponeses uma nova oportunidade de ação política a cada terra pública e propriedade privada identificadas como grilada ou improdutiva" (2017, p. 159). Para a reflexão completa e mais aprofundada sobre esta transição ver (ESCRIVAO FILHO, 2017).

Após a saída do filme de *Várzea Alegre*, que podemos extrapolar como uma metonímia, representação do Nordeste, *Peões* viaja pela história, com os referidos letreiros e imagens de contextualização histórica em um bloco com cerca de 4 minutos de duração. E como essa foi uma escolha de Eduardo Coutinho para o filme, aproveitemos para analisar estes letreiros e reforçar a compreensão do momento histórico em que as greves ocorreram, ou o que temos chamado de momento da ação.

O que nesta dissertação denomina-se “letreiros” são escritos em branco sobre um fundo preto. Primeiro aparece “1959 - Nasce a indústria automobilística no Brasil. Empresas multinacionais se instalam na região do ABC, Grande São Paulo”, em seguida “1964 - Golpe militar instala uma ditadura que vai durar 21 anos. Os sindicatos sofrem intervenção e o direito de greve é praticamente abolido”. Segue com “1979 - Os metalúrgicos do ABC deflagram greve geral. É o primeiro movimento de massas da classe operária depois de 1964”.

Aqui vale um destaque, uma visada histórica e uma aproximação fílmica: 1979 é um ano marcante para a chamada abertura política do país, associada também à Lei de Anistia que possibilitou a volta de militantes e intelectuais à legalidade no país, bem como o fim do AI-5 (encerrado na realidade em 1978, através da Emenda Constitucional nº 11, que revogou todos os dezessete Atos Institucionais da ditadura). Foi este clima de tentativa de retorno, ainda que lento, à democracia, com certa abertura política, que possibilitou o cineasta Eduardo Coutinho retomar seu antigo projeto de terminar o filme sobre uma liderança camponesa assassinada por latifundiários. Esse contexto também, mas já em 1981, é o que permite que Elizabeth Teixeira, que estava na clandestinidade há 17 anos sob o nome de Marta Maria da Costa, retomasse seu verdadeiro nome em frente às câmeras e à comunidade onde vivia clandestinamente, não sem agradecer o ditador General Figueiredo, o que dá uma dimensão de democracia tutelada gestada no país.

Ao mesmo tempo que essa distensão política abre um espaço para tudo isso ocorrer com o antigo filme de Coutinho, é esse clima e momento político que permite a eclosão a partir de um acúmulo de forças ao longo do período ditatorial (LEITE LOPES *et al*, 2020), das grandes greves do ABC. Surge nesse contexto a liderança política de Luís Inácio Lula da Silva, que iria ocupar importante papel na cena política brasileira desse momento em diante e ainda mais forte quando das filmagens de *Peões*, em 2002. Eis, então, o próximo letreiro do filme: “Luiz Inácio da Silva, o Lula, lidera cerca de 140 mil grevistas”. Na sequência, entram imagens retiradas do filme *Linha de*

*Montagem* de uma assembleia, o ano é 1979. Vemos uma massa de pessoas aos gritos uníssonos de “trabalhador unido, jamais será vencido”. Corte para plano um pouco mais fechado no qual se vê Lula sendo carregado pela multidão aos gritos de “Lula, Lula, Lula”. Novo letreiro: “O governo declara a greve ilegal, intervém no sindicato de São Bernardo do Campo e afasta a diretoria”. Note-se mais uma vez que o poder estava nas mãos do general João Figueiredo, mas vivia-se o processo de abertura política. Novas imagens da época, agora em preto e branco apresentadas no filme “ABC da Greve”. Uma câmera fechada filma Lula discursando:

Todos vocês sabem o que fazer amanhã de manhã, todos. Todos vocês sabem o que fazer. Nós fizemos 10 dias consecutivos, 10 dias. E ninguém pode ter esquecido isso. Existe um trabalho, existe um trabalho a ser feito nos bairros, existe um trabalho a ser feito nos pontos de ônibus [...].<sup>16</sup>

Na sequência, um corte leva a uma panorâmica mostrando a multidão que acompanhava e ovacionava o discurso de Lula. Quase não é possível diferenciar os rostos que formam essa multidão. Quanto mais próximo à câmera, mais definido é o rosto de cada indivíduo, já mais ao fundo do quadro a massa de pessoas, rostos e braços erguidos se fundem em apenas um organismo indiferenciável. Lula continua: “[...] e o que é mais importante, ninguém ir à porta da fábrica”<sup>17</sup>.



c. Frame do filme *Greve*



d. Frame do filme *ABC da Greve*

Novo letreiro: “Após duas semanas de greve, os metalúrgicos estabelecem uma trégua de 45 dias para novas negociações e decidem voltar a trabalhar”, seguido por: “Ao fim da trégua, a greve termina com um acordo salarial em que os ganhos são praticamente nulos” (destacamos “ganhos são praticamente nulos” para comentário posterior). Novas imagens de 1979, com o filme *Linha de Montagem*. Planos fechados

<sup>16</sup> *Peões*. Discurso de Lula retirado do filme *ABC da Greve*.

<sup>17</sup> *Peões*. Discurso de Lula retirado do filme *ABC da Greve*.

de rostos em meio à multidão. Corte para plano aberto, uma massa de pessoas reunidas ouvindo Lula discursando demonstram apoio às suas palavras. Não vemos Lula, mas ouvimos o seu discurso: “Nós vamos voltar a trabalhar, e se não for cumprido o nosso pedido [...]”<sup>18</sup>. Corte para plano médio de Lula nitidamente em cima de um palanque pois vemos topos de cabeças assistindo ao discurso: “[...] nós paramos outra vez. E eu assumo, e eu assumo o compromisso aqui com vocês, eu mesmo decreto a greve outra vez”. Outro letreiro com os dizeres: “1980 - Fortalecidos pela criação de um fundo de greve, os metalúrgicos do ABC param a indústria automobilística do Brasil durante 41 dias”. Em seguida imagens do filme *Linha de Montagem*, novamente uma multidão que é possível diferenciar rostos no primeiro plano e que vão se tornando uma massa uniforme no fundo de um campo de futebol inteiramente tomado. Lula discursa e os trabalhadores ouvem:

Todos nós sabemos porque estamos em greve, só não sabe o governo e só não querem saber os nossos empresários. Todos nós sabemos que no mundo inteiro, nunca os trabalhadores conseguiram ganhar nada, sem que houvesse luta, sem que houvesse perseverança, sem que houvesse disposição de brigar até o fim.<sup>19</sup>

Enquanto ouvimos o discurso, vemos um plano fechado de Lula discursando e depois há um corte para um plano com pequenas bandeirinhas do Brasil nas mãos dos trabalhadores. Após esses cortes, novos letreiros: “A repressão é violenta. Lula e vários dirigentes são presos. Derrotados, os metalúrgicos voltam a trabalhar. Centenas de grevistas são demitidos. Lula desponta como nome nacional”. Note-se, como destacado no trecho mencionado acima, que os letreiros, evidente intervenção e escolha do diretor do filme, apontam para ganhos nulos ou derrotas. Devemos, portanto, nos atentar a esta dimensão ao traçar um olhar analítico sobre as conversas posteriores. Seguindo o fluxo do filme, que nos remete aqui ao momento da ação, seguem imagens de repressão policial, câmera tremida, correndo junto dos trabalhadores, barulho de explosões de bomba. Novo letreiro: “1981 - Lula registra o PT [Partido dos Trabalhadores] na Justiça Eleitoral”.

No próximo letreiro temos um salto histórico: “2002 - Luiz Inácio Lula da Silva é candidato pela quarta vez à Presidência da República. As pesquisas eleitorais o apontam como franco favorito”. Seguem imagens de 2002, ano das filmagens de *Peões*. A

<sup>18</sup> *Peões*. Discurso de Lula retirado do filme *ABC da Greve*.

<sup>19</sup> *Peões*. Discurso de Lula retirado do filme *ABC da Greve*.

câmera procura seu espaço em meio a uma multidão. São muitos fotógrafos, câmeras e pessoas em volta. A câmera do filme consegue encontrar um espaço e nele acha a figura que procurava. Vemos Lula ao lado de correligionários em uma passeata da campanha eleitoral daquele ano. Uma figura bastante diferente da que acabamos de ver nas imagens de arquivo, não só pela passagem do tempo que marca os corpos ao ficarem mais velhos, mas também pelos trajés e semblante. Lula agora não usa roupas surradas e barba desarrumada, pelo contrário, tem a barba e cabelo feitos portando terno e gravata. Diga-se de passagem, que ele e seu vice, o empresário do Partido Liberal, José Alencar, são os únicos de terno no meio da multidão. Esses são os únicos 13 segundos que veremos Lula em 2002 durante todo o filme.



e. Frame do filme *Linha de Montagem*



f. Frame do filme *Peões*

### 1.3 O momento da memória: o cinema como centelha e dispositivo fílmico

Passados os momentos em que a ação estava movimentando a história, o tempo transcorrido produz mudanças tanto estruturais quanto conjunturais. Por seu turno, a vivência, com o passar do tempo, produz experiências e memórias formando o espaço de experiência. Passado o tónus da mocidade, ficam lembranças e avaliações. Essas histórias de vida “devem ser consideradas como instrumento de reconstrução da identidade, e não apenas como relato, factuais” (POLLAK, 1989, p.13). Tratando-se dos nossos objetos de pesquisa, nos dois filmes temos o relato de várias pessoas retomando, cada um à sua maneira e com suas próprias subjetividades, momentos e movimentos dos quais partilharam ou construíram juntos. Caminhos e reflexões que podem por vezes convergir ou divergir sobre processos, formando um aglomerado de lembranças individuais que se organizam em um mosaico de memória coletiva, com suas lacunas e contradições, mas que apontam para elementos importantes dos momentos históricos passados revisitados sob a perspectiva do hoje. Maurice Halbwachs (2006) já apontava,

no princípio do século passado, o caráter coletivo e social da memória e complementado por Pollak, podemos dizer que é impossível dissociar o trabalho da memória da organização social da vida. Refletindo com Cláudia Mesquita sobre *Cabra e Peões* entende-se que:

Meditar sobre a história, na obra de Coutinho, é articular um “agora” e um “outrora”, “reescrevendo” do presente as histórias de lutas populares passadas, mas não remotas (há sobreviventes para contá-las). Pois, na contramão do cientificismo – em todo caso, de projetos históricos empenhados em expurgar a memória –, os dois filmes apresentam essa história do ponto de vista de trabalhadores comuns, tecida por memórias, balanços afetivos e versões pessoais dos acontecimentos passados. (2016, p. 55)

Ainda neste sentido há, portanto, diferenças significativas das possibilidades de construções da memória a partir do momento histórico em que se vive o presente e da maneira ou grau de intensidade com que os fatos rememorados foram vividos pelos interlocutores. Teremos a oportunidade de perceber essas diferenças nas análises relativas aos dois filmes que faremos no espaço dedicado ao momento da memória. De antemão é possível fazer uma prévia sobre os contextos históricos. Como já sabido e discutido anteriormente, o momento da memória em *Cabra* se dá ao final da ditadura civil-militar brasileira. Por um lado, era um tempo em que se desenhava um futuro esperançoso no horizonte, por outro, o presente ainda era o da violência arbitrária e autoritária de uma ditadura, o que provavelmente influenciou escolhas de palavras e fatos a serem narrados e rememorados pelos indivíduos. Por seu turno, *Peões* foi filmado em um momento em que a democracia estaria, em teoria, demonstrando grande vigor ao eleger um operário líder grevista à presidência da república. O medo, portanto, da mão pesada do Estado recair sobre o indivíduo seria, pelo menos em teoria, menor, porém outro componente de atuação social sobre a memória pode ser destacado: estamos falando das relações de identificação e institucionalização sindical e com elas, possivelmente o enquadramento da memória (POLLAK, 1989).

Em *Cabra marcado para morrer*, Coutinho volta para completar o filme inacabado. São diversos os relatos que dão conta de como o cineasta se comiserava com o filme interrompido. Um trauma a ser superado<sup>20</sup>. Com aproximadamente 8

---

<sup>20</sup> Como relata Eduardo Escorel: “Coutinho era portador do estigma de ser o autor de um filme inacabado. Com fama de caipora, ninguém imaginaria que nas décadas seguintes conseguiria se reinventar mais de

minutos de filme vemos novamente o projetor sendo preparado, o filme está sendo retomado. Em *off*, Coutinho anuncia o novo início das filmagens, desta vez em formato documentário. O que teria acontecido com a vida das pessoas que acabamos de ver na década de 1960? Estamos já em 1981. Transcorreram-se 17 anos de ditadura civil-militar, perseguição, aniquilação e reascendo de movimentos sociais.

Depois desse procedimento que estabelece os alicerces sobre as memórias das lutas no campo da década de 1950 e início dos anos 1960, simbolizadas aqui pela desapropriação do Engenho da Galileia, o filme apresenta os galileus que participaram das antigas filmagens de *Cabra marcado*. A partir da projeção de excertos das antigas gravações, vai-se progressivamente reconhecendo as pessoas que estão expectadoras e ao mesmo tempo personagens do antigo filme. Um detalhe importante é o comentário em *off* do diretor: “É uma noite de sábado, única ocasião em que poderíamos juntar esses trabalhadores, alguns vindo de longe para verem a projeção”<sup>21</sup>.

Neste momento da memória, o tempo já não pertence mais aos trabalhadores. Este comentário contrasta com o outro efetuado aos 6 minutos de filme, que ao explicar a mudança das filmagens para o Engenho da Galileia, Coutinho diz: “contávamos com elenco de camponeses que podiam dedicar ao trabalho no filme, um tempo que lhes pertencia, eles eram agora donos de suas terras, graças a uma luta de 4 anos, que culminou na desapropriação de Galileia”<sup>22</sup>. Essa diferença marca o tempo transcorrido caracterizado pela repressão da ditadura ao Engenho da Galileia, a modernização conservadora do campo e sua conseqüente exploração do trabalho. Aquele importante passo dado em 1959 com a desapropriação da Galileia que possibilitou que se tornassem “donos do próprio tempo”, foi perdido com o golpe civil-militar de 1964.

Voltando à projeção, Coutinho utilizou um procedimento consagrado com Jean Rouch em *Crônicas de um Verão (1961)*: as pessoas filmadas se veem na tela e têm a possibilidade de opinar sobre o material, com a diferença fundamental que, em Rouch, o material está montado e as pessoas podem debater sobre a construção fílmica de suas próprias personalidades poucos meses após a gravação, enquanto que em *Cabra* são mais de 17 anos que separam o momento da filmagem do momento de assisti-la, e ainda

---

uma vez, tornando-se um cineasta consagrado por seus próprios méritos [...] Do pouco que fizera até então, nada cicatrizara a ferida aberta - era um diretor de um filme que não existia. [...] De 1964 a 1979 - do golpe de abril à anistia -, contrariando todas as probabilidades, Coutinho preservou a convicção íntima de que conseguiria acabar o primeiro *Cabra*” (ESCOREL, 2013, p. 483).

<sup>21</sup> *Cabra marcado para morrer*. Voz off de Eduardo Coutinho.

<sup>22</sup> *Cabra marcado para morrer*. Voz off de Eduardo Coutinho.

assim, em um material incompleto e não montado, ou seja, em seu estado bruto em que se pretendia, na verdade, realizar uma dramatização da história real.

Ainda assim, os galileus se veem agora na tela mais jovens e realizam a todo momento um procedimento de autorreconhecimento, mas também de reconhecimento das pessoas ali registradas, ou seja, este material que tinha uma abordagem cinematográfica de certa forma ficcional, funcionou aqui de maneira documental, e escancarou aos presentes, o tempo transcorrido.

Este é um momento de reencontro. Alguns não se viam há bastante tempo, outros se encontravam esparsamente. É notável também vermos Eduardo Coutinho no meio das pessoas no momento desta projeção. É de fato também um momento de reencontro do diretor com os personagens de seu filme inacabado. Na história que o filme agora conta, o diretor tem participação fundamental, pois o novo *Cabra marcado para morrer* não se propõe mais narrar apenas a história do movimento camponês e de João Pedro Teixeira, agora o filme busca compreender a interrupção violenta de um processo de filmagem, causada pelo golpe de 1964 e que modificou os rumos do país, transformou a vida de todos os envolvidos na realização do filme e, por fim, culminou na realização de um longa-metragem completamente diverso daquele que seria produzido 17 anos antes.

Podemos fazer reflexões cotejadas ao filme *Peões* em relação ao procedimento de exibir imagens às pessoas que participaram dos momentos passados a serem rememorados. Em *Peões* este procedimento ocorre de duas maneiras distintas: no início do filme, momento em que o diretor desvela o dispositivo fílmico a ser utilizado em reuniões nos sindicatos do ABC, e no momento das entrevistas, na casa de indivíduos que, em suas próprias TVs, assistem a um trecho de um dos filmes das greves já mencionados e se reconhecem nele. Sobre o procedimento inicial de desvelar o dispositivo fílmico em reuniões nos sindicatos, é possível perceber pelo menos 3 ocasiões diferentes pela montagem. A alguns grupos de antigos metalúrgicos, Coutinho explica que apresentará imagens das greves e que a ideia era que os presentes reconhecessem pessoas em meio às multidões. Coutinho ainda destaca que prefere pessoas que não tenham ascendido em cargos políticos ou sindicais, pessoas que são mais “anônimas”. Além dessas imagens, fotos também são passadas para que os presentes tentem reconhecer pessoas.

Aqui, o procedimento se assemelha a *Cabra marcado para morrer* no sentido de buscar reconhecimento dos rostos mais jovens. As pessoas podem se autorreconhecer ou reconhecer antigos parceiros, mas neste contexto, ao menos para o filme finalizado,

este momento não serve de centelha de memória para relatar os fatos passados, estando restrito à identificação de pessoas, companheiros.

Outra diferença é que, em *Peões*, o papel do diretor é apresentar o dispositivo a ser realizado no filme, mas ele não tem participação na história a ser contada. Como já foi dito, as imagens que vemos são filmes de outros diretores brasileiros. E assim, diferente de *Cabra marcado*, não o vemos mesclado organicamente às pessoas que assistem à projeção, aqui ele tem “apenas” o papel de diretor do filme e não personagem que viveu a história a ser contada.

Mais uma questão a se atentar é a de que grande parte das imagens projetadas em *Cabra* são excertos do antigo filme, realizado com uma estrutura de filmagem mais característica a um filme de ficção, com o set controlado e com pessoas selecionadas e circunscritas ao âmbito do projeto que estava sendo realizado, ou seja, um número pequeno de rostos. Em *Peões*, as imagens nos mostram multidões que chegaram a ter 80 mil pessoas em um estádio de futebol, por exemplo. Um olhar sobre os planos abertos, percebe-se que no primeiro plano é possível definir as faces humanas, mas o mar de gente é tamanho que a definição dos rostos vai se perdendo e vira uma massa imagética em que se pode apenas definir como multidão, não sendo, portanto, possível reconhecer pessoas que se encontravam ao fundo do plano. De qualquer forma, enquanto dispositivo fílmico a escolha pela presença nas fotos era importante para Coutinho: “uma cara num filme ou uma cara numa foto tornava mais concreto a presença na greve - esse era nosso principal critério” (OHATA, 2013, p. 299).

A segunda forma com que *Peões* se utiliza das antigas imagens das greves refere-se mais à busca de aflorar a memória individual de cada entrevistado. Cenas que marcam de maneira visual a diferença entre o momento da ação e o momento da memória. Sobre a relação imagens do passado e entrevistas, Henri Arraes Gervaiseau discorrendo sobre *Cabra* oferece reflexões que também poderiam ser aplicadas a *Peões*, ao apontar que Coutinho estimula a memória dos entrevistados dando “de um lado, o acesso à visão de imagens do passado e, de outro, favorecendo, no presente, por meio de uma escuta atenta, a emergência de uma palavra, que surge através de uma série de diálogos intersubjetivos” (2011, p. 220).

Em geral, no presente fílmico vê-se um antigo metalúrgico sozinho em sua casa rememorando os fatos passados, passagens da vida, relacionamentos e avaliações sobre os caminhos percorridos. As imagens exibidas na TV são faíscas para acender a chama da memória e como elementos visuais trazem à tona não apenas memórias de fatos da

vida política, mas sensações das experiências vividas, já que nas lembranças e recordações pessoais, “os pontos de referência geralmente apresentados nas discussões são, como mostrou Dominique Veillon, de ordem sensorial: o barulho, os cheiros, as cores” (POLLAK, 1989, p. 11). Além disso, falando de *Cabra*, mas aqui também estendendo a *Peões*, Gervaiseau aponta:

Convém observar que, se as narrativas de vida que serão recolhidas são individuais, a memória a instituir é coletiva, e aí reside o principal desafio [...] levar a sério a fala dos atores e reconhecer neles uma competência própria para analisar sua situação (2011, p. 221).

A escuta atenta de Coutinho e sua capacidade de interlocução, acaba por ser um lugar privilegiado para quem expõe suas memórias frente à câmera e também para quem assiste a esses documentários e reconstitui junto aos filmes essas memórias coletivas. Por outro lado, esse momento da filmografia de Coutinho marca sua entrada mais profunda na vida privada das pessoas, em uma busca cinematográfica que conforme esse olhar no modo de realizar documentários. Segundo Mariana Baltar (2005):

O movimento da intimidade marca nos filmes do Coutinho uma preocupação com a ordem da vida privada, com o cotidiano. Embora esses filmes não atuem a partir de um efeito moralizante – não há julgamentos, nem uma condução da narrativa a partir de um teatro do bem e do mal explícito – a moral não deixa de estar presente na medida em que o projeto da narrativa vai de encontro a uma ingerência do político na esfera do particular.

É, portanto, principalmente a partir das constatações de caminhos e dramas pessoais que o mosaico deverá ser apreendido em suas junções de memórias e resquícios imagéticos.

### **1.3.1 João Virgílio: a memória do movimento**

Vamos conhecer mais de perto, em *Cabra marcado para morrer*, João Virgílio, um dos únicos fundadores remanescentes da Liga da Galileia. Como aponta a voz de Ferreira Gullar, Virgílio, que não sabe ler e escrever, é “uma espécie de memória oral da tribo”<sup>23</sup> e como um griô nos leva para além das filmagens de *Cabra marcado para morrer*. Ele nos conta sobre o processo de luta pela terra iniciado na década de 1950 no

---

<sup>23</sup> *Cabra marcado para morrer*. Locução off de Ferreira Gullar.

Engenho da Galileia, desde a primeira reunião até a desapropriação de fato. Existe um percurso para esta luta vitoriosa. Galileia é de certa forma pioneira a seu tempo. Ferreira Gullar novamente conta objetivamente o início da luta em Galileia, que se deu, entre outros motivos, contra o aumento do foro<sup>24</sup>. Ele atua como uma voz assertiva e distanciada frente à forma quente de relato oral e corporal com a qual a memória de Virgílio escolhe contar a história. Destacamos que a voz de Ferreira Gullar, ainda que de maneira diminuída, faz um pouco as vezes do que Jean-Claude Bernardet chamou de “a voz do saber”. Em *Cabra*, ela ajuda a costurar memórias aos fatos e dados objetivos. Esta ferramenta é abandonada completamente por Coutinho em seus filmes a partir de *Santo Forte (1999)*. Em *Peões*, por exemplo, a contextualização histórica em que se amarram às memórias dos trabalhadores se dá por cartelas escritas e pelos filmes das greves.

Virgílio conta que criaram o nome da organização: “[...] Sociedade Beneficente dos Defuntos. Sociedade Agrícola e Pecuária dos Plantadores de Pernambuco. Porque se botasse o nome de Sindicato naquela época, a gente era naufragado, a gente era morto”<sup>25</sup>. Sublinhamos que mesmo em um período formalmente democrático, os anos de 1950, a organização social no campo era combatida já que se associava à ideia de subversão comunista, algo que gerava repulsa à elite agrária secular brasileira ainda mais em um contexto mundial de Guerra Fria. João Virgílio fala da aproximação do então Deputado Francisco Julião e de como Galileia serviu de inspiração para todo o Brasil. Segundo Virgílio em uma reunião alguém gritou:

Minha gente, não vamos fazer a desapropriação de Galileia, porque não é desapropriar uma Galileia, é desapropriar várias Galileias, porque daí pegará fogo dentro do Brasil de ponta a ponta, porque o pessoal fica viciado, e vão se organizar e vão pedir aos poderes públicos para desapropriar as propriedades.<sup>26</sup>

Enquanto outro antigo fundador, Zezé da Galileia, mostra sua carteira de filiação à “Sociedade Agrícola e Pecuária dos plantadores de Pernambuco (Ligas Camponesas)”, Ferreira Gullar anuncia:

---

<sup>24</sup> Ferreira Gullar em *Cabra* explica em voz *off*: “Galileia era um engenho de Fogo Morto, dividido em pequenas parcelas de terra. Nelas vivam 150 famílias de foreiros que cultivavam lavoura de subsistência. O dono do engenho morava em Recife. Os foreiros pagavam um aluguel anual, o foro. O aumento do foro foi também uma das causas da fundação da Liga.”

<sup>25</sup> *Cabra marcado para morrer*. Depoimento de João Virgílio.

<sup>26</sup> *Cabra marcado para morrer*. Depoimento de João Virgílio.

A desapropriação por interesse social da Galileia foi feita em dezembro de 1959 através de justa e prévia indenização em dinheiro, como determinava a Constituição. Galileia tornou-se então um símbolo da força do movimento camponês. Mas até hoje, os Galileus não têm a escritura de suas terras.<sup>27</sup>

Essa passagem é fundamental para compreender porque em um momento tão conturbado como o princípio de 1964 a alternativa para filmar *Cabra marcado para morrer* era a Galileia, e ajuda a entender também o fato de que ali “os trabalhadores eram donos de seu tempo”, anunciado anteriormente pelo filme. Essa memória também carrega de sentido a perseguição imediata após o golpe ocorrida no Engenho da Galileia, tido como um lugar de subversivos.

### **1.3.2 - João Chapéu e Henock Batista: a memória como identidade e a eternidade da imagem.**

*Peões.* Vemos João Chapéu sentado em sua casa ao lado da TV, olhando para ela. Imagens do filme *Linha de Montagem* estão sendo exibidas. No primeiro plano um tanto desfocada uma mão segurando um controle remoto, provavelmente a esposa de João. O filme está em um trecho em que Lula realiza um discurso. Percebemos um corte no filme. João Chapéu diz: “Aí, ó eu aí.” A mão que segura o controle aperta um botão pausando o filme. João continua: “Ó eu levantando a bandeira com a camisa azul. Esse aí sou eu. Esse sou eu”. O filme toma a tela e vemos o metalúrgico cerca de 20 anos mais jovem empunhando um jornal e fazendo um inflamado discurso no meio da rua.

No próximo corte, vemos a sala vazia, logo depois João entra em plano e se senta. Fora de quadro, ouvimos sua mulher dizer que não quer aparecer e nem falar para não se envolver. Coutinho, por trás da câmera, busca deixá-la à vontade para falar quando quiser, se quiser. Abrimos aqui um parêntese para este momento. Coutinho pergunta: “O senhor era mais pobre que ela ou mais rico que ela?”. Eis uma pergunta que a uma primeira olhada desatenta parece um tanto trivial, quiçá até descolada do objeto do filme, mas a partir dela João Chapéu nos traz elementos importantes de sua vida pessoal e que ao mesmo tempo dialoga não só com a conhecida estrutura de renda do país como com a história de diversas pessoas que serão entrevistadas:

---

<sup>27</sup> *Cabra marcado para morrer*. Locução off de Ferreira Gular.

Perto de mim ela era rica. Porque ela tinha uma propriedadezinha, né? Tinha uma casa de fazer farinha, né? Eu morava agregado, na terra dos outros, a minha casa que eu morava, a minha porta era uma porta de vara, né? Era casa feita de barro, né?<sup>28</sup>

Na sequência conta que depois de 5 anos que ele, João, estava morando em São Paulo o pai de sua esposa faleceu e, por isso, ela veio para o sudeste e eles se casaram. Ou seja, sem dizer diretamente sobre os motivos que os levaram a vir para São Paulo, infere-se que as condições de sobrevivência o empurraram à migração como milhares de pessoas que saíram do nordeste nesta época, o que retoma o percurso realizado pelo próprio filme. Relembrar o casamento somado à visualização do filme o deixa muito emocionado e lhe remete a uma analogia: “ver esse filme, até ontem, a minha vida, na realidade, esse filme tá sendo filmado a minha vida hoje aqui, né? Desde quando eu vim do meu nordeste para cá, né? A minha vida foi uma novela, né?”

Retomando a memória das mobilizações, João descreve o momento de voltar a trabalhar após 44 dias de greve. Ao passar o cartão percebeu que havia sido demitido. Segundo ele, o filho triste disse: “Tá vendo pai, todo caminhão que a gente vê da Mercedes, ali tem uma peça que foi o senhor que fez”. Através da memória o filme nos conduz à construção da identidade do metalúrgico o que aqui nos remete ao poema de Vinícius de Moraes, *Operário em Construção (1959)*:

Mas ele desconhecia/ Esse fato extraordinário:/ Que o operário faz a coisa/ E a coisa faz o operário./ De forma que, certo dia/ À mesa, ao cortar o pão/ O operário foi tomado/ De uma súbita emoção/ Ao constatar assombrado/ Que tudo naquela mesa/ - Garrafa, prato, facão -/ Era ele quem os fazia/ Ele, um humilde operário./ Um operário em construção./ Olhou em torno: gamela/ Banco, enxerga, caldeirão/ Vidro, parede, janela/ Casa, cidade, nação!/ Tudo, tudo o que existia/ Era ele quem o fazia/ Ele, um humilde operário/ Um operário que sabia/ Exercer a profissão.

Vale destacar que o poeta Vinícius de Moraes, esteve presente em manifestações das greves em 1979, como documentado pelo filme *ABC da Greve*. Neste trecho do poema, temos o momento de epifania do operário ao reconhecer a sua volta todo o fruto de seu trabalho, operando assim o processo de consciência e consequente desalienação do trabalhador. Uma constatação que iremos perceber em diversos momentos ao longo do filme. O processo da greve que buscava melhores condições de vida acaba por

---

<sup>28</sup> Peões. Depoimento de João Chapéu.

também aflorar uma consciência e identidade de classe, fazendo com que o trabalhador se organize e busque dizer não aos desmandos da exploração. Ou como segue dizendo o poema:

E um fato novo se viu/ Que a todos admirava:/ O que o operário dizia/  
Outro operário escutava./ E foi assim que o operário/ Do edifício em  
construção/ Que sempre dizia sim/ Começou a dizer não./ E aprendeu  
a notar coisas/ A que não dava atenção.

A dimensão de luta coletiva carrega consigo avanços e retrocessos. A possibilidade de um operário virar Presidente da República é sentida como um avanço por quase todos os indivíduos no filme, mas as dores dessas lutas também ficam nas histórias individuais. Como citado, João Chapéu foi demitido após as greves e por isso virou taxista. Mas não se considera um verdadeiro taxista. Quer que Lula seja eleito por se reconhecer nele, e diz que não tem vergonha de se reconhecer comunista. Em seguida conta que depois de conhecer o sindicato começou a ler que “a gente só melhorava se lutasse, comecei a ver a história dos outros países, eu falei ‘é por aqui mesmo’ [...] A coisa que eu acho mais bonita é quando fala sindicalismo”.

Nesse momento é possível ouvir no fundo a voz da mulher: “mas isso não atrapalha?”. Coutinho então pergunta a ela, sem que ela apareça, sobre o que ela acha de tudo o que ele estava dizendo, a mulher diz que respeita, mas não concorda. Ela conta que o problema de João é idealizar. Ele fica em plano, seu olhar se dirige ao fora de campo, provavelmente olhando para a mulher. Ouve atentamente. Coutinho comenta que a greve era sem partido, era mais justiça ao que ela responde: “é que naquele tempo eu não tinha muito conhecimento como eu tenho hoje. Hoje eu tenho conhecimento da verdade”. Coutinho emenda: “qual é?” ao que ela responde: “é Deus”. Não conseguimos saber, mas a cena sugere como foi para a mulher viver o momento da greve e depois ver o marido demitido. As falas transparecem um trauma.

Já no caso de Henok Batista podemos apreciar algumas destas questões e efeitos um pouco distintos. Há nesta sequência outro momento que traduz o uso dos filmes da greve como faísca para acender a chama da memória. Em uma televisão vemos imagens do filme *Greve* de João Batista Andrade. A locução do próprio filme anuncia: “A casa de Henok Batista”. É a casa que vemos na televisão, mas quando do próximo corte estaremos também na casa de Henok Batista, separadas pelo tempo transcorrido. Vemos Henok olhando para a TV. Ouvimos a voz de sua mulher. Ele diz: “É ela”. A mulher

fala sobre a posição de esposa e descreve a vida do marido. O antigo metalúrgico vê a imagem de sua esposa, hoje falecida, eternizada em filme. A mulher diz ainda que apoia a luta dele na greve: “acho que o homem tem que lutar para os filhos se verem em um país melhor”, perceptivelmente uma postura oposta à esposa de João Chapéu, hoje, já que de fato não sabemos qual era a postura dela na época.

O filme toma conta da tela e vemos Henok vinte anos mais novo, grande e vigoroso no estádio de São Bernardo do Campo em meio a milhares de pessoas. De volta à sua casa em 2002, o vemos novamente sozinho, visivelmente debilitado. Conta que nunca havia visto o documentário de João Batista Andrade e que o filme traz lembranças boas, por ter visto a esposa. Revela neste momento que fazem dois anos que ela morreu e que agora mora sozinho. Sua sobrevivência é um pecúlio por uma lesão na coluna e recebe ajuda dos vizinhos para comer e limpar a casa. Coutinho, retomando um trecho do filme que foi visto por Henok diz que ele era bravo. Henok, no embalo, avalia que hoje é muito mais manso e que naquela época brigava à toa. Conta também, assim como João Chapéu, que foi mandado embora logo após a greve.

### **1.3.3 - Elizabeth Teixeira e João Mariano: o cinema como libertação ou retomada do medo.**

Em *Cabra marcado para morrer* é possível constatar que o procedimento de exhibir o antigo filme para os participantes gerou o efeito da identificação e reconhecimento, mas também foi importante como faísca de memória, ainda que aqui, diferente de *Peões*, as conversas tenham sido gravadas em um momento outro e não concomitante às projeções, o que de certa maneira produz um efeito um pouco diverso. Por outro lado, a utilização de material fotográfico físico também cumpriu papel importante para aflorar a memória no momento exato da tomada de depoimento como realçaremos mais adiante.

Observemos, por exemplo, o caso de Elizabeth Teixeira. Como procedimento de montagem fílmica, vemos os galileus na já referida projeção. Depois de o filme ter apresentado a história de quatro deles, Elizabeth Teixeira aparece nas imagens. Corte para os rostos que assistem. Alguém comenta “Elizabeth Teixeira, né?” e é acompanhado por murmúrios: “É mesmo!”. Em *off*, Ferreira Gular pontua: “Mesmo não tendo visto Elizabeth Teixeira desde 1964, os participantes do filme logo a reconheceram”.

Anunciada a ausência de Elizabeth, o filme parte em busca de encontrá-la. Sob imagens de estradas do interior de Rio Grande do Norte, Ferreira Gullar continua a informar: “Elizabeth estava desaparecida há 17 anos, nem sua família, nem seus antigos companheiros da Liga de Sapé, sabiam onde ela se refugiara. Abraão seu filho mais velho, era o único que sabia”. Então, sobre fotos de Abraão pensativo, Coutinho em *off* anuncia que foi procurá-lo na cidade de Patos, no sertão da Paraíba, onde é jornalista. Coutinho cita que Abraão concordou em levar a equipe de filmagem à casa de sua mãe, depois de fazer muitas exigências<sup>29</sup>. A câmera faz uma longa panorâmica e percorre uma área verde como quem busca um ponto onde se fixar. Ao fundo, Coutinho continua a narrar:

Fomos até a fronteira da Paraíba e entramos no Rio Grande do Norte, ainda sem saber exatamente o local para onde estávamos sendo conduzidos. Depois de quase 4 horas de viagem, pegando estradas muito ruins, avistamos uma cidadezinha perdida no sertão, às margens do Rio Piranhas. Era São Rafael, um bom refúgio. Situada a uns 300 km de Sapé, e a mais de 500 km de Galileia, a cidade tem menos de 3 mil habitantes, e nem mesmo a televisão chega lá. Elizabeth vivia em São Rafael, com seu filho Carlos, o único que trouxe em sua fuga. Ela tinha mudado seu nome para Marta Maria da Costa.<sup>30</sup>

Ao final da longa panorâmica, identificamos ao fundo um vilarejo, o bom refúgio São Rafael. Corte para uma câmera que está provavelmente dentro de um carro e que vai adentrando o pequeno e simples vilarejo. Coutinho informa que Elizabeth não esperava sua chegada. Acrescenta ainda que iniciou a conversa mostrando 8 fotografias de cena que haviam sobrado da antiga filmagem. Vemos essas fotografias em tela cheia.

Corte para Elizabeth de perfil olhando as mesmas fotos que acabamos de ver. Percebemos que a sala em que ocorre a gravação está cheia de gente, pessoas da comunidade local. As fotos vão sendo passadas de mão em mão, e aos poucos a comunidade vai conhecendo e se apropriando da verdadeira história da até então Marta Maria na Costa. A comunidade descobre, com a chegada da equipe de filmagem, Elizabeth Teixeira. Inseridas no contexto do filme, as fotografias produzem um efeito diferente do que comumente materiais desse tipo costumam produzir, não possuindo

---

<sup>29</sup> Na faixa comentada no DVD de *Cabra marcado para morrer*, Eduardo Coutinho atribui essas exigências de Abraão à negociação financeira de valores exorbitantes o que o diretor considerou impossível. Coutinho sentia que a negociação não havia satisfeito o filho mais velho de Elizabeth, o que aumentava a todo tempo a tensão da entrevista.

<sup>30</sup> *Cabra marcado para morrer*. Locução em *off* de Eduardo Coutinho.

necessariamente um efeito de prova documental voltada ao espectador, pelo contrário, a introdução dessa cena:

visa, aqui, em primeiro lugar estimular a emergência das lembranças de Elizabeth e, em segundo lugar, oferecer aos indivíduos presentes na sala a possibilidade de ver com seus próprios olhos os traços históricos de um passado que permanecera até então secreto. (GERVAISEAU, 2012, p. 248)

O referido efeito funciona, a tal ponto, que para o filme quem de fato inicia o diálogo é Elizabeth. Depois do silêncio observando as fotos, ela pergunta: “Como conseguiu isso?” Frente à resposta de Coutinho ela diz que admira. Está um pouco confusa, abalada. Repentinamente está saindo da clandestinidade. Eis um ponto fundamental para possivelmente compreender a postura enérgica e preocupada de seu filho mais velho Abraão nesse primeiro dia de filmagem.

Apesar do clima de abertura política, o Brasil ainda vivia uma ditadura, seus crimes e desmandos. Abraão, ao final, era o responsável por revelar o paradeiro da mãe e assim, em que pese o medo constante que pairava na época, era ele em última instância que potencialmente a colocava em risco. Levando em conta o grau de tensão e o jogo de relações que estão colocados neste trecho, Regina Novaes destaca que são diversos os sentimentos em plano, desde a alegria atordoada de Elizabeth, “a mágoa de Abraão, a perplexidade de Coutinho. Todos tinham um pouco de razão. Em cena não há heróis ou bandidos, dominadores e dominados. Há interesses e sentimentos diferentes explicitados, à flor da pele” (NOVAES, 1995, p. 205).

Assim, logo que a mãe ameaça iniciar uma fala mais continua e estruturada, Abraão intervém e ordena: “Mãe, reconheça a abertura política do Presidente Figueiredo”, o que é prontamente atendido por Elizabeth:

Graças a ele estou aqui hoje com a presença de vocês, né? Estão aqui. Porque foi o único governo que... ele merece, né? Toda a dignidade nossa, de ter dado este amplo direito de que todos os presos políticos que se encontrava fora do Brasil voltara a encontrar-se com seus familiares. E hoje me encontro ao lado do meu filho, me avistando com você, hoje, Coutinho, que eu nunca esperava, você hoje estar aqui na minha residência, né? E a quem nós vamos agradecer, né?<sup>31</sup>

Enquanto Elizabeth presta essa deferência ao General João Figueiredo, então governante do país, vemos nas mãos das pessoas presentes algumas das 8 fotografias

---

<sup>31</sup> Cabra marcado para morrer. Depoimento de Elizabeth Teixeira.

das antigas filmagens, com destaque para a cena que representava umas das prisões arbitrárias de João Pedro efetuada pela polícia. Vemos João Mariano, no papel de João Pedro Teixeira, com os braços abertos sendo revistado em frente a sua casa na presença de Elizabeth.

Eis a contradição que constituiu a Nova República e sua democracia: a tutela, o agradecimento aos militares. Os mesmos militares que impuseram 21 anos de uma ditadura, são a quem se deve reconhecer e agradecer pela abertura política. A tutela autoritária não seria superada. Uma ambiguidade do momento histórico “que parece assim se inscrever no próprio drama do encontro” (GERVAISEAU, 2012, p. 250). Não podemos esquecer, como apresentado em *Peões*, que uma semana depois de assumir o governo, o General Figueiredo intervém no sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo e prende suas lideranças. De qualquer forma, ainda assim, vivíamos sobre o clima da abertura política<sup>32</sup>. Ainda em diálogo com Novaes, sobre este agradecimento de Elizabeth à Figueiredo, ela reflete:

Estes agradecimentos podem ser interpretados como pura precaução [...], estratégia de um tipo particular de “exilado político” para voltar à sociedade. Mas, também podem ter sido expressão de um sentimento de gratidão verdadeira, afinal havia um presidente que naquele momento orquestrava a anistia. (NOVAES, 1995, p. 208)

Elizabeth segue o discurso dizendo que já não tinha esperança de encontrar os filhos, que tinha medo, sofreu demais, que a perseguição era grande e que “os caras tiveram muita vontade de me exterminar”<sup>33</sup>. Neste momento, a câmera faz um movimento para a direita, vemos Abraão chorando e confirmando as palavras da mãe. Corte na imagem, Elizabeth diz que está há 16 anos em São Rafael e falando baixo, em cumplicidade com Coutinho, como se só ele fosse e pudesse entender, diz: “depois daquele movimento, eu tive que fugir para aqui, sabe? A coisa ficou um pouco... O pior mesmo era a perseguição de todos... Não podia conseguir ficar ali no Recife”.

Foram 16 anos de clandestinidade. Como iremos ver ao longo do filme, esse

---

<sup>32</sup> Ainda sobre a reação de Abraão e os agradecimentos de Elizabeth ao ditador Figueiredo, é também necessário salientar a constatação de Gilney Viana presente na publicação de 2013 “Camponeses mortos e desaparecidos: excluídos da “Justiça de Transição”, da Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República: “diferente do que o discurso oficial aponta, o período de maior violência realizada no ambiente agrário coincide com o chamado período de distensão ou já de transição, qual seja, o contido entre os anos de 1979 e 1988, correspondendo a cerca de 70% dos casos estudados” (VIANA Coord., 2013, p. 19).

<sup>33</sup> *Cabra marcado para morrer*. Depoimento de Elizabeth Teixeira.

tempo transcorrido não foi o suficiente para fazer Elizabeth esmorecer quanto aos seus ideais, no entanto, segundo ela mesma relata, o silêncio era sua possibilidade de sobrevivência, e por isso não nos remete a esquecimento, pelo contrário, possivelmente carrega em si a ideia de resistência frente à opressão “esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas” (POLLAK, 1989, p. 5).

Novo corte, Elizabeth continua contando sua fuga, o ângulo da câmera agora é frontal e ela está, aos poucos, nitidamente tomando posse de seu próprio discurso frente à comunidade:

Quando eu cheguei aqui, aí a coisa melhora, mais, né? Eu escondida, ninguém sabia quem eu era, ninguém sabe aqui quem sou eu. Hoje que esse pessoal que tá aqui, tudo está sabendo. Seis tão aqui, tudo tão sabendo. Eu cheguei aqui, eu dizia que eu não ia dizer que tinha filhos. A algumas pessoas que depois tomei intimidade que eu disse: ‘eu tenho filhos, eu sou viúva, meu marido foi assassinado’. Mas antes eu era caladinha, não dizia nada, calada, assombrada. Mas graças a Deus, hoje estou aqui, contando a história. Mas e o João Alfredo, o Alfredo e o Pedro Fazendeiro?<sup>34</sup>

Elizabeth retoma, à sua maneira e como pôde, o horror da perseguição política que sofreu, o medo que a perseguiu fazendo-a mudar de identidade. Esta é uma das cenas magistrais do cinema documentário, a perseguida política que sai da clandestinidade para toda a comunidade em que vive há 16 anos, em frente às câmeras, por causa e como obra do cinema. O cinema como libertação. Uma utopia poucas vezes atingidas e obviamente com diversos limites, como iremos analisar no segundo capítulo desta dissertação. Ainda assim, Elizabeth sustenta não só a sua memória individual, como também retoma a memória dos que foram tragados pelo autoritarismo lembrando João Alfredo e Pedro Fazendeiro, companheiros de luta de Sapé mortos em setembro de 1964. Depois da retomada de sua memória coletiva, Abraão intervém novamente e pede que o filme registre sua indignação ao abandono que as organizações políticas relegaram Elizabeth e o repúdio a todas as formas de governo.

Depois dessa primeira entrevista, marcada pela surpresa de Elizabeth e a tensão causada pelo filho mais velho Abraão, vamos para uma cena noturna. Coutinho repete o procedimento utilizado em Galileia e projeta para Elizabeth, seus dois filhos e a comunidade de São Rafael, fragmentos das antigas filmagens de *Cabra marcado para*

---

<sup>34,34</sup> *Cabra marcado para morrer*. Depoimento de Elizabeth Teixeira.

*morrer*. Aqui vemos uma Elizabeth bem mais descontraída e até vaidosa ao se ver na tela. A comunidade assiste a tudo curiosa, com murmúrios e comentários. Ao ver Mariano como João Pedro Teixeira, Elizabeth explica à comunidade: “esse aí faz o papel do meu marido” e dá risada da alegria dos meninos que correm na tela.

Novo corte, agora para o dia seguinte. Vemos Eduardo Coutinho e a equipe de filmagem caminhando por São Rafael. Chegam a uma janela, Coutinho chama Elizabeth. Ela surge com um grande sorriso e logo emenda contar:

Hein Coutinho, ontem à noite quando eu deitei eu fiquei imaginando, a entrevista eu falei muito mal, mas eu fiquei também muito emocionada [...] Porque eu devia ter começado direitinho, a vida, como você queria, de início, né? Como nós começamos o namoro, depois casamos, fomos morar em Jabotão, né? Eu tinha me expressado melhor se você tinha deixado para hoje, eu tinha me expressado melhor.<sup>35</sup>

Coutinho diz que agora ela continuará a contar. Aqui, a noite no meio entre a emoção e o desconcerto do primeiro encontro, o resgate da história e a visualização do filme, permitiu Elizabeth decantar e iniciar a elaboração dessa memória. Avaliou inclusive que falou muito mal, obviamente porque estava muito emocionada. Passada a primeira emoção de sair da clandestinidade e poder iniciar um processo de voltar a ser Elizabeth Teixeira, agora ela pode contar as memórias de sua vida, suas lutas e de seus companheiros. E talvez, de maneira mais organizada, “o namoro, o casamento”.

E assim o filme faz, articulando através da montagem, três momentos distintos de entrevista com Elizabeth realizadas nos três dias em que a equipe esteve em São Rafael. Conforme ela conta como conheceu João Pedro, vemos as imagens que restaram do *Cabra* de 1964. Nesse momento o filme antigo não está sendo usado como gatilho de memória para os personagens e nem como material de arquivo em seu formato clássico, como documento de comprovação de veracidade do que é dito, mas traz um elemento de construção narrativa, utilizando seu caráter ficcional das origens da filmagem em uma montagem potente e precisa para simbolizar mais do que ilustrar. Temos, por exemplo, uma construção visível de uma Elizabeth apaixonada pelo seu marido. Primeiro por um plano em que Elizabeth está de costas e João Mariano, interpretando João Pedro Teixeira, está de frente, falando. A cabeça levemente inclinada à esquerda de Elizabeth dá a entender que ela presta uma atenção extrema em João Pedro. Depois

---

<sup>35</sup> *Cabra marcado para morrer*. Depoimento de Elizabeth Teixeira.

vemos um contra-plano. Elizabeth de frente, sorrindo e passando a mão sobre o rosto, exatamente no momento em que, em *off*, ela diz: “e lá iniciemos o namoro”. A montagem nos permite identificar Mariano ator, como João Pedro e cada vez mais ao longo do filme, vamos aceitando a imagem de Mariano como a de João Pedro. Sobre esse procedimento Henri Arraes Gervaiseau explica:

Na medida em que a figura evocada de forma mais constante ao longo da sequência é a de João Pedro, o espectador se habitua imperceptivelmente a vê-lo representado por João Mariano. A assimilação progressiva da figura do primeiro ao corpo do segundo se fortalece e parece tornar tangível sua presença, quando sabemos, desde início do filme, que se trata apenas de uma representação. (2012, p. 259).

Elizabeth segue contando a história de sua vida junto a João Pedro. Para se casarem, tiveram que fugir já que seu pai não gostava e não aceitava seu marido. Assim, vão para outro engenho, onde João Pedro arrumara serviço em uma pedreira. Vemos novamente Mariano interpretando João Pedro, batendo pedras. Em *off*, Elizabeth segue contando as andanças do casal, foram para os arredores de Recife e João Pedro seguiu trabalhando em pedreiras. As pedreiras são importantes para compreendermos a militância de João Pedro, já que “é nas pedreiras dos arredores de Recife que João Pedro conhece o sindicalismo operário e os direitos trabalhistas em torno dos quais gravitava, e que alimenta a luta por direitos dos trabalhadores do campo” (LOPES e CIOCCARI, 2017, p. 29).



**g.** frame de *Cabra marcado para morrer*



**h.** frame de *Cabra marcado para morrer*

Observado o emblemático caso de Elizabeth Teixeira e o progressivo restabelecimento, através do cinema, de sua antiga identidade, a retomada do discurso político e atenta à memória coletiva referente aos movimentos aos quais participou,

aproveitemos o ensejo, e pelo contraste, para nos aproximarmos da figura que representa o líder João Pedro Teixeira no filme interrompido rodado em 1964, alertando que ao final do capítulo ainda nos debruçaremos mais atentamente sobre a cena final de Elizabeth.

Aproximadamente aos 50 minutos de filme, voltamos a ver a cena da projeção em Galileia. Coutinho anuncia que as imagens estão rodando a mais de uma hora e o público continua interessado. Cita o nome de algumas pessoas que vemos ali em frente à tela. Chega por fim a João Mariano. Antes de cortar para uma cena interna do antigo filme, acompanhamos Mariano sorridente, reconhecendo alguém na tela que “está em São Paulo”. Vemos então João Mariano no papel de João Pedro Teixeira em *Cabra de 1964*. Coutinho anuncia que Mariano era o único no filme que não tinha nenhuma participação no movimento camponês, o que não deixa de ser uma ironia atuar como o líder. Mariano havia sido expulso de um engenho e estava desempregado, além disso, na avaliação do diretor, ele foi gradualmente se identificando com João Pedro.

Corte para um plano aberto no dia seguinte à projeção. Vemos uma casa de esquina, algumas pessoas em volta enquanto João Mariano e Coutinho estão sentados em uma mesa. Coutinho diz em *off* que foi entrevistá-lo de surpresa. Corte mais próximo, ouvimos Mariano dando seu relato de que “era muito afastado desse movimento”. Aqui, temos um Mariano nitidamente mais tenso, reticente, com a cara fechada. Podemos reflexionar sobre os motivos dessa mudança de semblante. “Notemos, além do individualismo declarado, a postura defensiva adotada por João Mariano durante a entrevista. A exemplo de Abraão, ele parece apreender o risco de um excesso de palavras e viver ainda sob o império do medo da perseguição” (GERVAISEAU, 2011, p. 272). Vivia-se ainda sobre uma ditadura, ainda que em um momento de abertura política, o medo era presente. Coutinho corta a entrevista por conta de um problema no som, na volta, Mariano fica ainda mais calado, misterioso. É perceptível no tom de voz do documentarista uma certa apreensão, são 38 segundos de silêncio que faz o espectador prender a respiração. Retomando reflexões de Michael Pollak (1989):

Algumas vítimas, que compartilham essa mesma lembrança “comprometedora”, preferem, ela também, guardar silêncio. Em lugar de se arriscar a um mal-entendido sobre uma questão tão grave, ou até mesmo de reforçar a consciência tranquila e propensão ao esquecimento dos antigos carrascos, não seria melhor se abster de falar? (p. 6)

Ele retoma dizendo que não queria estar dentro “desse negocio” que não queria viver a agitação. Associa o filme que participou há 17 anos aos movimentos de luta pela terra. Comenta:

Eu não queria ta por dentro desse negócio. Eu tava no engenho, por causa dessa liga, dessas coisas, então eu saí do engenho porque não quis tá dentro disso. Isso é uma prova que eu não queria viver dentro disto. No que 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 assim, para viver pelas propriedades, agindo por terra, essas coisas assim, eu não preciso de terra, porque o pouco que Deus me deu, eu vivo sem isso, entendeu? Eu vivo sem precisar de tá agindo com A ou com B. Depois que os senhores chegaram aqui e me procuro, pela sua simpatia, pela bondade do senhor, então peguei e pra dar meu conhecimento, mas não para ver ingressado nesse negócio de revolução<sup>36</sup>

Depois desses comentários Coutinho se defende: “é, mas não tinha nada disso não”. O diretor, nesse caso, está intimamente relacionado ao fato de Mariano ter estado dentro “desse negócio”. Na época, a filmagem se confundia com o movimento. Essa postura de Coutinho nesse momento reflete uma das já citadas diferenças entre *Cabra e Peões*, o envolvimento que o diretor tem com os personagens, com a história contada, com o filme projetado. Depois, Coutinho pergunta se ele já era crente na época:

Desde já. Então foi a razão que eu fui decepcionado pela minha igreja, fui até eliminado pela minha igreja e isso para mim um grande desgosto e por essa razão não quero conseguir com isso. Posso conseguir assim, por exemplo, porque eu creio que os senhores estão gravando o que eu to dizendo, mas ta vendo na minha expressão que eu não to assim, tão dedicado sobre esse movimento [...] que na primeira todos cai, na segunda cai quem quer. Eu já fui decepcionado pela minha igreja, pra ser novamente, o que que eu to fazendo?<sup>37</sup>

Coutinho indaga: “Porque o senhor foi decepcionado?”, Mariano responde: “Porque a igreja não quer dentro desse movimento, que isso é um movimento revolucionário e eu não quero revolução comigo. Meu negocio é calma.” Corte para dentro de um armazém, a câmera passeia pelo espaço. Em *off* Coutinho pergunta: “Seu Mariano, o senhor não foi prejudicado porque fez o filme, não foi?”. Notadamente, o diretor busca, pelo teor da indagação, defender-se da responsabilidade pelas mazelas

<sup>36</sup> *Cabra marcado para morrer*. Depoimento de João Mariano.

<sup>37</sup> *Cabra marcado para morrer*. Depoimento de João Mariano.

sofridas pelo personagem e ao mesmo tempo apontar as privações no âmbito do mundo do trabalho e no âmbito moral, mostrando que não só o Estado formal praticava perseguições e arbitrariedade. No percurso da câmera vemos Mariano sentado na bodega, a entrevista continua em *off*. Mariano responde:

Não fui prejudicado pelo filme, fui prejudicado pelo senhor de engenho lá. Depois, naquela revolução o senhor de engenho me perseguiu e buscou matar-me [...] porque me indenizo, no engenho. Sobre esse trabalho não foi. Sobre esse trabalho, eu fui não fui chamado por ninguém. Eu passei no julgamento da igreja.

Corte para a imagens de *Cabra/64*, Mariano atuando, depois sorridente na noite anterior assistindo a projeção. Enquanto vemos essas imagens, Mariano sugere que ficou satisfeito de ter visto o filme, já que “foi natural, não foi coisa que prejudicasse A ou B”. Percebe-se uma variação de humor sobre a lembrança dos tempos da gravação. Ao assistir à projeção está sorridente, satisfeito em se ver atuando em cena, se reconhecer mais jovem, em ser o protagonista do filme. Na entrevista do dia seguinte, Mariano tem uma postura reticente e mais sisuda. Fica evidente que de alguma maneira foi perseguido após o golpe, mesmo sem ter nenhuma participação com as Ligas Camponesas. Então essa perseguição poderia ser associada ao filme que foi gravado no Engenho da Galileia, tido na época como revolucionário. A igreja o “decepcionou”. Não sabemos exatamente o que aconteceu, mas sua expressão e sua reticência deixa nítido que houveram problemas. Depois, ele diz, tacitamente, que foi prejudicado pelo dono do engenho.

Vale notar que no caso de Mariano, não se trata necessariamente de uma perseguição do Estado, no âmbito jurídico, mas um julgamento político-econômico perpetrado pelo dono do engenho e moral por parte da igreja. O fato de estar frente às câmeras novamente o incomoda, traz a sensação de que os fatos ruins ocorridos no passado após as filmagens possam novamente acontecer já que “na primeira todos caem, na segunda cai quem quer”<sup>38</sup>.

Como salientado anteriormente, aponta-se uma postura diametralmente oposta à de Elizabeth Teixeira em relação à memória dos movimentos sociais, perfeitamente compreendida pela relação de identidade e logo pela memória coletiva a qual carrega com orgulho Elizabeth Teixeira e por sua vez a distância em relação às lutas sociais que

---

<sup>38</sup> *Cabra marcado para morrer*. Depoimento de João Mariano

caracteriza a figura de João Mariano. A memória está intimamente ligada aos percursos de relações sociais e políticas às quais cada indivíduo se insere e neste quesito fica evidente a complexa trama que o filme se propõe estabelecer, não se furtando a encarar as contradições apresentadas pelas diferentes vivências do mesmo fenômeno histórico.

#### **1.3.4 - Cícero Anastácio e Januário: a modernização, as migrações, as transformações sociais e a identidade atomizada.**

Já identificamos que em *Peões*, Coutinho escolhe iniciar o filme com uma breve introdução na cidade de Várzea Alegre, interior do Ceará. Ali, as memórias, como em todo o filme, giram em torno das grandes greves ocorridas no ABC paulista em finais da década de 1970 e início dos anos 1980, tendo a figura de Lula como a grande liderança. Depois dessa introdução, o documentário vai para sua localidade de referência principal, a cidade de São Bernardo do Campo, em São Paulo. Nesse momento, busca anunciar o dispositivo que será trabalhado no filme, qual seja encontrar pessoas que aparecem nos antigos filmes das greves. Um leteiro destaca o grande número de trabalhadores que vieram de variadas cidades do Nordeste. *Peões* articula formalmente via montagem o caminho percorrido pela grande parte dos trabalhadores que alicerçaram as greves tematizadas. É conhecido o fenômeno da migração, devido à soma de fatores, não só a seca como também a própria modernização conservadora do campo, ocorrendo assim o fenômeno de êxodo rural e inchaço das cidades, como também já comentamos.

Em *Cabra*, esse fenômeno também está presente, imagética e tematicamente. No filme é possível observar uma distinção entre fatos relacionados aos camponeses ocorridos no Nordeste e algumas inserções do Sudeste relacionadas às cidades. Lopes e Ciocari destacam:

Alguns dos camponeses se deslocaram para São Paulo e para o Rio de Janeiro para trabalhar, como os filhos de Elizabeth Teixeira. É possível dizer que eles têm destinos semelhantes dos que alcançaram o ABC paulista e que depois vieram a participar das greves de 1979 e 1980 (2017, p. 26).

Peguemos, assim, o caso de Cícero Anastácio como exemplo. Conhecemos Cícero primeiro a partir da projeção de trechos de *Cabra/64* no Engenho da Galileia em 1981. Ali, os antigos personagens reconhecem o velho companheiro e comentam que ele está no “Sul”. Em 1964, Cícero camponês chegou a ser assistente de produção local, “já que

era o único que sabia ler e escrever”<sup>39</sup>. Em 1981, Cícero está peão, em uma indústria de cerâmica em Limeira, cidade próxima à capital, São Paulo. Ou seja, seu movimento foi similar ao feito pela construção formal de *Peões*, a saída do Nordeste e o trabalho operário no Sudeste.

Mariana Souto em sua tese de doutoramento ilustra que uma análise comparativa pode estender teias entre filmes, e relacionando *A Opinião Pública (1967)*, de Arnaldo Jabor, com *Edifício Master (2002)*, de Eduardo Coutinho, ela propõe: “é como imaginar que as pessoas que antes estavam nas praias, boates e ruas de Copacabana agora, mais envelhecidas, solitárias e num contexto de maior individualismo, se escondessem nos conjugados do Ed. Master” (SOUTO, 2016, p. 32). Em diálogo com Ismail Xavier percebe-se então ‘uma transformação, que insere os problemas que estão sendo vividos no presente como parte de uma lógica que ultrapassa o presente e está, enfim, projetada historicamente’ (XAVIER apud SOUTO, 2016, p. 30).

Estendendo as teias entre os filmes, no nosso caso seria possível imaginar Cícero sendo mais um na massa registradas nos filmes das greves. Um evidente exercício de imaginação, pois apesar das movimentações do ABC terem fomentado greves por todo o Estado tendo notícias de movimentos grevistas em diversas indústrias do interior de São Paulo, sabe-se que os filmes utilizados por Coutinho estão restritos aos eventos mais marcantes e comentados nacionalmente ocorridos em São Bernardo do Campo. Encontrado esse elemento de aproximação, devemos também identificar os distanciamentos.

Em seu depoimento, Cícero diz que está bem no interior de São Paulo pois tem emprego, já que a situação estava difícil em sua terra. Além disso, agora no Sudeste te boa relação com os companheiros e com o patrão, não carregando nenhum estigma. Esse estigma que Cícero diz ter adquirido em Galileia pelas lutas camponesas, os trabalhadores de *Peões* vão conhecer após as greves, com as famosas listas de perseguição que circulavam entre as empresas, dificultando o acesso ao trabalho daqueles que fossem demitidos por participarem de movimentos grevistas. A memória do trauma ainda reflete em sua vida, minando inclusive as suas possibilidades de luta coletiva. Assim, Cícero aponta seu próprio isolamento em São Paulo, dizendo que com todos os problemas, no Nordeste ainda tinha seus companheiros para conversar e agora só lhe resta assistir ao noticiário. Eis a trilha farejada e seguida por Coutinho: a

---

<sup>39</sup> *Cabra marcado para morrer*. Locução em off de Ferreira Gular.

atomização do trabalhador. O distanciamento das lutas coletivas. Encontramos no indivíduo Cícero a história de um antigo camponês, que em 1981 é peão de fábrica, e que está distante da luta, em um momento em que as greves operárias estão em alta nos noticiários nacionais. O solitário Cícero contrasta com as imagens da massa grevista que ganha corpus e traduzem um momento histórico de celebradas transformações.

Voltando mais uma vez a mirada para *Peões*, vemos novamente Coutinho nessa trilha da atomização do trabalhador. Justamente no momento histórico em que o Partido dos Trabalhadores ascendia ao poder simbolizado na vitória eleitoral para Presidente da República de seu líder maior, Luiz Inácio Lula da Silva, o documentarista volta-se para os anônimos das greves buscando investigar o presente dessas pessoas à luz dos acontecimentos do passado. Se for possível aproximar de Cícero, poderá se observar que grande parte deles relata que estiveram em listas de perseguições e apontam as consequências disso para a vida. Diferente de *Cabra*, em *Peões* as memórias das greves são o orgulho de uma vitória tardia, mas eminente: a eleição de um operário para Presidente da República. Nos termos da verve benjaminiana de Coutinho, lembremos a tese III em *Sobre o conceito de história*: “O cronista que narra profusamente os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos, leva com isso a verdade de que nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a história” (BENJAMIN apud LOWY, 2005).

Assim mesmo, apesar da referida diferença de ambiente social e suas lutas por transformações favoráveis aos trabalhadores, é possível perceber pelos relatos que, após as greves, aceleraram-se os processos de modernização e mecanização da indústria, causando novamente uma fragmentação e uma atomização dos trabalhadores, como ocorrido antes com os camponeses:

Para além do sentimento de nostalgia do auge das mobilizações operárias, e das lições a tirar para as lutas de futuras gerações, resta que *Peões*, complementado por *Cabra marcado para morrer*, é um documento essencial para se compreender as transformações sociais sofridas pelas classes trabalhadoras brasileiras em suas especificidades rurais e industriais na segunda metade do século XX (LOPES e CIOCCARI, 2017, p. 42)

Lições a partir das lutas, transformações sociais sofridas pela classe trabalhadora, memórias do passado que se refletem no presente. Olhando novamente para o filme *Peões*, notamos que Januário também transita por todos esses elementos em sua

entrevista. No começo, ele conta duas anedotas, uma da época das greves e outra mais atual que demonstram não só que Lula é um personagem engraçado e descontraído ou nas palavras do depoente “gozador para caramba”, mas também como ele, Januário, tem muita intimidade a ponto de fazer brincadeiras com o líder sindical e futuro Presidente da República. Com um corte, vemos a conversa em outro ponto, em que, Januário avalia sua vida e sua relação com a família. Sente o afastamento dos pais por conta da militância política já que desde os 14 anos está no movimento estudantil, movimento de igreja e movimento operário. Um pouco à frente se ressentido de não ter visto as filhas crescerem, apesar de não se arrepender de sua luta. Em 1984, foi demitido da Ford por ser membro das comissões de fábrica e por isso apresenta para o sindicato a proposta de investir na sua formação como fotógrafo do mesmo, já que já fazia fotos de maneira amadora:

É diferente, por exemplo, um cara da Folha de São Paulo, ele tá fotografando a mesma greve que eu, mas o olhar é outro, porque ele vem de fora e eu sou fruto dessa categoria. Eu aprendi dentro dessa categoria, entendeu? Então a foto pode ser o mesmo ângulo, mas com outro olhar.<sup>40</sup>

Este trecho traz um elemento forte de identidade, o que vai de certa forma se repetir ao longo de quase todo o filme. Nessa simples construção, Januário materializa essa relação de identidade pela construção simbólica do olhar fotográfico. Essa identidade é também conhecida nos discursos de Lula ao longo do tempo, com a ideia de “a primeira vez que um operário chega à Presidência da República neste país”<sup>41</sup>. A identidade com a liderança, segundo Januário, também lhe trouxe ensinamentos: “Lula ensinou isso para a gente: ‘ó, nós não somos nada, o mandato sindical passa, os trabalhadores é que ficam. Os trabalhadores são mais importantes do que nós. Então o Lula é o grande mestre nessa época [...]’”. E emenda com uma anedota sobre Lula que reverbera no momento do depoimento, em 2002:

Em 79, greve geral, 140 mil trabalhadores parados. Toda a diretoria reunida, na sala do Lula. Ele com bonezinho preto dele, barba pá. Chega uma caixa do tamanho dessa mesa aqui, ó, ele abre a caixa, um

<sup>40</sup> *Peões*. Depoimento de Januário.

<sup>41</sup> Cf., por exemplo:

[www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2013/09/29/interna\\_politica.390624/ao-correio-lula-diz-estar-pronto-para-a-campanha-de-dilma-em-2014.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2013/09/29/interna_politica.390624/ao-correio-lula-diz-estar-pronto-para-a-campanha-de-dilma-em-2014.shtml). Acesso em: 22/02/2022

puta aparelho de som. ‘Quem mandou?’ O cara falou ‘foi fulano de tal’. Pego o telefone e falo ‘aqui, o filho da puta, você tem 10 minutos para tirar esse negocio daqui, se não eu vou chamar a polícia e vou denunciar para toda a categoria que você quis me comprar’. No meio de todo mundo. De lá para cá, eu falei: esse é o cara.<sup>42</sup>

Mais do que fato narrado em si, interessa observar a relação que Januário estabeleceu com ele, já que dentro do contexto do filme essa fala traz um elemento de esperança na identidade. Sem falar em combate a corrupção, a postura narrada mostra alguém firme frente a interesses mesquinhos e isso é o suficiente para Januário cravar: “esse é o cara!”. Na outra mão, é talvez necessário fazer uma outra ponderação frente a esse discurso de Januário e a maneira como articula sua memória. É possível que sua relação intrínseca e duradoura junto ao sindicato e, portanto, seu contato continuado com a história institucional, inclusive trabalhando para assim construí-la, produza um efeito de uma memória enquadrada (POLLAK) ainda mais marcada do que nos outros sujeitos, que por outros caminhos seguiram.

Voltando ao filme. De forma descontraída Januário apresenta o cenário comparativo do desemprego vivido em 2002 em relação à década de 1980:

Naquela época você saía da Ford entrava na Coca-cola, da Coca-cola entrava na Souza Cruz, saía da Souza Cruz... O emprego corria atrás do trabalhador. Hoje não. Hoje o cara fica desempregado, ele vai ficar desempregado pelo menos uns 3, 4 anos. Não tem emprego. Não tem. Não é que não tem mais emprego, aquele posto de trabalho foi eliminado. Uma função que existia, por exemplo, para montar um carro, 10 pessoas, hoje um computador faz sozinho.<sup>43</sup>

Mais uma vez, com uma anedota, sintetiza a modernização na linha de montagem e sua consequência para vida e organização dos trabalhadores: “Você vai na Volkswagen, é brincadeira. O dia que o Lula foi lá, falei ‘imagina fazer uma greve com esse povo ae?’ Só computador”. Uma atomização do trabalhador que fica patente em *Peões* pela escolha formal de Coutinho por entrevistas em ambientes privados e na maioria das vezes com as pessoas solitárias em quadro. Em 1984, escrevendo sobre *Cabra marcado para morrer*, Roberto Schwarz observou:

A mercantilização das relações de trabalho em geral, e da produção cultural em particular, nestes vinte anos avançaram muito. Outras

---

<sup>42</sup> *Peões*. Depoimento de Januário.

<sup>43</sup> *Peões*. Depoimento de Januário.

formas de sociabilidade tornaram-se quase inimagináveis em nosso meio, o que pode não ser um mérito, e em todo caso mostra quanto a realidade do capitalismo se aprofundou e consolidou no período (2013, p.461)

Ou seja, ao passo em que Schwarz se refere aos processos no campo, ocorridos de 1964 a 1984, o mesmo de alguma maneira pode ser também observado nos processos urbano-industriais do interregno compreendido no filme *Peões*, 1981 a 2002.

#### **1.4 O fim e o princípio: anticlímax e reflexão**

Já discutimos anteriormente os movimentos iniciais dos dois filmes que compõem essa análise. Em *Cabra marcado para morrer*, após um breve preâmbulo de uma projeção cinematográfica sendo organizada, vamos para o ano de 1962, e a ida de Eduardo Coutinho, que morava no Rio de Janeiro, para o nordeste junto à Caravana da UNE em campanhas pela reforma da educação e com o objetivo de registrar as misérias dos rincões nacionais. O intelectual se desloca do sul para registrar uma crítica social no nordeste do país. Já em *Peões*, o começo do filme se dá justamente no nordeste, na cidade de Várzea Alegre, interior do Ceará onde entrevista pessoas que foram para São Paulo em busca de trabalho, participaram das greves e depois retornaram à cidade natal. Feito este preâmbulo e após uma viagem pela história, contextualizando o tema a ser lembrado pelo documentário, ou seja, as greves operárias ocorridas em 1979 e 1980 no ABC Paulista, o filme chega a São Bernardo do Campo, principal cidade das greves retratadas.

Após algumas análises sobre a dinâmica do tempo transcorrido e sua influência sobre a memória dos indivíduos e a composição de uma memória coletiva, cabe observar também a forma como o documentarista escolhe terminar os filmes, principalmente por serem obras que fazem balanços de lutas do passado com um olhar a partir do presente, podendo o final ser um apontamento futuro, o horizonte de expectativas (KOSELLECK, 2006), e assim, não com previsões deterministas, mas que deixam aflorar desejos e continuidades de percursos construídos.

Em *Cabra*, com aproximadamente 1 hora e 50 minutos de filme, após Coutinho realizar uma conversa com Elizabeth e Seu Nenê, presidente do sindicato da cidade de São Rafael, sobre o destino de pequenos proprietários que perderão suas terras em função da construção de uma barragem, o diretor chama Elizabeth para fora do ambiente em que estão gravando para poderem se despedir. Corte para o ambiente

externo, vemos a equipe saindo de uma casa, Elizabeth também sai e para na porta. Ela e Coutinho dão as mãos. Em *off* começamos a ouvir Elizabeth. Com um corte estamos próximo dela, enquanto ela diz que acreditava que não encontraria mais os companheiros. Reforça sua verve de luta, contando que nunca esmoreceu apesar de ter de ficar escondida, e após agradecer mais uma vez ao ditador/presidente a possibilidade de encontrar companheiros e familiares, diz que está muito emocionada e que seu filho, Abraão, nunca tinha tido a oportunidade de ir até lá. Elizabeth se ressentia apenas de não poder dar assistência melhor à equipe de filmagem. Então, vem o discurso da esperança, a retomada completa de suas possibilidades de expressão política. Com a equipe já toda dentro do carro, momento final de despedida, Elizabeth começa um discurso:

A luta que não para, a mesma necessidade de 64 está plantada, ela não fugiu um milímetro. A mesma necessidade está na fisionomia do operário, do homem do campo e do estudante. A luta que não pode parar. Enquanto se diz que tem fome e salário de miséria o povo tem que lutar. Quem é que não luta por melhora? Tem que lutar. Quem tem condições, não é seu Nenê, que tiver sua boa vida, que fique ae. Eu como venho sofrendo, eu tenho que lutar, até hoje. Tem que dizer: é preciso mudar o regime. Porque enquanto tiver esse regimezinho, essa democraciazinha... democracia sem liberdade? Democracia com salário de miséria? Democracia com o filho do operário e do camponês sem ter direito de estudar?<sup>44</sup>

Nesse discurso que conclama a continuidade da luta, rememorando a partir do presente os tempos de enfrentamento do passado “notemos que o instrumento da metamorfose é a memória do sujeito, triplamente estimulada pela ocasião do encontro com o cineasta, pelo acesso a imagens antigas de sua história e pelo exercício da narrativa de vida” (GERVAISEAU, 2012, p. 299). Um apontamento, um ensinamento ao futuro. Somado à esperança de reencontrar a família e ao momento de abertura política, esse discurso ao final do filme poderia ser triunfal, indicando que o presente olhava para o futuro com uma vitória no horizonte.

Contudo, Coutinho não mais simplesmente "pagando tributo ao nacionalismo" didático da luta e sim com olhar acurado sobre a realidade, coloca dois elementos que fazem com que o filme termine em anticlímax e se incline mais à reflexão do que à exaltação. Logo após o discurso de Elizabeth, a voz *off* de Coutinho dá conta de que um mês depois daquela gravação, Elizabeth deixou São Rafael e foi morar em Patos com

---

<sup>44</sup> *Cabra marcado para morrer*. Depoimento de Elizabeth Teixeira.

seu filho Abraão e que até junho de 1983, quando o texto da locução havia sido escrito, ou seja, 2 anos e 5 meses após a gravação, Elizabeth só tinha conseguido reencontrar 2 de seus outros 8 filhos.

Para fechar, vemos imagem do terreiro da casa de João Virgílio e ele dançando alegremente. Em voz *off*, Coutinho anuncia que 10 meses depois da gravação daquelas imagens, Virgílio faleceu de ataque cardíaco naquele local. O filme fecha com a morte sempre eminente. A alegria de Virgílio em sua última cena nos remete novamente ao lutador que passou por atrocidades no regime militar, e mesmo “destroçado” seguia firme a ser uma “memória da tribo”, capaz de contar as glórias, as derrotas e as dores. Desse modo, o cinema de Eduardo Coutinho deixa guardado para a história esses registros de memórias, consagradas nas telas do mundo inteiro. A memória de João Virgílio e de tantos outros, são como uma pérola trabalhada pelo cinema.

Seria um final glorioso, em que a heroína reafirma suas convicções, mesmo sem apagar de todo o mal-estar causado, em pleno regime militar, pelo agradecimento feito ao providencial general-presidente que, do alto da sua magnanimidade, teria “dado” ou “concedido” a anistia (...) Na montagem, porém, esse final foi subvertido, tendo sido acrescentado, depois da despedida de Elizabeth, um plano de João Virgílio, pioneiro do engenho da Galileia” (SCOREL, 2013 p.494)

E assim chegamos também ao final do filme *Peões* e a conversa com Geraldo, o único que segue sendo peão até o presente fílmico. Com sua cozinha de fundo, em plano médio, a conversa começa com Coutinho anunciando o dia em que estão, 27 de outubro de 2002 às 12:20h, e pergunta o que Geraldo havia feito pela manhã. O entrevistado com um sorriso responde: “Hoje? Votei. Votei nos 13. Lula e Genuíno aqui em São Paulo.” Ele acredita que vão ganhar. Vamos para um plano fechado, Coutinho comenta que ele, Geraldo, é o último com quem eles estão conversando para o filme. De fato, ele é o último a entrar na montagem. Partindo para a conversa mais objetiva, Geraldo explica que é soldador e que no momento está com um trabalho no Paraná. Afirma que são trabalhos temporários, por empreitadas e que muitas vezes fica desempregado. Em 2001, por exemplo, diz que ficou mais parado do que trabalhando, pegando apenas bicos. Geraldo explica que apesar de ter experiência e ótimas referências na carteira de trabalho, vem enfrentando um problema, a idade, já que tem mais de 40 anos.

O olhar de Geraldo chama a atenção, ainda mais no plano fechado. Um olhar que carrega uma dor, mas não vitimizado pelas contingências. Tem uma serenidade

resiliente. Possui dois filhos, um casal. Quando Coutinho pergunta o que ele queria que os filhos fossem, Geraldo responde: “eu não queria que eles passassem o que eu passei não, como peão. Quero que eles estudem, seja um engenheiro, uma coisa assim”. Passa a explicar o que é peão, fazendo inclusive uma retomada histórica do termo:

O peão de fábrica existe desde a década de 70. O peão é aquele que, no meu caso mesmo, hoje tava aqui, amanhã a firma: ‘amanhã você vai trabalhar na Bahia’, a sede era aqui. Terminando aquela obra na Bahia: ‘ó, amanhã vocês vão viajar para o Rio Grande do Sul’, quando o peão saía por causa de seca. O peão, rodava. Aí, quando chega na década de 80 tudo fica sendo peão, englobo tudo, peão. Tinha o peão do trecho e o peão de fábrica.<sup>45</sup>

O plano abre, Coutinho passa a interpela-lo com perguntas curtas:

O que é peão de fábrica? É aquele que trabalha com pé no chão. O que quer dizer pé no chão? Que trabalha na frente de uma máquina. O ferramenteiro é peão? É peão. Até o que ganha melhor é peão também, todos? É, vestiu o uniforme, é peão. Aquele que cumpre o horário, bate o cartão, é peão. O que não é peão é aquele que é engenheiro, um mensalista, que chega 8 horas, sai mais cedo, as vezes, pede licença e não bate o cartão. O peão é aquele que bate o cartão, chega, passo o cartão, bateu. Esse é o peão.<sup>46</sup>

Plano fechado novamente, Coutinho pergunta então sobre as memórias das greves, se ele tem orgulho ou outro sentimento:

Meu sentimento é grande, porque a gente tava lutando por uma melhora. E o Lula foi um herói na época. O Lula foi um herói, porque não esqueço até hoje que, quando a mãe dele faleceu, ele trava preso, no DOPS. Nós fomos lá, uma turma liberar ele para ele ver o corpo da mãe. A mãe no velório lá, olhou o corpo, chorou e já pegaram ele e já levou de volta.<sup>47</sup>

Coutinho pergunta se Geraldo tem orgulho de ser alguém que faz um trabalho bem feito ao que ele responde que tem orgulho sim, por ser um profissional há muitos anos. Quer aposentar mostrando aquilo que sabe fazer, e que ensina para outros. Perguntado se tem saudade do tempo da fábrica, responde: “as vezes eu tenho, eu tenho”, abrindo um sorriso orgulhoso: “Com todos os sofrimentos, eu tenho saudade”. Coutinho não entende e pergunta: “com todo o quê?”, “com todo o sofrimento que tinha

<sup>45</sup> *Peões*. Depoimento de Geraldo.

<sup>46</sup> *Peões*. Diálogo entre Eduardo Coutinho e Geraldo.

<sup>47</sup> *Peões*. Depoimento de Geraldo.

na época, né? Não tinha muita segurança, nada. Com o maior sofrimento que a gente tinha na época, eu tenho saudade ainda.” O plano abre para médio, vemos novamente a cozinha. Geraldo emenda: “mas eu não gostaria que meu filho seja peão, não.” E solta, dessa vez, um sorriso nervoso, diferente dos outros dois anteriores, como se temesse a reprovação do interlocutor. Como se com essa frase estivesse negando sua identidade. E continua:

Eu passei muito com isso ae. Eu tenho saudade, porque eu lembro dos colegas, né? Sempre encontro com alguns colegas ‘o Geraldo, e ae, como é que ta a vida?’, ‘a vida, to levando’. ‘se lembra daquele tempo’, falo ‘lembro, mas... eu espero que meus filhos não passem o que eu passei, não... é duro, é doído... espero que não.’<sup>48</sup>

Um silêncio emocionado toma conta da cena. São 15 segundos de Geraldo tentando encontrar uma saída, provavelmente segurando as lágrimas. Enfim, como uma redenção, lança: “você já foi peão?” e abre um sorriso irônico. Coutinho responde que não. A câmera vai fechando lentamente em Geraldo. Entram letreiros finais.

Aqui, assim como em *Cabra*, vemos uma opção pela utilização de um tom sóbrio e sereno para o encerramento do filme. Colocado em seus momentos históricos, é possível dizer que os dois estão inseridos em uma confluência de fatores que indicavam horizontes positivos para as classes populares, tendo em vista a abertura política e o caminho que se apontava rumo à almejada democracia e mais tarde a eminência da eleição do primeiro operário como Presidente da República, a grande liderança que despontara com as greves dos anos 1979 e 1980. No entanto, a empolgação militante não permeou a realização desses dois filmes de Eduardo Coutinho, talvez assumindo de novo uma linha benjaminiana e reconhecendo que o inimigo não tem cessado de vencer (BENJAMIN apud LOWY, 2005).

Podemos observar que de maneira geral, as lembranças em *Peões*, apesar de individuais, são mais coesas em relação ao momento da ação do que em *Cabra*. Ainda assim, o diretor teve o cuidado de não entrevistar pessoas ligadas à militância organizada que teriam a memória mais enquadrada (POLLAK, 1989) e alinhada à do sindicato, excetuando-se principalmente Djalma Bom e Januário. Por outro lado, essa coesão não necessariamente reflete o todo da memória do momento. A título apenas de reflexão, poderíamos imaginar, por exemplo, como seria uma entrevista com um

---

<sup>48</sup> *Peões*. Depoimento de Geraldo.

metalúrgico contrário às greves, ou que tenha por acaso se recusado a parar e entrado em sua fábrica para trabalhar. Provavelmente sua identidade seria outra, talvez não fazendo parte desse grupo, mas certamente é também uma memória que poderia problematizar o mosaico construído, ainda que certamente não seja representante de uma maioria, como pareciam ser os grevistas. Mesmo assim, em relação à memória que Coutinho busca fundar em *Cabra* (GERVAISEAU, 2012) e reforçar em *Peões*, ela não é necessariamente uma memória cristalizada pelas convenções institucionais. Não se pode dizer que os filmes buscam totalizar pontos de vista, ainda que de fato tenham uma linha mestra de identidade e afinidade com os movimentos.

De toda feita, nos parece que a análise em perspectiva dos dois filmes mais que apontar relações teleológicas da história, nos servem como memorando dialético das classes trabalhadoras no Brasil nos possibilitando não apenas traçar um percurso, como elaborar uma memória a partir do cinema de Eduardo Coutinho e das subjetividades de sujeitos que estão na maior parte do tempo à margem do foco histórico, apesar de possuírem participações significativas em processos de erupção social. Assim sendo, como apresentado no princípio do capítulo, ao que parece esses são dois filmes que seguem firmem o propósito do cineasta de escovar a história a contrapelo, à maneira benjaminiana, retomando ou colaborando para erigir uma memória da classe trabalhadora brasileira.

## Capítulo 2 - *Cabra Marcado para Morrer* e A família de Elizabeth Teixeira/ Sobreviventes da Galileia: 50 anos de história nas lentes do documentarista.

### 2.1 - Um futuro se fez presente, mas qual futuro?

É um ponto praticamente pacificado a importância ímpar que o filme *Cabra Marcado para Morrer* tem no documentarismo brasileiro, uma maneira viva de deparar-se com a história do próprio filme inacabado e com isso mirar de forma certa o presente em frente à câmera. Fragmentos de histórias reconstruindo caminhos de pessoas que enfrentaram a barbárie da ditadura civil-militar brasileira, articulando então, a partir do entrelaçamento de memórias pessoais, uma memória do movimento camponês, da própria ditadura e por conseguinte do Brasil.

E na trilha de juntar cacos destroçados pelo autoritarismo, o filme carrega consigo um tanto de energia da esperança nesse novo momento que se abria no país e possibilitou, inclusive, a realização do próprio documentário. Cícero Anastácio dizia à sua mãe sobre a volta da equipe para terminar o filme: "esse tempo chega mãe, só não vê aquele que morrer". Dão da Galileia guardou livros da produção do filme por 17 anos, e Elizabeth Teixeira aponta a vontade e possibilidade de encontrar os filhos, a família e seguir com as lutas dos trabalhadores. Ou seja, *Cabra marcado* é um documentário que se ocupa em olhar o passado recente de sobreviventes, com expectativas de futuro em uma relação pulsante com o presente. Nas palavras de Jean-Claude Bernardet:

Tudo é sempre último, e a história derrotada deve ser constantemente resgatada: me parece que não há outra maneira de entender o fim do filme (...) Elizabeth diz: 'A luta continua'. Essa frase cria uma continuidade entre o antes-golpe e o agora e projeta o filme para o futuro. (2003, p. 228)

Em meio aos afetos mobilizados em tantos reencontros, apontamentos para o futuro são chamadas de esperança que qualificam o passado representado, mas qual futuro se fez presente?

### 2.1.1 - Horizonte de expectativas

Nos parece bastante proveitoso utilizar com mais constância para nossa análise neste capítulo as categorias históricas "espaço de experiência" e "horizonte de expectativas", apresentadas pelo historiador Reinhart Koselleck (2015). Com elas, podemos identificar que cada encontro de Coutinho em *Cabra*, as conversas, a apreciação das antigas imagens formam o que Koselleck denomina espaço de experiência, compreendendo experiência como o "passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento [...]" (2015, p. 310). Por outro lado, o final do filme se abre inteiramente ao horizonte de expectativas simbolizados em Elizabeth Teixeira. Também utilizando palavras de Koselleck compreende-se expectativas como o "futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto" (2015, p. 310), e complementamos com o que pode ser também desejado. E neste ambiente, aprofundando as relações entre estas categorias, o historiador deixa nítido que o futuro são histórias por acontecer e portanto não possível de determinar:

Horizonte quer dizer aquela linha por trás da qual se abre no futuro um novo espaço de experiência, mas um espaço que ainda não pode ser contemplado. A possibilidade de se descobrir o futuro, apesar de os prognósticos serem possíveis, se depara com um limite absoluto, pois ela não pode ser experimentada. (KOSELLECK, 2015, p. 311)

Ainda que, como comentado ao final do capítulo anterior, *Cabra marcado* termine em certo anticlímax, não aderindo a uma possível euforia militante com os passos finais da ditadura no Brasil, o filme deixa em aberto esse horizonte de expectativas que se apresenta à vida das pessoas. Apesar de qualquer desconfiança crítica, o futuro se apresentava com boas possibilidades aos que acreditavam que a democracia representaria um sopro de liberdade e com ela uma esperança de construção da justiça social. Estamos no início dos anos 1980, havia uma transição, mesmo que gradual e controlada pela mão forte da violência dos militares.

No entanto, ainda que os percalços da democracia tenham se apresentado rapidamente – como uma Lei de Anistia que perdoou torturadores e torturados, a derrota das Diretas Já ou mesmo a Constituição de 1988, que apesar de representar uma imensa articulação da sociedade civil pela avanço na construção de direitos pouco plausíveis

anos antes, também sofreu interferências significativas de setores refratários ao novo momento que se abria<sup>49</sup> – é possível identificar nesse mar complexo de movimentos, lutas, retrocessos e avanços, um horizonte que se abria, e com ele, o imaginário de liberdade para construir a democracia parecia estar se impondo em meio às batalhas travadas.

Esse conjunto complexo de fatores também emana do filme, como o já citado agradecimento de Elizabeth Teixeira ao ditador Figueiredo pela assinatura da Lei de Anistia. Por outro lado, o futuro é uma delicada construção do porvir pela sociedade que está no presente, deparando-se com materialidades e possibilidades de seu momento histórico, que impõe assim condições. Ou seja, em momentos históricos como esses abre-se um horizonte de expectativas frente ao espaço de experiências, tendo em conta que as coisas sempre podem acontecer de uma maneira diferente do que se espera, pulsando "a tensão entre experiência e expectativa que, de uma forma sempre diferente, suscita novas soluções, fazendo surgir o tempo histórico" (KOSELLECK, 2015, p. 313).

E na dinâmica dessa relação analítica entre anseios sociais, coletivos somados ao mosaico de vivências e experiências individuais, quando Elizabeth Teixeira cita a vontade de reencontrar os filhos e retomar a militância, em um momento em que praticamente acaba de sair de 17 anos de clandestinidade, ela corporifica no presente um passado e um futuro extremamente candentes. Essa presentificação das experiências emocionais nos remete ao que Wilfred Bion (1973, p. 22), psicanalista inglês, nos aponta sobre as diferentes relações que as percepções de tempo, espaço e memória podem ter para cada pessoa e o quanto isso pode influenciar suas ações ou intenções: "quando as pessoas falam a respeito do futuro, ou sobre aquilo de que se lembram, ou sobre o que desejam, estão na verdade falando a respeito de um vigoroso sentimento presente".

Em outros termos, consideramos com Bernardet que o horizonte aberto em 1984 era de fato uma expectativa:

Elizabeth quer reencontrar os filhos (ela expressa esse desejo: mandou uma carta a uma das filhas), e o filme quer reencontrar os filhos de Elizabeth. Quase no final, somos informados de que no momento em

---

<sup>49</sup> "Naquela celebrada tarde de 05 de Outubro de 1988, no ato de sua promulgação, Ulysses Guimarães finalmente entregava a guarda da ansiada Constituição, nos termos de seu artigo 102, a um Supremo Tribunal Federal composto, dentre as suas onze cadeiras, por nove ministros indicados por ditadores do regime militar" (ESCRIVÃO FILHO, 2018, p. 6).

que se redigia o comentário do filme, bastante tempo após o fim das filmagens, Elizabeth só tinha reencontrado dois de seus filhos, enquanto o filme já reencontrara todos os filhos vivos. O espetáculo precedeu a própria Elizabeth, ao mesmo tempo que, de certa forma, lhe deu as condições de começar a desenvolver esse trabalho, uma vez que é o filme que a tira da clandestinidade. Competição, a não ser que... A não ser que esse reencontro venha a se dar só no filme, que os fragmentos espalhados pela realidade venham a se reencontrar apenas no espetáculo; que este seja a realização imaginária de potencialidades que não ocorreram. (2003, p. 234)

Com tudo em conta, o documentarista que participa e busca influir no presente consequentemente também cria algumas condições para a construção de um futuro, ainda que não seja possível necessariamente determinar qual será ou como se dará. No caso, Eduardo Coutinho, ao realizar *Cabra* e pela construção documental ajudar a fundar uma memória de João Pedro e do movimento camponês no imaginário das lutas populares no Brasil (NOVAES, 1997), deixa também sua contribuição para as possíveis reflexões vindouras. Não tinha pretensões de adivinhar o futuro. Ajudava a construí-lo.

Neste sentido, ao assistir *Cabra marcado para morrer* já na segunda década do século XXI, início dos anos 2010, com a sensação naquele momento de que entre percalços e retrocessos a jovem democracia se consolidava, era possível perguntar-se mais uma vez: o que aconteceu com esses camponeses do filme e suas esperanças? O Engenho da Galileia segue sendo uma terra ocupada por camponeses? Foi possível retomar algum tipo de movimento naquele histórico local? Quem segue por lá? Teria Elizabeth reestruturado sua família? Em quais condições? Seguiu ela na luta pela reforma agrária ou se recolheu a uma vida tranquila? E os filhos e netos, quais caminhos tomaram? Será que conhecem as histórias da família? Negam ou orgulham-se?

### **2.1.2 - A terceira volta de Coutinho - Abordagens**

E é mais ou menos por estes caminhos e reflexões que Eduardo Coutinho empreende em 2013 uma nova busca para reencontrar os personagens de seu antigo filme. Agora o lapso temporal é ainda maior, cerca de 30 anos, contra 17 anos da primeira volta. Neste caminho de retomada, quais estratégias de investigação e formas cinematográficas irá o diretor escolher? Tantos anos depois, como o percurso no documentário desenvolvido pelo agora proeminente cineasta irá reverberar nessas escolhas?

Em 2014 completou-se 30 anos de lançamento da obra seminal, *Cabra Marcado para Morrer* e em comemoração, um DVD remasterizado foi lançado. Como *extras* desse DVD, dois filmes que são os resultados dessa segunda busca de Coutinho pelos seus personagens: *Sobreviventes da Galileia*, em que o documentarista reencontra Cícero Anastácio no Engenho da Galileia e também vai até a casa de Dão na cidade de Vitória de Santo Antão, em Pernambuco; e o documentário *A família de Elizabeth Teixeira*, em que além de encontrar a sua personagem principal, Elizabeth, o diretor empreende nova busca pelos seus filhos ainda vivos.

O cineasta, assim como seus personagens, novamente já não são mais os mesmos. Haviam percorrido vários caminhos pela vida, modificando o espaço de experiência de cada um, pois "as experiências se superpõem, se impregnam umas das outras" (KOSELLECK, 2015, p. 313). No caso de Coutinho é perceptível que seu cinema havia depurado. No interregno que separa os lançamentos do filme e dos *Extras*, o documentarista lapidou uma forma própria de pensar e fazer documentários, chegando a articular um estilo bastante pessoal e notável em suas obras. Ainda que sua forma já viesse sendo alinhavada desde *Cabra*, é a partir de *Santo Forte* de 1999, que a busca pelo minimalismo técnico em função da maximização de histórias individuais e afetos a serem contadas por pessoas foi ganhando mais forma e força. Uma de suas marcas reconhecidas ficou sendo sua capacidade de escuta, atenta e ativa, contribuindo para a segurança dos entrevistados em abrir suas histórias pessoais como a um bom confidente.

Por outro lado, Coutinho foca suas atenções em pessoas comuns, normalmente das classes mais baixas. Histórias que constroem o cotidiano da sociedade mas normalmente passam despercebidas pelos olhares de historiadores, documentaristas e intelectuais<sup>50</sup>. Nestes filmes, focados grande parte em depoimento no presente fílmico, ou seja, o presente da filmagem em si, Coutinho estabelece certos parâmetros um tanto rígidos para a construção da forma e conteúdo da obra, e por este caminho estabelece também um método para encontrar os bons oradores sem desgastar o momento da entrevista: uma equipe de assistentes realiza pré-entrevistas com diversos potenciais depoentes. Depois, em conjunto com Coutinho decidem quais pessoas tem mais interesse para o filme e só então, no momento da filmagem o documentarista toma

---

<sup>50</sup> É interessante notar que mesmo em *Cabra marcado para morrer* não vemos em nenhum momento militares, pessoas da elite ou proeminentes figuras políticas, descontado Francisco Julião, pela sua participação fundamental na criação das Ligas Camponesas.

contado com o personagem a ser ouvido. Isso é uma forma de tornar o encontro e a surpresa elementos mais vivos e orgânicos. Nas palavras do próprio diretor: “eu acho que, quando acontecem encontros bons, é pelo fato de que eu trabalho sem conhecer a pessoa antes - uma série de métodos e de técnicas, entende?” (VALENTINETTI, 2003, p. 15). Assim, sem contado prévio, são desconhecidos que vão se tateando e se encontrando durante a entrevista. A confiança vai se estabelecendo através da escuta atenta e ativa, ou seja, uma escuta com intervenções que cultivam e incentivam o ato de narrar histórias.

Porém, este método de abordagem adotado em quase todos os filmes de Coutinho após *Cabra* era completamente inviável para o próprio *Cabra* e para este conjunto dos *extras*, por um motivo muito simples: tratam-se em sua essência de reencontros. Reencontros com pessoas que o diretor conheceu 50 anos atrás, compartilhou histórias, vivências e memórias, reencontrou há 30 anos, mobilizando novos afetos, histórias e memórias e agora novamente se vê frente a elas. Eduardo Coutinho não é aqui o diretor-personagem que busca ouvir depoimentos e memórias das quais ele se interessa mas não participa para depois articular um discurso fílmico com elas. Agora, nestes dois filmes, assim como o fora em *Cabra marcado para morrer*, Coutinho é um personagem-diretor, ou seja, ele é parte integrante da história, ele conhece e compartilhou boa parte das vivências a serem rememoradas. De uma forma ou de outra ele influenciou em todas as histórias de vidas que iremos ver. Ou seja, nestes filmes essa relação é explorada e potencializada pela abordagem escolhida por Coutinho, valendo, de maneira relativa e respeitando tanto as diferenças temporais e estruturais como de relevância estética, para *Sobreviventes* e *A Família de Elizabeth* o mesmo princípio condutor de *Cabra*. Nas palavras de Gervaiseau:

Parte integrante da história contata, Eduardo Coutinho compartilhou, no passado, uma experiência comum à maioria de seus interlocutores. Visto que no curso da filmagem houve, como salienta Novaes, “em diferentes graus, cumplicidade e negociações de lembranças”, nós veremos, em diversas ocasiões ao longo do filme, o cineasta confrontar suas lembranças com aquelas dos atores do drama antigo” (2011, p. 223).

Notadamente o diretor e sua experiência sabem disso e assumem desde o princípio a necessidade de expor e deixar claro esta outra relação que está presente nos filmes. Isso fica nítido na forma assumida pelos filmes *Sobreviventes da Galileia* e *A*

*família de Elizabeth Teixeira*. Antes de iniciar a entrevista, é sempre inserido na montagem o momento do encontro entre cineasta e entrevistado. Estes momentos são sempre efusivos e ambos, diretor e personagem, destacam a passagem do tempo, as marcas corporais e as saudades que marcam as ausências. Essa parece ser uma escolha e uma necessidade perseguida nestes filmes, pois não só foram garantidos todos os encontros como eles estão necessariamente presentes na montagem final. E ainda, esses encontros são mais vibrantes no filme *Sobreviventes da Galileia* que em *A família*, como comentaremos a frente.

Outro fator marcante é a diferença em relação ao processo de escuta participativa que o diretor estabelece nestes filmes com os personagens frente aos outros filmes. Em *Cabra* e nos *Extras* temos um Coutinho que não ouve como um documentarista distanciado e interessado nas histórias de outrem, nestes filmes o cineasta interrompe, debate, por vezes discorda das proposições que são feitas pelos seus entrevistados, buscando inclusive convence-los de proposições contrárias ao que dizem, ou seja, ele também tem demandas e expectativas em relação a cada conversa. E mesmo entre esses três filmes aqui debatidos é possível identificar diferenças em relação à escuta.

Em *Cabra*, Coutinho intervém, pontua, defende-se ou conduz alguns momentos como um vivente da história que pretende contar e chega inclusive a corrigir os interlocutores. Para ficar em alguns exemplos, lembramos de Brás, "o único que prosperou" como menciona o filme, que tem uma pequena propriedade mas cansado, quer vendê-la, então o diretor pergunta: "Tá querendo vender mesmo?" e Brás responde: "To querendo vender mesmo. Aparecendo quem compre. Quer comprar?" e ouvimos Coutinho dizer: "Quem sou eu?". É perceptivelmente uma provocação de Brás a Coutinho, que responde não como um diretor distanciado. Outro exemplo é quando João Mariano fala que o filme do passado queria a revolução e Coutinho intervém negando e ao mesmo tempo, defendendo-se: "É, mas não tinha nada disso, não". Outra intervenção marcante dá-se quando Abraão exige que o filme registre sua indignação e diretor, buscando encerrar a questão sem desmerecer ou deslegitimar o sentimento do filho de Elizabeth, diz incisivo: "eu registro tudo que os membros da família quiserem falar, podem falar", frente à insistência de Abraão, Coutinho diz: "estará registrado, te

garanto"<sup>51</sup>. Ou seja, pelo momento histórico, pelas condições das pessoas e a maneira como elas leem o momento da filmagem e o próprio diretor, existe uma tensão em boa parte das relações que reverberam na maneira como Coutinho conduz as conversas e que se imprimem no filme que vemos, já que também existe uma escolha consciente por parte da montagem em manter estas intervenções.

Já nos *extras*, as intervenções do cineasta soam como uma conversa de antigos amigos, em que o diretor está mais falante, menos imparcial e trazendo suas ofertas e demandas de afetos (NOVAES, 2019, p.9) de maneira ainda mais clara, fazendo, inclusive, por vezes ouvidos surdos para algumas das falas, como quando Dão conta que fundou o PT na sua cidade em *Sobrevivente* ou buscando dissuadir o interlocutor de uma opinião como quando diz, em *A Família* que Marta não poderia ter raiva da mãe, Elizabeth, já que quem quis tirá-la dos avós foi o pai, João Pedro.

De fato, não parece fazer sentido aqui uma simples escuta ativa replicando seu método e forma de outros filmes. A relação é completamente diversa. Regina Novaes destaca que "nesses dois 'extras', Eduardo Coutinho 'se deixa afetar', e expressa – de uma maneira não usual em seus muitos documentários – seus afetos por certas pessoas que, no curso de sua vida, se tornaram seus personagens" (2019, p. 13).

Importante também matizar essa relação de escuta e suas abordagens utilizadas por Coutinho. Como comentado acima, para cada situação o diretor estabelece um tipo diferente de interlocução. Ele como diretor tem controle do processo, além de outros fatores como a classe social ou os caminhos percorridos e impostos pela vida, que separam as vivências de Eduardo Coutinho de seus interlocutores, de tal modo que não podemos incorrer no erro de considerar essa relação em um equilíbrio para com os personagens. Mas isso é de alguma maneira evidenciado nos filmes, ao apresentar sempre o equipamento técnico e a equipe que compõe a filmagem, dando a dimensão ao expectador do aparato que é armado para a realização fílmica.

Por outro lado, o minimalismo técnico-cinematográfico, perseguido por Coutinho principalmente na sua última fase fílmica, aqui segue compondo sua maneira de filmar. Não se encontra nesses documentários voz off, trilha sonora ou enquadramentos rebuscados. Aqui, a aparência muitas vezes se assemelha a uma reportagem pelo carácter de busca, o que deixa sobressair, como consequência, uma

---

<sup>51</sup> Na faixa comentada de *Cabra marcado para morrer* no DVD de comemoração de 30 anos de lançamento do filme, Eduardo Coutinho falando sobre Abraão diz: "A fala dele me aumentava o medo de que de repente ele dissesse 'para a filmagem!'."

câmera flutuante, que acompanha o diretor. Sobre a abordagem minimalista, Coutinho explica:

A única possibilidade do cinema é captar esse encontro; a partir disso, que eu senti intuitivamente já, o que me interessa é esse encontro e, por isso mesmo, para favorecer esse encontro, a câmera é reduzida ao mínimo, ela tem que incomodar o mínimo. Então, basicamente, é o seguinte: eu nunca mudo a posição da câmera; tudo é baseado no fato de que esse encontro único tem que ser favorecido por essa coisa, que a câmera não interfira. Então por que mudar o ângulo, o eixo, se eu nunca sei o que vai ser dito? (VALENTINETTI, 2003, p. 15)

Em *Cabra*, por exemplo, dentre as três diferentes vozes off que ouvimos, uma delas é a do próprio Coutinho e tem a função de apresentar a relação do diretor com os acontecimentos e as imagens que vemos. Já nos *extras*, ele não retoma a voz off de *Cabra*, mas sua intervenção é ainda mais participativa nas conversas. Outro elemento, é a utilização de algumas fotos antigas, material de arquivo inseridas na montagem, que cumprem o papel de dar temporalidade às pessoas dentro do contexto do filme, além de letreiros brancos em fundo negro que identificam locais, pessoas e anos, de uma forma que se assemelha inclusive aos que vemos em *Peões*.

Por exemplo, no início de *A família de Elizabeth Teixeira*, após um letreiro com o nome do filme, outros letreiros informam: "Em 2013 visitei Elizabeth Teixeira e sua família para filmar um extra de DVD do filme *Cabra Marcado Para Morrer* (1964-1984)" e na sequência: "Nestes 30 anos, estive várias vezes com Elizabeth mas não tive contato com nenhum de seus filhos". Segue-se firme o propósito de não puxar a atenção do espectador para outro elemento que não às memórias e histórias ali compartilhadas, por outro lado, note-se, por exemplo, o uso da primeira pessoa "visitei" e "tive contato" já no letreiro inicial, dando a dimensão pessoal que estes filmes tinham para o diretor, o que corrobora mais uma vez com a hipótese aventada acima sobre o tipo de abordagem escolhida por Coutinho no momento da entrevista, portando-se mais como um velho conhecido que partilha memórias e interfere diretamente nos discursos, frente à sua usual postura em outros filmes de uma escuta ativa mas mais atenta ao que está sendo dito.

Trocando em miúdos, em *Cabra*, Coutinho tem relação com a história contada e inclusive interferiu na vida das pessoas com quem está retomando diálogo em um momento ainda de incertezas para o país e para os envolvidos, por isso os diálogos

assumem tensões e cumplicidades, em uma forma de escuta ativa mas não tão participativa quanto nos *Extras*. E olhando para eles, em *A família de Elizabeth Teixeira*, a relação de conhecer as pessoas há mais de 50 anos lhe dá a liberdade de buscar inclusive redimir a figura de Elizabeth para alguns de seus filhos ou ser um elo possível entre eles, enquanto em *Sobreviventes da Galiléia*, o encontro consumado em uma interação como velhos amigos reflete o tempo transcorrido sem necessariamente pressões do momento histórico, como as que existiam em *Cabra marcado para morrer*.

Outro elemento muito presente na obra de Coutinho é a apresentação do dispositivo ou dos recortes pretendidos pelo diretor logo no início do filme. Em *A família de Elizabeth Teixeira*, este procedimento fica evidente em seu diálogo inicial com Marta, que mora no Rio de Janeiro. Após os primeiros cumprimentos, ela logo pergunta se ele pretende ir a Sapé e a João Pessoa e o diretor aproveita e apresenta a ela e como consequência ao expectador, o percurso que pretende fazer e as pessoas com quem pretende conversar. Este é um procedimento comum do diretor, qual seja desvelar a engrenagem que irá conduzir a narrativa fílmica. Apenas a título de exemplo, isto é o que vemos em *Peões*, quando ele explica para os velhos sindicalistas o propósito do encontro em que verão os filmes antigos das greves, bem como em outros de seus filmes que não se situam na presente análise, como *Jogo de Cena* (2007) em que vemos um anúncio de jornal convidando mulheres a contar histórias de suas vidas.

E antes de avançarmos sobre uma análise mais detida sobre os documentários, cumpre observar que, ao que parece, o processo de pré-produção, gravação e de finalização dos filmes foram feitos um tanto a toque de caixa, provavelmente cumprindo uma demanda exterior aos filmes em si: o lançamento do DVD comemorativo de *Cabra marcado para morrer*. É perceptível uma imagem sem uma preocupação mais rígida com a correção de cor, por exemplo. Ainda sobre sua produção, em masterclass realizada dia 7 de outubro de 2019 pelo Itaú Cultural, o produtor dos filmes, João Moreira Salles, afirmou que na época Coutinho vivia uma crise de fé no cinema e este projeto parecia, de alguma maneira, restituir-lhe a vontade de filmar por colocá-lo em contato com pessoas que haviam sido importantes para ele, como Elizabeth Teixeira.<sup>52</sup>

É evidente que as montagens finais dos dois documentários estão intimamente relacionadas à obra lançada nos anos de 1980, como inclusive salienta o letreiro inicial

---

<sup>52</sup> Disponível em: <https://ar-ar.facebook.com/itaucultural/videos/913764178998162/> - Acesso em 27 de junho de 2021.

de *A família*, em que aponta que a finalidade das filmagens era produzir um extra para o DVD de *Cabra marcado para morrer*.<sup>53</sup> Ainda assim, à luz da força que *Cabra* tem e da sua importância para a história do documentário nacional, estes dois filmes que se apresentavam inicialmente como *extra* de DVD tem a capacidade de apresentar um presente para aquele futuro, ou horizonte de expectativas, aberto ao final de *Cabra*. Soma-se a isso o fato de que, por fim, estes foram os últimos filmes dos quais Eduardo Coutinho participou integralmente de todo o processo até a finalização da montagem, já que veio a falecer em uma tragédia familiar em janeiro de 2014, tendo deixado sem montar o filme que veio a ser chamado *Últimas Conversas*. Neste mesmo ano, em homenagem a Eduardo Coutinho, o Festival de Documentários "É Tudo Verdade" projetou os dois filmes marcando a estreia deles em salas de cinema.

Assim, em uma leitura mais atenta dos referidos filmes, acreditamos ser possível identificar fatores capazes de fechar um ciclo de aproximadamente 50 anos, 1962 a 2013, dos vários elementos envolvidos nestas realizações cinematográficas: o diretor, o próprio cinema, os personagens, os trabalhadores e o movimento camponês e em última instância o Brasil.

## 2.2 - O tempo histórico e a percepção fílmica

Em *Sobreviventes da Galileia* e *A família de Elizabeth Teixeira*, repete-se uma ferramenta muito simples mas com grande capacidade sintética já utilizada em *Cabra marcado para morrer*, que indica a passagem do tempo em cada personagem: apresenta-se via letreiro branco em fundo preto o nome do próximo personagem a ser ouvido, depois vemos uma imagem deste personagem em 1962 ou 1964, a depender do caso, depois uma imagem do mesmo personagem em 1981 e nos *extras* entramos na imagem mais atual, 2013. Este procedimento nos oferece a possibilidade de vislumbrar uma vida ao longo do tempo dos personagens com os quais iremos nos relacionar no presente fílmico. Através desta construção visual, percebemos essa a passagem do tempo e com isso ressalta-se, a condição de "ser-no-tempo" (RICOEUR, 2007) de cada uma das pessoas.

---

<sup>53</sup> Na mesma masterclass mencionada acima, João Salles diz que assistiu poucas vezes aos filmes e que sempre teve claro que eles estavam relacionados ao *Cabra*, mas que, talvez, hoje pudesse ser lido de maneira diferente. Disponível em: <https://ar-ar.facebook.com/itaucultural/videos/913764178998162/> - Acesso em 27 de junho de 2021.

Olhando para as características de cada uma dessas imagens relacionadas ao seu período histórico, vemos que a primeira é uma película preto e branco, os rostos são mais joviais e em alguns casos crianças ou bebês. Na segunda temos uma película colorida, que além da cor, possui uma textura um tanto diferente da primeira imagem. Além disso, as pessoas estão cerca de 17 anos mais velhas. Posteriormente, na imagem do presente fílmico, mais trinta anos se passaram. A imagem agora é digital, facilmente reconhecida pela diferença de textura do suporte. As expressões e os corpos envelhecidos carregam as marcas do tempo transcorrido.

A passagem do tempo é resumida para cada personagem em uma linha temporal de imagens em apenas alguns segundos mas que nos apresentam uma sugestão de espaço de experiência aprofundando à dimensão dos cerca de 50 anos que aquelas memórias envolvem. Imagetivamente o passado ilumina o presente e este presente também joga luz sobre aquele passado (LOWY, 2005) que acompanhamos pelo filme principal, *Cabra marcado para morrer*. Como bem sublinhou Koselleck: "quem busca encontrar o cotidiano do tempo histórico deve contemplar as rugas no rosto de um homem, ou então as cicatrizes nas quais se delineiam as marcas de um destino já vivido" (2015, p. 13).



i. frame *Sobreviventes* - Cícero/1964



j. frame *Sobreviventes* - Cícero/1981



l. frame *Sobreviventes* - Cícero/2013

Assim, essa ferramenta utilizada pelos filmes ressalta algo que Gervaiseau escreveu sobre *Cabra*, mas que segue agregando valor para estes *extras*, ao destacar que os depoimentos que iremos ver "são narrativas de vidas e que elas não devem, ser consideradas como simples narrativas factuais, mas sobretudo como instrumentos de reconstrução da identidade dos sujeitos" (2012, p. 221).

### **2.2.1 - Sobreviventes da Galileia - Cícero, Dão e a estrada do meu tempo.**

*Sobreviventes da Galileia* é um média-metragem com 27 minutos de duração em que o diretor volta para Pernambuco para reencontrar um braço narrativo importante de seu antigo filme: pessoas que moravam no Engenho da Galileia em 1964, um dos primeiros engenhos a serem desapropriados para a reforma agrária e um dos precursores das Ligas Camponesas no Brasil, que abrigava os camponeses-atores do longa-metragem encenado em *Cabra/64*. O filme de 2013, no entanto, conversa apenas com duas figuras: Cícero Anastácio e Dão da Galileia.

Em sua conversa com Dão, Coutinho chega a mencionar a impossibilidade de encontrar outros personagens do antigo filme, os que ainda estariam vivos, mas manda, via Dão, um abraço a eles. Essa impossibilidade pode, provavelmente, ser atribuída ao enxuto desenho de produção que contava com pouquíssimo tempo para suas gravações, já que por fim, os filmes a serem produzidos cumpririam menos a perspectiva de ganhar vida própria que a função de comporem os *extras* do DVD de *Cabra Marcado para morrer*. Além disso, desde *Jogo de Cena* (2007) os filmes de Coutinho estavam todos restritos a espaços fechados em locações na cidade do Rio de Janeiro<sup>54</sup>, em parte por conta de sua saúde debilitada<sup>55</sup>. A esta hipótese podemos também atrelar outros fatores, como o interesse do próprio Coutinho nesses personagens especificamente ou o acesso que o pesquisador e assistente de direção Cláudio Bezerra, professor da Universidade Católica de Pernambuco, já tinha a esses personagens.

Cumprido, de maneira breve, apresentar um pouco mais o papel de Cláudio, já que terá importância para a montagem final do filme. Em 2007, em pesquisa para seu doutorado que resultou no livro "A personagem no documentário de Eduardo Coutinho" (2015), Cláudio entrevistou algumas das pessoas que estiveram em filmes de Coutinho,

<sup>54</sup> Exceto *Moscou* (2009), também gravado em locação fechada e restrita, mas na cidade de Belo Horizonte - MG.

<sup>55</sup> Já em *O fim e o princípio* (2005), as gravações no interior da Paraíba tiveram que ser temporariamente interrompidas por conta da saúde de Eduardo Coutinho.

entre elas Cícero e Dão. Este material captado pelo professor foi muito utilizado em *Sobreviventes da Galileia* e tem importância fundamental para a construção deste filme, como iremos ver mais à frente.

### 2.2.1.1 - Cícero Anastácio

Após os letreiros iniciais indicando "Pernambuco - Janeiro de 2013" o filme começa dando a ideia da busca de um lugar que há muito tempo o diretor visitou. Com a câmera dentro da van em uma pequena estrada de terra ladeada por mata, ouvimos Coutinho soltar o comentário que nos coloca a historicidade em sua própria relação com o que vamos ver: "Será que é a estrada do meu tempo, ou não? Capaz de ser, né? Não ia fazer outra". Cabe a pergunta: a qual tempo ele se refere como "meu tempo", 1964 ou 1981? Os anos já transformaram esse passado todo em história. A história é a memória do "meu tempo" para Coutinho, o que conforma o espaço de experiência do diretor que se acumula e se sobrepõe ao longo do tempo, mudando inclusive o horizonte de expectativas. Oras, o horizonte de expectativa de Coutinho ao passar pela primeira vez por aquela estrada em 1964 era muito distinto do horizonte do Coutinho em 1981 que sem dúvida é certamente outro agora em 2013. E não é à toa que se escolhe deixar um trecho como este na montagem final. Fica claro nesta fala que o diretor é parte integrante da história a ser filmada, ele está ali para trocar memórias e experiências e não apenas para ouvi-las.

Letreiro com o nome de Cícero, imagem de Cícero em 1964 nas filmagens iniciais de *Cabra marcado para morrer*, no Engenho da Galileia, imagem de Cícero dando depoimento em 1981, como sabemos na cidade de Limeira, interior de São Paulo. Então, o registro do encontro de Cícero Anastácio e Eduardo Coutinho em 2013. O diretor pergunta se Cícero o reconhece ao passo que o personagem responde que sim, que "é Coutinho". Os dois dão um abraço apertado. Se olham nos olhos e Cícero dispara: "Tá acabadinho, tá que nem eu" e Coutinho responde: "Você tá moço".

Este pequeno trecho, que vai ser um procedimento constante nesses dois filmes, o momento do encontro e do reconhecimento, coloca nas ações dos personagens no presente todo o tempo histórico sintetizado nas imagens anteriores, os 50 anos do início das filmagens de *Cabra*. O formato curvo dos dois corpos, as rugas fundas que marcam a pele, saltam então na imagem. Os dois se olham por um lapso de tempo, Cícero pergunta como Coutinho passou os anos, Coutinho não responde, emenda em outro

comentário sobre o tempo transcorrido: "Faz 31 anos que eu filmei o senhor em Limeira".

Agora já sentado Cícero diz: "Até que as pedras se encontram. Faz tanto tempo, se encontremos novamente". Esses ditos puxam a memória do diretor para a passagem de *Cabra/81* em que Cícero lembra o comentário de sua mãe dizendo que a equipe do filme não voltaria para terminar as filmagens e Cícero afirmava a ela que sim, voltariam. Mas Cícero não entende bem as palavras de Coutinho e avisa ao diretor que já não ouve bem, e apontando para os ouvidos diz que está "mouco". Indagado por Coutinho se ele ainda planta, Cícero responde que não, pois "as pernas não aguentam mais nada, a saúde não aguenta mais."

Vemos um de seus filhos, Wilson, na porta da casa. Wilson mora com o pai e informa que a única lavoura que eles tem é pé de limão e acerola. O filho traz então uma foto que achou do pai trabalhando na metalúrgica em Limeira. Em plano sequência, o filho passa a foto para Coutinho. A câmera enquadra a fotografia com as mãos enrugadas do documentarista. Essa foto é de novo um gatilho para o diretor voltar a *Cabra marcado*, e lembrar que por conta das filmagens o patrão de Cícero ficou desconfiado e Coutinho teve de intervir para dizer que eles não voltariam mais. Muito provavelmente Coutinho temeu ter prejudicado Cícero em seu trabalho e sua relação com o patrão. Vale lembrar que em *Cabra*, Cícero fala do medo de entrar nas listas de perseguição a trabalhadores e esse era um dos motivos de ter migrado para o sudeste.

Novo corte. O filho, Wilson, está em pé contando ter resolvido mudar-se para a Galileia, pois o pai e a mãe viviam adoentado, e por isso construiu uma casa ali com um projeto do governo, via associação. Coutinho se interessa: "A associação continua existir? Como chama a associação?". Wilson conta que é o secretário da Associação dos Pequenos Agricultores de Galileia. O diretor diz que o nome é parecido com o anterior e pergunta se tem sede. Wilson informa que a sede é na Casa Grande do engenho. Coutinho indaga se é a mesma Casa Grande que ele havia filmado em 1964 "que eu dormi lá no dia primeiro de abril", o que é confirmado por Wilson. O detalhe dessas palavras, o golpe militar aconteceu na madrugada do dia 31 de março para o dia 1 de abril de 1964<sup>56</sup>.

O diretor indaga se existe muita gente morando em Galileia e Wilson aponta que mais gente de fora do que as pessoas da "época...", da luta, "aqueles mais antigos já não

---

<sup>56</sup> Coutinho relata na faixa comentada de *Cabra marcado para morrer* que o exército chegou no Engenho da Galileia no dia 02 de abril de 1964.

existem mais ou já... tem pouca gente". Ainda interessado na associação, como uma possibilidade de elo histórico naquele local precursor das lutas camponesas, o diretor pergunta se eles ainda conseguem fazer algo ao passo que Wilson aponta que tem novos projetos junto ao Governo para construção de 20 casas pelo programa social Minha Casa Minha Vida.

Aqui vale uma breve digressão sobre o contexto histórico de 2013. Afora a atenção do filme ter se deslocado de Cícero para Wilson, na verdade é perceptível que o interesse do diretor no caso está focado na possível atuação da associação, buscando relacioná-la às lutas do passado. Chama atenção esse deslocamento de interesse - da pessoa para a instituição - e uma possível associação à história e lutas sociais, já que essa não foi a dinâmica fílmica e o interesse maior apresentado pelo diretor nos *extras*, pelo contrário, nota-se ao longo dos filmes uma busca por distanciar-se destas questões, evocando quase sempre os dramas pessoais. Em sua fala, o filho de Cícero deixa marcado um grande programa de habitação implementado pelos governos petistas. Sobre esta passagem Regina Novaes destaca:

Estas referências remetem a políticas públicas na área rural implementadas nos anos do governo Lula. Creio ser importante que tais informações tenham ficado registradas nesses documentários: elas fazem parte da história de personagens, mas também fazem parte de um específico momento político em que se ampliava o reconhecimento das reivindicações por terra e trabalho no campo. (2019, p. 52)

Por outro lado, ao menos perceptível no nível fílmico, a atuação da associação está restrita às possibilidades apresentadas pelo Governo Federal, diferente do carácter de luta e certo grau de clandestinidade no princípio de sua existência ou de organização de um movimento de massas que ocupavam a pauta política quando da primeira ida de Coutinho, 50 anos antes. É evidente que o contexto histórico é outro, ainda assim é possível refletir sobre o percurso de alguns movimentos sociais. Falaremos mais nas considerações finais.

A partir daqui, o que vemos é uma conversa realizada pelo Professor Cláudio Bezerra em 2007 com Cícero. Poderíamos aventar como hipótese, que a idade avançada de Cícero e seu problema de audição dificultaram uma conversa mais fluída o que explicaria a necessidade de introduzir este material, algo pouco comum nos filmes de Eduardo Coutinho. Outras possibilidades não poderiam ser descartadas. O que podemos

destacar é que apesar de ficar explícito que aquelas imagens não são de Coutinho e sim de Cláudio e elas serem exibidas inclusive internamente no filme *Sobreviventes da Galileia*, não existe nenhuma explicação objetiva ou problematização de seu uso por parte do filme, ele simplesmente utiliza essas imagens como se fosse algo normal e corriqueiro, o que em realidade não o é, muito menos dentro da obra de Coutinho, não sendo possível comparar este uso com o uso de *Peões*, por exemplo, já que lá se tratam de imagens de documentários consagrados que registram momentos de ação dos personagens, e que no presente fílmico, serve como elemento para aflorar a memória do entrevistado, como discutido no capítulo 1. Em *Sobreviventes*, trata-se de um material de pesquisa e é inserido com a mesma função na qual Coutinho se dispôs a re-entrevista-los, ou seja, aqui em *Sobreviventes*, o material, de certa forma, substituí a entrevista de Coutinho não sendo, portanto como em *Peões*, um instrumento para a fâisca da memória do entrevistado no presente.

Voltando à análise, o fato é que neste momento o que vemos é uma conversa mediada pelas filmagens de Cláudio. Nela, Cícero informa que a casa onde ocorreram as principais gravações de *Cabra Marcado* em 1964 já não existe mais. Segundo ele, um antigo personagem do filme, Zé Daniel, pai de Dão da Galileia que iremos ver mas à frente no documentário, era o dono e a vendeu. Ainda nas imagens realizadas em 2007, Cícero mostra a carta que Eduardo Coutinho havia lhe enviado na década de 1980. Vê-se na mãos do camponês uma carta datilografada, com rabiscos, correções e assinatura do diretor à caneta, mas que pelo tempo que tem, parece bem conservada e é mostrada com orgulho por Cícero, que fala diretamente para a câmera, em 2007, mandando um recado ao próprio Eduardo Coutinho. Depois, voltamos às filmagens de 2013 e vemos Coutinho tentando ler pelo computador a carta escrita na década de 1980 e filmada em 2007. Lê com muita dificuldade, e comenta: "Não consigo ler, tô cego", e aqui aproximamos o diretor do personagem que há pouco havia dito: "não ouço bem, estou mouco".

Outra carta é mostrada, o que vemos é um *over the sholder*<sup>57</sup> de Coutinho tentando ler a nova carta que havia escrito para Cícero. A tela do computador reflete a face do diretor que novamente lê mal. Mas é possível ver a inscrição "Rio, 8 de setembro de 1981". Do pouco que Coutinho consegue ler, ele comenta que houve uma perda de filmagens pelo laboratório, ou seja, a carta era, provavelmente, para dizer que

---

<sup>57</sup> Termo que designa um plano cinematográfico que enquadra sobre os ombros de um personagem um objetivo que pode ser um objeto, uma paisagem ou outro personagem.

eles voltariam para realizar novas filmagens com Cícero, como de fato ocorreu. Esta carta, que não aparece fisicamente em 2013, também poderia ser o motivo do interesse do diretor pelas filmagens de 2007, o que explicaria o recurso de utilização do computador no meio da conversa.

Por fim, quase no fechamento das conversas com Cícero, temos uma passagem que busca uma avaliação das lutas. O professor Cláudio pergunta se depois de todo esse tempo, a luta das ligas camponesas havia valido a pena. Cícero responde:

A luta valeu a pena. Apesar de tá essa violência, mas valeu a pena. Valeu a pena a luta. Porque hoje, ninguém é mais cativo que nem eu era, não. Eu era cativo. Vivi no cativo. Eu trabalhava 7 dias da semana, eu pagava 9 dias de um sítio. Nove dias por semana de um sítio com um hectare de terra, na época. Óia, a semana só tem 7 dias, né? Seis dias e o domingo. Eu trabalhava os 7. Não podia descansar. Se eu me escondesse pra sair, o encarregado saia atrás, ia me encontrar onde estivesse, ia na minha casa, ia me caçando. As vezes eu pegava a gaiolinha me escondia para pegar um passarinho pra comer e eles me achava: 'vai pro engenho fazê ração pros burro'. Então a luta valeu a pena. Hoje ninguém é cativo de ninguém mais. É cativo sim das suas obrigações que tem trabalhar para arrumar coisa para comer, mas não é cativo mais de patrão. Hoje ninguém é cativo mais. Nenhum da rua é cativo mais. Os trabalhador que trabalha, mora na rua, trabalha de bóia-fria, não é cativo mais. Não quer não? Vou pro outro engenho, pronto, mas não faço o que você quer. E não faz não. Ele não mora com ele, não vai se assujeitar a fazer o que ele queira.

No início do discurso, Cícero cita a violência atual, o que no contexto do filme não é possível precisar a qual violência ele se refere, utilizando o termo de maneira genérica. Por outro lado faz uma análise retomando suas memórias e experiência de vida em uma performance que Cláudio Bezerra classificaria de educativa, "marcada por um desejo de ensinar, mas sem o tom acentuadamente professoral e arrogante de quem sabe tudo" (2014, p.116). Em um olhar histórico-sociológico seria possível relativizar algumas das afirmações produzidas por Cícero. Mas sua referência está nítida em relação à mudança do sistema de trabalho, o regime de colonato que envolvia o pagamento do foro e que escravizava os trabalhadores às terras do patrão. Cícero retoma aqui não mais apenas *Cabra/64*, mas o início das lutas de Galileia e das Ligas Camponesas contra o pagamento do foro em 1955. Ecoa para fora do filme uma reflexão para os atuais regimes de escravidão, como os trabalhadores que saem de suas

terras natal por promessas de um *gato*<sup>58</sup> e ao chegarem no local de trabalho encontram-se em condições sub-humanas e não recebem salários<sup>59</sup>. Mas são ecos para reflexão, já que na percepção de Cícero já não existem mais cativos como ele mesmo considera que foi.

### 2.2.1.2 - Dão da Galiléia

Uma cartela indica a localidade, Vitória de Santo Antão. Novamente a câmera dentro da van dá a ideia de procurar o endereço do próximo entrevistado. Corte para a cartela que diz: João José (Dão da Galiléia). Na sequência, o conhecido procedimento de identificar a pessoa no tempo. Vemos Dão em imagens de *Cabra marcado* em 1981. Voltamos a 2013, o encontro é com abraços efusivos. Dão chama Coutinho de amigo "véio". Olham-se nos olhos, com muita vibração e ele completa: "Nós tamo véio. É muita saudade. Saudade minha e dos companheiro que estão vivo ainda, para lhe ver. A maioria daquele povo já morreram". E ae fazem a lista dos que já se foram: Brás, Bia, João Mariano.

Em uma olhada para estas palavras e todo o seu gestual nota-se um personagem bastante efusivo e fabulador. Isso porque Dão e Coutinho encontram-se pouco em 1964, depois em 1981 e provavelmente em 1985 no lançamento do filme na região. Ou seja, apesar de terem vivências conjuntas, nada sugere que tenham uma grande intimidade como faz parecer Dão neste momento de encontro. De qualquer forma, frente à câmera, ele performa e quase fabula esta grande amizade, assim como o faz com boa parte de suas memórias, como veremos.

Dão logo começa contar aspectos da vida, fala da ex-mulher e da casa que deixou para ela. Fazendo um gesto geral indica que tudo é dele, mas não é possível identificar o que significa esse tudo. Conta que trocou no sítio da Galileia, ou seja, não possui mais terras por lá, o que dialoga com o que nos contou Cícero sobre a venda da casa que aparece em *Cabra* que era de Zé Daniel, pai de Dão. Relata que saiu de Galileia e ficou 9 anos em Jaboatão trabalhando de vigilante "trocando bala com bandido, matando bandido". Confirmamos logo que estamos, segundo a conceituação do professor Cláudio Bezerra (2014), diante de um personagem exibicionista:

---

<sup>58</sup> Pessoa que alicia trabalhadores fazendo a intermediação entre eles e os contratantes.

<sup>59</sup> Por uma coincidência trágica, segundo a ONG Reporter Brasil, 2007 foi justamente o ano com o maior número de pessoas resgatadas em trabalho escravo da serie histórica oficial (1996-2014). Disponível em: <https://reporterbrasil.org.br/dados/trabalhoescravo/> Acesso em: 21/02/2022.

De maneira peculiar e entusiasmada, ele conta suas aventuras pela Europa durante uma suposta viagem a Cuba, para treinamento de guerrilha, antes do golpe militar de 1964. Na realidade, o exibicionismo de Dão já é evidente em *Cabra marcado para morrer*, quando narra uma conversa 'dura' que teve com um oficial do Exército, negando a existência de cubanos e armas em Galileia. Como bom narrador, Dão muda o tom de voz e as expressões faciais para encenar tanto a fala oficial como a sua própria bravura em responder a ele, com palavras pouco prováveis para quem estava sendo acusado de subversivo pelo militar.

Entramos então em uma casa simples e rústica, mas com a presença marcante de uma geladeira da chamada "linha branca", o que também foi uma marca dos governos petistas, com a política de redução de IPI para estes produtos incentivando sua compra pelas classes populares. Dão apresenta fotos que gostaria de mostrar. A primeira é um "santinho de campanha" de quando foi candidato a prefeito pelo PT de Vitória de Santo Antão em 1982. Ele diz ter fundado o PT naquela cidade, mas o diretor não dá atenção ao que Dão lhe diz orgulhoso, ficando mais impressionado em como na foto ele está parecido com o cantor Tim Maia. Como em uma conversa de surdos, Dão insiste em contar sobre sua candidatura e Coutinho segue comentando a semelhança com o cantor carioca. A cena é curta, mas apesar do humor fica um certo mal estar pela conversa que não se desenvolve, pela não escuta do diretor reconhecido justamente pela sua atenta e respeitosa escuta.

É intrigante imaginar o porque esta história de Dão não toca os ouvidos de Coutinho, já que o antigo camponês está relatando a continuação de sua atividade política e comprovando ela com um arquivo, o santinho de campanha. Caso o diretor estivesse interessado em retratar lutas, aquela história poderia ser um ótima oportunidade. O que era um camponês fazendo campanha para prefeito no apagar das luzes da ditadura em uma cidade como Vitória de Santo Antão? Quantos votos ele teria tido? Houve identificação popular? Não sabemos. O diretor não demonstrou o mínimo interesse à história, esquivando-se da política e apegando-se a um fator estético que ao final, apesar de tentar construir um certo humor descontraído nos parece menor diante da possibilidade de investigação que poderia ter resultado. Por outro lado, será que Coutinho tinha informações anteriores ao momento da filmagem que já indicavam uma certa fabulação excessiva de Dão e por isso ele escolhe fugir deste tema? O que fica da

análise imanente do filme é a situação constrangedora já descrita e uma aparente escolha do diretor por se distanciar do tema mais evidentemente político.

Dão vai entregando mais fotos nas mãos de Eduardo Coutinho. Imagens realizadas pelas equipes do diretor tanto na gravação de 1981 quanto na exibição do filme alguns anos depois, o que segundo Dão foi a última vez em que se viram. Depois, vemos uma imagem com João Virgílio e mais dois homens que Dão nos conta terem sido presos políticos das Ligas Camponesas. Aqui, de maneira leve, o terror da ditadura ronda a filmagem. Lembram inclusive que um deles, Júlio Santana morreu na prisão. Mas, novamente, o filme não se atém às questões que poderiam trazer memórias e reflexões políticas. Próximas imagens são da família de Dão, imagem similar à que aparece em *Cabra*. Coutinho se interessa pelas pessoas e seus destinos.

Na sequência podemos dizer que entramos no ápice da performance de Dão, muito bem descrita por Bezerra. Depois das fotos, imagens de 2007 também realizadas pelo professor, em que Dão conta sua suposta ida à Cuba, antes do golpe de 1964. Ele descreve suas namoradas cubanas dançando e cantando com fotos das mulheres nas suas mãos. Balançando o corpo entrega as fotos para Coutinho e diz: "Bora pra Cuba!".

O exibicionismo de Dão é divertido e atravessado por uma camada fina de autoironia. Trata-se de uma performance que ultrapassa as fronteiras do verdadeiro e do falso, porque inventa e torna-se mais real quanto mais inventa, por meio da fabulação. De certo modo, o exibicionismo de Dão também engrandece sua história de vida, marcada por sucessivas adversidades, e se reveste, portanto, de um devir redentor. (BEZERRA, 2014. p. 107)

Vale destacar, mais uma vez que, apesar do grande interesse que a performance de Dão nos causa nessas imagens, elas são de um material outro que não captado pela equipe de Coutinho e são inseridas sem nenhum tipo de mediação ou problematização por parte do filme, o que chama atenção por não ser um procedimento usualmente utilizado por Eduardo Coutinho.

Voltamos a 2013, Coutinho na porta da casa, Dão saindo. Coutinho diz que espera terminar o filme antes do fim do ano e que eles possam se ver. Dão anuncia que vai mandar lembranças aos companheiros vivos. Coutinho manda lembrança a Rosário mas Dão diz que ele morreu, o diretor se corrige dizendo para mandar lembranças a Biu, lembrando que não tiveram tempo para encontra-lo mas que Cícero e Dão falam em nome de Galileia. Abraçam-se, Coutinho promete mais uma vez: "a gente volta".

Em plano médio, vemos Dão dando tchau. A câmera vai se afastando e abrindo, ele está sozinho em quadro. O plano lembra a despedida da equipe e Elizabeth Teixeira em *Cabra marcado para morrer*. Depois de um tempo, já bem afastado de Dão, Coutinho grita: "Tchau! Este ano fica pronto. Se tiver vivo, eu e você." Para Novaes, "sem eufemismos, Coutinho e Dão não negam o inevitável. Mas, ancorados nas lembranças da memória acumulada (e compartilhada), ambos puderam trocar o tom dramático pelo humor, por boas risadas' (2019, p. 54).

É de fato um final marcante, ainda mais sabendo que Coutinho não pôde voltar para mostrar o novo filme ao velho conhecido, pois faleceu alguns meses após aquela filmagem. Novos horizontes de expectativas foram abertos. Notadamente agora, esse horizonte é bem mais restrito do que o aberto ao final de *Cabra*. Ainda assim, estes horizontes, como sabemos, findaram-se com a morte do diretor.

### **2.2.2 A família de Elizabeth Teixeira e a reforma-agrária que ainda não foi implantada.**

O filme *A família de Elizabeth Teixeira* pode ser considerado um longa-metragem com 66 minutos de duração em que Eduardo Coutinho empreende nova busca à figura de Elizabeth Teixeira e seus filhos. Como anuncia em um letreiro inicial, nesses 30 anos transcorridos, ele havia mantido contato com Elizabeth, mas não havia estado com nenhum de seus filhos. Ao escrever sobre o filme, Cláudia Mesquita (2014, p. 216) pondera que ao se vincular a *Cabra marcado*, "*A família de Elizabeth Teixeira* reabre a história e nos permite sondar aquele 'futuro' (hoje presente) que voltava a ser possível (para Elizabeth, para Coutinho, para o país), no limiar da redemocratização".

Por outro lado, nota-se dois deslocamentos de interesse perceptíveis já no título do filme. A menção à família de Elizabeth Teixeira desloca o centro de interesse daquele que fora o cabra marcado para morrer, João Pedro Teixeira. Não que ele não esteja presente no novo filme, pelo contrário, sua memória é evocada constantemente e novas informações e imagens são aqui apresentadas, no entanto, o título mostra que o protagonismo ou o reconhecimento cinematográfico está mais voltado à figura de Elizabeth, por isso a menção à sua família. Em *Cabra*, Elizabeth ganha o status de heroína em uma construção documental em que a vida e a realidade social consubstanciam uma forma de arte cinematográfica:

Observemos que a metamorfose de nossa heroína foi favorecida pela qualidade da escuta do cineasta que, nas diversas entrevistas que teve com ela, soube se colocar em seu lugar, em pensamento - sem tentar anular a distância que o separava dela - e associar uma disponibilidade total a sua pessoa, uma submissão a singularidade de sua história pessoal, a uma construção metódica forte, do conhecimento das condições sociais, comuns a toda uma categoria à qual ela pertencia. (GERVAISEAU, 2011. p. 234)

Outro deslocamento realizado neste *extra* também é possível observar ainda no título escolhido para o filme. O foco aqui será na família de Elizabeth Teixeira e não na própria heroína. De novo, as pistas advêm da informação dos letreiros iniciais informando que o diretor, nos últimos 30 anos havia tido contato com Elizabeth, mas não com seus filhos. Ou seja, uma verdadeira relação de busca se daria com os filhos de Elizabeth já que com ela, de alguma forma, ele já havia estado algumas vezes. E mais, Elizabeth após o lançamento de *Cabra* se tornou uma figura nacional, com relativo trânsito e reconhecimento pelos movimentos sociais, além de ter sido objeto de diversos estudos acadêmicos, livros do campo da história, sociologia e cinematografia o que, de alguma maneira, a fez uma figura pública, enquanto pouco se soube em relação aos seus filhos.

Apesar de a escolha remontar exatamente à sequência final de *Cabra* – ou seja, a busca do filme em encontrar os filhos da agora heroína que se espalharam pelo Brasil em função da clandestinidade forçada da mãe, estabelecendo assim um diálogo formal direto com a obra seminal, e de quebra investigando também o que foi feito de um dos desejos de Elizabeth, a saber, reencontrar seus filhos – esse deslocamento produz, de certa forma, uma redução da figura de Elizabeth às evocações dos familiares e seus dramas, e não nos permite investigar de fato a trajetória dela após sua saída da clandestinidade e reinserção no campo das lutas sociais, que era também um horizonte de expectativas apresentado pela mesma. Ao se ater quase especificamente aos dramas familiares, o filme apenas tangencia as questões históricas que poderiam ser avaliadas com o passar destes 30 anos do período de enunciado democrático. Ainda assim, uma análise atenta de vestígios, imagens, discursos e fragmentos de memórias nos traz dimensões históricas construídas a partir de cotidianos.

De qualquer forma, em *A família de Elizabeth Teixeira* novamente Eduardo Coutinho sai em busca de encontrar os filhos de Elizabeth, como já havia feito em 1981, registrada em aproximadamente 15 minutos na penúltima sequência de *Cabra marcado*

*para morrer*. Novamente a expectativa é de encontrar as pessoas que participaram de filmagens anteriores, mas aqui, é fácil apreciar que a busca é de outra natureza. Na última aparição de Elizabeth em *Cabra*, ela faz um discurso de esperanças e retomadas: reencontrar os filhos, retomar os laços e continuar a luta pela terra. Estariam, 30 anos depois, estas esperanças concretizadas? A realização de *Cabra* foi capaz de resgatar da clandestinidade uma mulher, camponesa, ex-presidente da Liga de Sapé, mas como o filme interferiu na história de seus filhos? Mesquita destaca um certo carácter de filme processual nestes aspectos no qual "o cinema não é apenas tangido e modificado pela experiência histórica, mas intervém e altera, participando da mudança" (2014, p. 217).

Ao assumir novamente a empreitada de registrar sua busca pelo encontro com Elizabeth Teixeira e principalmente seus filhos, temos um tempo transcorrido de 29 anos, de 1984 a 2013, ou seja do lançamento de *Cabra* à gravação de *A família de Elizabeth Teixeira*. Histórias e memórias foram produzidas em 1962, 1964, 1981, 1984, nos interregnos, e agora, estão mais ou menos elaboradas com o distanciamento histórico. O próprio Eduardo Coutinho já é um realizador mais experimentado, com outros filmes e experiências na sua bagagem. Os encontros agora são muito mais amigáveis. Em geral, Coutinho conhece, ou já esteve com quase todos.

Como destacamos anteriormente, é notável a relevância que o diretor dá aos primeiros encontros ou reencontros neste filme, sendo também uma menção direta a *Cabra*, já que lá os encontros com os filhos são em geral todos registrados, marcando a espontaneidade das distintas reações, em um processo nitidamente influenciado pela sua experiência televisiva no programa Globo Repórter. Vale destacar também que o desejo do diretor em *Cabra marcado* era registrar o momento do reencontro com Elizabeth, mas isso não foi possível.<sup>60</sup>

Esse desejo narrativo de registrar os encontros é literalmente expresso por Coutinho, fora de quadro, no momento em que encontra Marinês. Ela sobe uma escada e entrando no cômodo em que se encontra a equipe, Coutinho diz: "Oh meu Deus do céu. Tava tomando banho? Eu queria pegar o encontro...". Quando vemos seu reencontro com Elizabeth diz: "Dona Elizabeth. Como é que vai a senhora? A senhora tá de pé, maravilhosa ae". Já com Isaac este é o primeiro encontro, pois em *Cabra* ele ainda estudava medicina em Cuba, e seu depoimento foi gravado por uma equipe local.

---

<sup>60</sup> Na faixa comentada de *Cabra marcado para morrer* contida no extra do DVD, Eduardo Coutinho diz que já em São Rafael ainda esperava o consentimento de Abraão para o encontro com Elizabeth, e quando o filho de Elizabeth deu o aval, o diretor se apressou em encontra-la, indo sem que a câmera estivesse pronta, pois tinha medo que Abraão mudasse de ideia.

Neste encontro, Coutinho diz: “Você é o Issac? Não te reconheceria. Você tava tão garoto lá. Eu tô acabado mesmo. Mas você é jovem, pô”. Ao passo que Isaac responde: “O senhor tá jovem, rapaz”. Já com Neivinha, ao vê-la Coutinho diz: “Como é que vai, tá uma garota!”. Ela responde: “To nada!” e ele sem hesitar: “Tá sim!”.

São 30 anos de distância, todos envelheceram, mas dessa forma, o diretor cria imediatamente uma relação de cumplicidade e identidade frente seu entrevistado ao destacar as marcas do tempo. Estabelece neste singelo ato além de uma confiança entre amigos, a imediata mas não racional busca pela memória, pelo menos sobre o último encontro ou a referência da filmagem de *Cabra marcado*.

E sobre essa identificação pela idade, as rugas, o envelhecimento, a dificuldade física de ouvir ou enxergar e a proximidade com a morte podemos ainda destacar a experiência fílmica de *O fim e o Princípio* (2005), realizado 8 anos antes dos *Extras*, em que a identidade gerada pela idade também reflete em um diálogo mais entrecortado e em certa liberdade dos entrevistados para interpelarem o próprio entrevistador invertendo papéis:

Com a câmera próxima dos corpos, os rostos formam verdadeiros mapas, rugas e linhas de expressão desenhando caminhos paralelos e cruzados. Os corpos testemunham vidas inteiras de trabalho pesado na roça, como ouvimos nas histórias de muitos personagens. Pouco a pouco entendemos que esse posicionamento (da câmera e de Coutinho frente aos entrevistados) é tanto uma escolha como uma necessidade: o diretor, como a maioria dos personagens, tem mais de 70 anos, e eles se aproximam para se ver e ouvir melhor. Mesmo assim, por vezes não se entendem. Coutinho repete a pergunta, o personagem fala mais alto. (MESQUITA e LINS, 2014, p. 54)

Voltando ao nosso objeto, perceptivelmente as conversas em *A família de Elizabeth Teixeira* tem o tom mais ameno e tendem mais ao melodramático do que em *Cabra marcado para morrer*. Isso porque, como já foi dito, o filme se concentra nas histórias familiares contadas pelos filhos e seus pontos de vistas e vivências particulares e não na trajetória de Elizabeth. Além disso, a terceira fase da filmografia do diretor, ao focar em memórias pessoais, apresenta em grande parte depoimentos que tendem mais ao melodrama, compreendendo a leitura melodramática na obra de Coutinho como:

Intimidade, confissão, conversas sobre a vida privada e cotidiana, elementos que por si já permitem trazer para o diálogo com os filmes um pensamento do universo do melodrama, pois nele também esses elementos são chave e a base da estruturação da narrativa

melodramática. (BALTAR, 2005, p. 6)

Mas as conversas mais amenas aqui em *A família*, são também sinais dos tempos, intimidade criada e memória compartilhada entre realizador e entrevistados. Aqui, ele se permite interromper mais, conduzir ainda mais como conversa e menos como entrevista, e assim consegue inclusive informações novas que não temos em *Cabra*. A intimidade que ele estabelece com as filhas de Elizabeth, Marta e Marinês, por exemplo, favorece a abertura. O tempo, não da urgência do momento histórico de aberta opressão, pelo contrário, a retomada pela reflexão, decantadas as histórias, trazem à fluidez da conversa reflexões e informações, em meio a curiosidades e novidades sobre a vida de cada um e sua relação com o passado.

#### **2.2.2.1 - As filhas e os filhos**

Marta é a primeira filha entrevistada. Como já mencionado no início do capítulo, esse fato fica claro pela maneira como o diretor discorre para a entrevistada os próximos passos e com quem deverá se encontrar. Em *Cabra*, ela foi a terceira filha com quem Coutinho conversou, a primeira no Rio de Janeiro. A conversa com Marta no filme de 1984 foi marcada pela lembrança dolorida da mãe, de toda a família e pela recordação das durezas da vida que foi obrigada a viver. Essa soma reflete-se na precipitação de um choro não contido em que o filme registra em close no rosto de Marta. Ela diz não ter mágoas de Elizabeth apesar da mãe ter lhe dado aos avós, diz que foi a única dos 12 filhos que foi dada e salienta que não sabe o motivo. Nesse ponto, fica nítido que sim, ela carrega mágoas, é perceptível em seus movimentos nervosos e na forma de seu olhar. Por outro lado, ela reforça que não tem nada contra a mãe, que a adora, e que espera a hora de "ela vir", projetando para o futuro um esperado encontro. Mas o desenrolar da conversa revela mágoas com os pais de Elizabeth, seus avós, com quem segundo Marta, não pôde contar no momento em que mais precisou.

Sobre o choro de Marta nesta sequência de *Cabra*, acompanhamos o entendimento apresentado tanto por Gervaiseau quanto por Roberto Schwarz sobre um certo excesso espetacular ao engrandecer o choro em um close no rosto da mulher:

O que choca, em primeiro lugar, é a superficialidade do encontro entre o cineasta e sua testemunha, a exterioridade de um em relação ao outro, o que de certa maneira torna obsceno o excesso de emoção

mostrado. Nem o cineasta nem nós mesmo tivemos tempo de conhecer a personagem. (GERVAISEAU, 2012. p. 290)

Seria possível destacar ainda outros dois fatores que causam este estranhamento em relação a esta emoção em cena. Um é o fato de que mesmo frente à miríade de dores e sofrimentos relatados ao longo de todo o filme, este é o único momento em que o choro aberto é visto o que de certa forma destoa das abordagens mais serenas de dor contida que estamos acompanhando. Outro fator que chama atenção é a própria abordagem de Coutinho com Marta, que ao chegar filmando e frente à surpresa dela, logo saca fotos da mãe e dos irmãos da entrevistada de uma maneira que parece um tanto afoita, não dando a chance de Marta se organizar internamente para lidar com o que viria depois. Isto também é notável em relação à forma do filme pois é a única vez que as fotos, gatilhos de vivências e memórias, entram em ação de maneira tão rápida.

Em 2013, quando das filmagens de *A família de Elizabeth Teixeira*, Marta seguia no Rio de Janeiro, morando com os filhos. A conversa começa com ela dizendo que seu filho gosta muito da avó, e que sua irmã Marines também, o que deixa a entender que ela própria, Marta, tem problemas não resolvidos com a mãe. Já nesta deixa, o filho de Marta surge com um folheto do Pronera - Programa Nacional de Educação - e procura contar como admira avó, e que ela está sempre pronta para discursar em postura de luta. Depois, Marta segue contando sobre sua ida para o sudeste aos 20 anos, e seus casamentos. Teve ao todo 5 filhos, mas apenas 3 estão vivos. Relata a morte de seus dois filhos, as duas relacionadas ao cotidiano de violência urbana vivido pelo Rio, principalmente pelas populações periféricas com trabalhos precarizados.

De início, ao focar nos netos de Elizabeth, não há como não relacionar suas experiências individuais com as trajetórias de jovens brasileiros de hoje. Nessa comparação, as mortes prematuras e violentas de dois filhos de Marta devem ser compreendidas como parte das mazelas que atingem os jovens de classes populares em um país no qual proliferam armas de fogo, onde são muitos os territórios periféricos tomados pelo tráfico de drogas e sujeitos à violência policial. Os netos de Elizabeth vivem em um país no qual persistem desigualdades sociais e, também, em um mundo no qual se multiplicam as dificuldades de inserção no mundo do trabalho. (NOVAES, 2019, p. 54)

Na sequência, descreve o primeiro trauma de infância. Morava com os pais de João Pedro, e aos 8 anos de idade o pai a tirou da avó e a levou para morar junto com ele e Elizabeth. Sobre este fato, Marta diz: "Eu sou morta desde a idade de 8 anos". Este é um momento em que já fica nítido também qual será a postura do diretor, sua intervenção ativa. Ele pergunta: "Foi João Pedro que decidiu? Então a senhora não pode ter raiva da Dona Elizabeth". Frente ao primeiro comentário das mágoas que ficam de Marta em relação a Elizabeth, parece haver em Coutinho uma expectativa de conduzir uma reconciliação ao fazer este filme. Notamos também como houve uma mudança em relação à narrativa de mágoas de Marta para com a mãe. Se em 1981 a mágoa era pelo fato de seus pais terem lhe dado aos avós, em 2013 esta mágoa se refere ao fato de Elizabeth e João Pedro terem lhe tirado dos avós, anos depois.

Ela relata que não tem nenhum contato com a mãe, desde que a encontrou na ocasião de lançamento de *Cabra*, em 1984, e que ainda em 2013, Elizabeth esteve no Rio de Janeiro mas não procurou pela filha, acentuando a mágoa que sente também em relação a esse fato. Ainda assim, Marta diz de forma forte: "Antes de eu morrer eu vou lá dar um abraço nela". Novamente se projeta para o futuro, o horizonte de expectativas, o encontro entre mãe e filha, e mais: na ocasião, a filha projeta sua morte antes da morte da mãe. Novamente com Pollak, lembramos que:

A despeito de variações importante, encontra-se um núcleo resistente, um fio condutor, uma espécie de leit-motiv em cada história de vida. Essas características de todas as histórias de vida sugerem que estas últimas devem ser consideradas como instrumentos de reconstrução da identidade, e não apenas como relatos factuais (1989, p.13).

Na última parte de seu depoimento, entramos mais especificamente em uma evocação de João Pedro Teixeira. O gatilho para tal foi a semelhança entre seu filho Marcos e o avô, João Pedro. Marta lembra o dia da morte do pai e aqui surge uma faceta extremamente humana e apaixonada de Elizabeth Teixeira. Em *Cabra*, o relato de Elizabeth é tomado pela surpresa do momento e a verve militante da personagem inibe sua descida mais apaixonada à sua relação privada e individual com João Pedro<sup>61</sup>. Aqui,

---

<sup>61</sup> Aproveitamos o ensejo de análise emocional e humana para destacar que Elizabeth, em *Cabra marcado para morrer*, conta sua saga de sofrimentos sempre com tristeza e algum grau de indignação nos olhos,

Marta conta a dor e sofrimento profundo de sua mãe no dia da morte do pai: "Ela urrava feito bicho, a gente tinha medo de chegar perto da porta do quarto. Quando meu pai morreu, ela sofreu muito. Muito, muito, muito. Ela amava muito aquele homem".<sup>62</sup>

Depois, o filme vai ao encontro com Marinês, e nele Coutinho é recebido pela filha Alana, que em 1981 aparece pequenina ao lado da mãe. A abordagem em *Cabra* foi um tanto diferente da que ele empreendeu com Marta, buscando iniciar primeiro uma conversa para depois trazer materiais que pudessem aflorar memórias e emoções. É interessante este encontro no antigo filme, já que Marinês diz que não lembra da mãe, pois nunca a viu. Diz acanhada que tem vontade de vê-la e ressalta que não possui mágoas. Então, lê uma carta que Elizabeth lhe enviou. Nela, a mãe já manifesta o desejo de reunir os filhos que não pôde criar, e pela boca da filha lendo a carta escrita pela mãe, surge um lampejo de ternura: "você diz que não sabe de onde veio, então você veio de uma raiz humana através do amor entre eu e seu pai". Mais à frente, a carta diz: "será a minha grande alegria passar pelo menos um dia reunida com todos os meus filhos". Notamos, para além das palavras carinhosas e novamente o desejo projeto para o futuro, que houve uma troca de cartas entre elas, com perguntas e respostas de ambos os lados. Estamos em 1981, a internet no Brasil ainda não estava nem na barriga de gestação, mas a comunicação por carta, ainda que demorada aconteceu entre mãe e filha, chegando inclusive antes do próprio filme.

De volta a 2013, em *A família de Elizabeth Teixeira*, a conversa engrena com Coutinho lembrando do dia do reencontro entre Marines e a mãe, ainda em 1984, em que também estavam presentes Marta e o irmão José Eudes, os 3 que em *Cabra* dão depoimentos no Rio de Janeiro. Uma foto toma conta da tela. Nela, vemos Elizabeth Teixeira, com Marta, Marines, José Eudes e alguns netos. Voltando para a filmagem, Coutinho está passando algumas fotos impressas para Marines. Ela vê Carlos e Isaac e diz que não os conhece até hoje. É nítida a mudança de feição de Marines, tomada de emoção.

Passa por uma fotografia de Elizabeth que ainda não havia sido encontrada em 1984 e chora. Coutinho diz que ela, Marta e Elizabeth se parecem. Marines, concorda. Sua expressão revela resignação com essa semelhança. Conta que as vezes não corta o cabelo para ficar parecida com a mãe, diz isso com um sorriso que deixa transparecer

---

mas apenas vemos lágrimas contidas no momento que suas amigas da cidade de São Rafael tecem comentários elogiosos a seu respeito.

<sup>62</sup> *A família de Elizabeth Teixeira*. Depoimento de Marta.

também uma certa satisfação com o fato. A fotografia desperta a reflexão. A intimidade que o cineasta desenvolveu com a entrevistada lhe permite estabelecer com muito afeto a comparação entre Marines e sua mãe, ela por sua vez parece buscar na imagem da mãe uma raiz para constituir sua identidade, "uma raiz humana de amor entre eu e seu pai".

Como retrato dos anos 2010, momento em que foram realizadas as entrevistas, Coutinho pergunta como foi a saída de casa da filha mais velha de Marines. É perceptível que essa era uma história que ele já conhecia antes da entrevista, provavelmente já revelada em pesquisa prévia. Marines conta que a filha, com 19 anos, passou a frequentar Lan House e um dia pegou as malas e partiu para o interior de São Paulo. Quando a mãe foi visitá-la em Ribeirão Preto, descobriu que ela estava casada com outra mulher. Esta é uma passagem curta do filme, mas que pontua um pouco da realidade colocada no momento da filmagem, já que a relação com a internet e mesmo a homossexualidade eram questões que passavam ao largo das possibilidades em *Cabra marcado para morrer*. O retrato cotidiano das pessoas ganha aqui novos contornos. Tanto assim, é a surpresa revelada no comentário do diretor com o fato da mãe não ter preconceito com a sexualidade da filha. Sobre os elementos do tempo histórico que se apresentam no filme, Novaes (2019) pondera:

[...] os netos de Elizabeth também têm suas vidas marcadas por outras características de seu tempo histórico. Eles pertencem a uma geração que tem mais escolaridade do que seus pais. Suas vidas são permeadas pelas novas tecnologias de informação e comunicação. Vivenciam novos padrões de sexualidade e de expressão de afetividade. Em tal contexto, se compreende a chegada de Juliana Elizabeth ao mundo universitário, bem como o relacionamento homoafetivo, iniciado pela internet, de Mariana (filha de Marta). (2019, p. 55)

Após um corte, Coutinho comenta que desde 1984, quando Elizabeth esteve no Rio para o lançamento do filme, ela nunca mais procurou Marines. A filha diz que isso a magoa, mas que apesar de não entender a postura da mãe, ela aceita. Deixa claro a compreensão da clandestinidade da mãe, como necessidade e por isso o abandono dos filhos, reforçando a posição assumida em 1981, mas não compreende: porque depois do reencontro não foi possível reestabelecer laços fortes suficientes para que o contato e a afetividade mãe e filha se tornasse uma constante?

Ela mesma avalia que a distância foi tão grande que se tornou uma frieza e relata especificamente o caso de Isaac, que chegou de Cuba e nunca procurou os irmãos que moravam no Rio de Janeiro. Da parte do diretor, vemos um Coutinho interlocutor, que assume as dores da distância de Marines traçando comentários em cima da fala da própria personagem, acolhendo a dor dela, quase indignado também. Ele busca uma solução que concilie todas as dores, como se isso fosse possível: "eu acho que todos tiveram dramas porque foram separados da mãe e daí...". O documentarista não pode reparar ou conciliar as fendas. O filme ganha aqui o seu caráter mais melodramático. Esta fala de Marines é em tom choroso, mas contido. Emocionada, ela conta que olhar para a irmã mais velha, Marta, é o único referencial de vida, "para saber de onde venho", buscar resgatar a raiz. Fica novamente patente, cerca de 30 anos depois do reencontro a constatação feita por Leonilde Medeiros (2017) analisando *Cabra*:

É a tragédia humana que ressalta na busca que Coutinho empreende: à medida em que a família de Elizabeth Teixeira vai sendo reencontrada (pai, tio e principalmente filho), vai se explicitando o fio de outros dramas, normalmente pouco abordados quando se discute a repressão. Assim aparece a brutalidade da separação entre crianças e a mãe, figura que se torna uma lembrança querida, mas também estranha. (2017, p. 15)

E então João Pedro Teixeira é novamente evocado, mais uma vez com carinho: "E de João Pedro eu tenho só orgulho, que eu só escuto falar bem de João Pedro". E por contraditório que seja, as histórias de um pai carinhoso conduz a memória de Marines para o seu avô, Manuel Justino que a criou até os 10 anos de idade. Segundo ela, o avô era rude mas um cara bom. A contradição e a tragédia lado a lado: "Vai explicar que o homem que mandou matar meu pai...não entendo isso, é muito confuso". Ou seja, Marines fala com todas as letras que seu avô mandou matar seu pai, o que não apareceu em *Cabra*. Mas, sua memória afetiva traz boas lembranças do velho. "Vou fazer o que, não sabia de nada. Vou cortar isso de dentro de mim? Não posso, né?". E a complexidade da memória e sua relação afetiva não param por aí, ela nos conta mais a frente que seu avô, quando ela tinha apenas 11 anos de idade, a expulsa de casa porque ela, menina, estava nadando em um rio com meninos. E aqui, é novamente à luz de Michael Pollak que buscamos compreender estas contradições:

Ao contarmos nossa vida, em geral tentamos estabelecer uma certa coerência por meio de laços lógicos entre acontecimentos-chave (que

aparecem então de uma forma cada vez mais solidificada e estereotipada), e de uma continuidade, resultante da ordenação cronológica. Através desse trabalho de reconstrução de si mesmo o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros. Pode-se imaginar, para aqueles e aquelas cuja vida foi marcada por múltiplas rupturas e traumatismos, a dificuldade colocada por esse trabalho de construção de uma coerência e de uma continuidade de sua própria história. Assim como as memórias coletivas e a ordem social que elas contribuem para construir, a memória individual resulta da gestão de um equilíbrio precário, de um sem-número de contradições e de tensões. (1989, p. 13)

Trocando em miúdos, a partir da reflexão de Pollak, é possível compreender as contradições da memória afetiva de Marines. Seu avô, Manuel Justino, mandou matar seu pai, João Pedro Teixeira. No entanto, Marinês viveu a infância, momento de construção de boa parte do imaginário do indivíduo e na qual a inocência ainda permeia as conexões e relações, justamente com seu avô e sem saber que ele era mandante do assassinato de seu pai. Possivelmente mal compreendia o crime em si. Assim, passados tantos anos, ela guarda, porque precisa conseguir reconhecer raízes para seguir adiante, uma memória boa do avô, mesmo ciente e também tendo sofrido os desmandos de seu autoritarismo. Anote-se que é uma vida marcada. E seus traumas não cessam aí, compreende a mãe na sua necessidade de fugir da ditadura, mas não aceita a distância pós-reencontro. Frente aos constantes traumas, Marines busca costurar sua identidade, construir-se como indivíduo em meio a esse equilíbrio precário da memória fraturada.

Adendo importante, Marines conta que ao chegar na casa de Antônio Vito, outro mandante do assassinato de João Pedro Teixeira, depois de ser expulsa da casa do avô, o homem diz: “tu é filha de João Pedro, né? Filha de João Pedro na minha casa não circula”. Marines, por dois anos, fica como escrava lavando roupas e dormindo em um quartinho do lado de fora da casa, até sua irmã, Marta, a levar para o Rio de Janeiro. Essa frase vai se repetir no encontro de Coutinho com Maria José, filha de Elizabeth que não aparece em *Cabra marcado*. Coutinho explica que não foi possível entrevista-la na época, pois eles haviam ficado apenas dois dias em Patos e Maria não estava nestes dias. Perguntada por Coutinho se a tia que a havia criado lhe tratava bem, Maria José responde: "na medida do possível. Porque existia sempre aquele negócio, né? Filha de Elizabeth e João Pedro Teixeira vai ser igual a João Pedro Teixeira e Elizabeth, né? Aquela história, né?". *Cabra marcado*, mulher marcada e filhos marcados. A memória é

sangue, é sobrenome. O estigma passado pelas gerações e como aponta Marilena Chauí (2013, p. 456) "todos marcados pelo signo daquele que fora 'marcado para morrer'".

Do Rio de Janeiro, da casa de Marines, o filme parte para Paraíba. O primeiro filho entrevistado é Isaac, que em *Cabra* estava em Cuba cursando medicina, ou seja, ele e o diretor não se conheciam pessoalmente. Isaac conta sobre sua estada em Cuba, relata o sofrimento grande ao ter que se separar da família e do país com apenas 14 anos. Coutinho conta a Isaac a mágoa de Marta e Marines com o fato de ele nunca tê-las procurado. Isaac da razão às irmãs que não conhece e busca encontrar explicações que pouco convencem a si mesmo, ainda menos a quem assiste. Segundo ele, todas as vezes que tentava ligar havia problemas, números errados somados à correria do dia a dia.

A resposta soa insuficiente pois estamos em 2013, ainda que com acesso um tanto restrito, a internet já era uma realidade, como prova Alana e seu relacionamento amoroso iniciado pela grande rede. Soma-se a isso o fato de que Elizabeth e Marines, em 1984 trocaram cartas estabelecendo uma certa relação. As distâncias em 2013 eram já bem menores que em 1984 devido ao avanço tecnológico das comunicações, o que não foi o suficiente para superar rupturas iniciadas 50 anos atrás. A questão não se fecha, fica em aberto. Uma fenda na família. Uma frieza segundo as palavras da própria Marines.

A próxima conversa é com Carlos, o filho mais novo e único que acompanhou Elizabeth em sua clandestinidade em *Cabra marcado para morrer*. Carlos é quem esteve todo o tempo com a mãe e nesta entrevista, em *A família de Elizabeth Teixeira*, Elizabeth está novamente ao seu lado. Em *Cabra*, vemos Carlos ao lado da mãe na primeira entrevista, na qual estava presente também Abraão, mas na segunda entrevista realizada no quintal, em alguns trechos também é possível vê-lo em um enquadramento parecido ao utilizado aqui em *A família*. Ao se encontrarem, Carlos e Coutinho atravessam a casa em direção ao quintal. Nos cômodos constata-se a presença de muitas pessoas que provavelmente são netos ou bisnetos de Dona Elizabeth. Ela conta que agora vê o filho apenas uma vez por ano, já que Carlos mora em outra cidade e ela não consegue mais viajar, por conta da idade. Coutinho, em sua postura de comentarista, deixa a entender em comentários entre os dentes de que ele teria que ir ao encontro da mãe.

Vemos Elizabeth olhando algumas fotos, ela discorre sobre sua relação com Francisco Julião e como o antigo deputado conseguiu uma bolsa para seu filho Isaac

estudar em Cuba e o filho mais velho, Abraão, cursar faculdade de jornalismo. Elizabeth diz inclusive que conheceu Fidel, informação que não temos em *Cabra*. Mas Coutinho não se interessa pela história que Elizabeth parece querer contar e indaga a Carlos como era a relação dele com o irmão Abraão. Essa pergunta ecoa o filme *Cabra marcado*, já que nele, vemos um Abraão autoritário, nervoso em uma análise já feita no capítulo anterior. Agora, Carlos diz que a relação sempre foi boa e relata a repentina morte do irmão mais velho. Um destaque, resgate da história extra filme. A postura autoritária de Abraão, mencionada e discutida pode também ter a ver com o fato de ele ter sido torturado na época da fuga da sua mãe.<sup>63</sup> Segundo depoimento de Elizabeth Teixeira no livro "Eu marcharei na sua luta":

Desde o momento que fiquei sabendo da prisão do meu filho no meu lugar e do que fizeram com ele, não tive mais sossego. O meu ódio e a minha revolta cresceram ainda mais: fiquei numa agonia danada. Enquanto não olhei e conversei com o Abraão, quase fiquei louca. Felizmente, ele conseguiu me visitar. Confirmou sua prisão e a tortura sem me contar os detalhes, quis me poupar. Contou-me que a nossa casa havia sido invadida por policiais, que trouxeram numa camioneta um tambor cheio de gasolina. O propósito deles era queimar a casa e tudo o que havia nela, inclusive eu e toda a minha família. Eles não contavam com o meu sumiço. Fui caçada dentro e fora da casa. As crianças foram muito ameaçadas, para contarem onde eu estava. (BANDEIRA, MIELLE E GODOY, 1997 apud MACHADO, 2016, p. 73)

De qualquer forma, aqui o documentário não toca nesta ferida, uma passagem que para quem se ater apenas aos filmes passará ao largo e quem estuda as histórias da família Teixeira, sente a falta de conhecer mais pelo olhar do irmão. Aliás, pela importância que tem em *Cabra*, seja por propiciar o encontro com Elizabeth Teixeira, seja por tensioná-lo no momento em frente a câmera, o tempo decorrido e dedicado a Abraão é bastante diminuto.

Corte para uma imagem de jornal que toma a tela, nela podemos ler: "Filho de João Pedro Teixeira mata irmão por causa de briga por terras". Carlos conta a tragédia familiar em que Peta, João Pedro Teixeira Júnior, que havia sido criado pelo pai de

---

<sup>63</sup> Já na faixa comentada no DVD de *Cabra marcado* para morrer, Eduardo Coutinho atribui esse excesso de Abraão a uma insatisfação em relação à negociação financeira feita com o diretor e que a todo tempo sentia a ameaça de terminar a entrevista.

Elizabeth, Manuel Justino, um dos mandantes do crime contra João Pedro, mata seu irmão José Eudes<sup>64</sup>. Segundo Carlos, José Eudes estava construindo uma casa em uma terra herdada por Elizabeth e tinha planos de fundar uma associação de trabalhadores no local, seguindo assim, a luta do pai e da mãe. Um tio sentiu-se ameaçado e incentivou Peta a praticar o assassinato. Família marcada pela tragédia. No filme, a história é contada rapidamente, não vemos um aprofundamento. Segundo o livro "Eu marcharei na sua luta", Elizabeth presenciou o assassinato junto da filha Neivinha, informação também confirmada por Eduardo Coutinho na faixa comentada do filme *Cabra marcado* inserida no DVD de comemoração dos 30 anos de lançamento do documentário.

No seu depoimento ao filme *A família de Elizabeth Teixeira*, Neivinha fala da dificuldade de lidar com a história da família, diz que tem depressão por conta de todos os acontecimentos, mas também não fala sobre a morte do irmão José Eudes, que também presenciou. Por outro lado, de novo, entram na memória afetiva, a positiva relação com João Pedro Teixeira, um bom pai: "Não é porque ele morreu não, mas ele era um pai maravilhoso. O pouco tempo que pude viver com ele, tenho muita lembrança boa dele e sei que se ele fosse vivo ele era uma pessoa maravilhosa"<sup>65</sup>. Ela chora comedida e diz que queria que ele fosse vivo. Fica evidente a marca, a tragédia familiar iniciada com o assassinato do pai. Uma fenda que não poderá ser superada.

Quais são, portanto, os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva? Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de "vividos por tabela", ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada. (POLLAK, 1992, p. 202)

---

<sup>64</sup> Segundo depoimento de Elizabeth Teixeira no livro "Eu marcharei na sua luta", o nome de José Eudes era Lenine, em homenagem ao revolucionário russo Vladimir Lenin, mas o tio que ocupou-se de criar resolveu mudar o nome do menino.

<sup>65</sup> *A família de Elizabeth Teixeira*. Depoimento de Neivinha.

O assassinato de João Pedro, as consequências à sua família e a memória remanescente de sua figura enquanto pai e não apenas do militante merecem uma reflexão. De maneira mais imediata, tem-se em *Cabra* três consequências importantes advindas desta morte: em primeiro lugar o suicídio da filha mais velha de João Pedro e Elizabeth por não suportar a dor da perda do pai, em segundo lugar o mote para a realização fílmica que iria posteriormente se tornar um documentário fundamental para a memória das Ligas Camponesas no Brasil, e em terceiro lugar a transformação de Elizabeth Teixeira de camponesa, dona de casa, em militante e liderança sindical, assumindo com unhas e dentes a luta do marido assassinado. Essa transformação é fundamental para compreender os descaminhos percorridos por Elizabeth e por seus filhos e a relação que cada um consegue manter entre si. Ao ser assassinado, João Pedro Teixeira não age mais sobre a criação de seus filhos em seus cotidianos. Torna-se uma memória. Em *Cabra*, os filhos pouco lembram da figura do pai, assim como da mãe, pois eram quase todos muito novos para reunir lembranças, somando esse fator aos traumas que por vezes recalca memórias.

Já em *A família*, as evocações de João Pedro por parte dos filhos é sempre em tom positivo, uma memória já construída (POLLAK, 1992), em parte em função do próprio documentário original. Por outro lado, as mágoas estão quase sempre direcionadas a Elizabeth Teixeira, deixando sempre intocada a figura de João Pedro, lembrado como um pai carinhoso ou por junção de lembranças positivas. Como disse Marinês: "de João Pedro eu só ouço falar bem". Fica evidente que provavelmente existem contradições que não aparecem.

No começo do filme ao tentar redimir a figura de Elizabeth na conversa com Marta e constatando que a mágoa dela referia-se ao fato de os pais terem a pegada de volta da guarda dos avós, o diretor Eduardo Coutinho reitera que essa havia sido uma decisão de João Pedro e não de Elizabeth, e que portanto a filha não poderia ter mágoa da mãe. Mas a construção dos sentimentos no presente está fundada em um amplo espaço de experiência que remonta também às relações entre os envolvidos com o passar do tempo. As relações com João Pedro cessaram em 1962, deixando um vácuo e nele foram construídas memórias a partir de vivências pessoais mas também em diálogo com outros e das construções sociais que foram feitas daquela figura que ficou no passado. Elizabeth, por seu turno, seguia em relação (mesmo que na não-relação) com seus filhos, e por fim, a fenda trazida com o golpe civil-militar, a clandestinidade

obrigatória foi funda demais e os laços não foram retomados como todos queriam e imaginaram em meados dos anos 1980.

Voltando ao depoimento de Carlos, ele relata algo totalmente inédito até então: por volta de 1966, Marta procurou a mãe e os encontrou escondidos na área rural próximo a São Rafael, mas o assunto também não é desenvolvido, em seus aspectos mais profundo, fica apenas como uma boa lembrança na memória de Carlos. Depois, Coutinho pergunta diretamente a Elizabeth sobre o destino do dinheiro que ela ganhou com a indenização da anistia. Temos aqui, o percurso do final de *Cabra*, a abertura política e a reivindicação de reparação aos perseguidos. Como se sabe, a justiça de transição no Brasil foi extremamente falha em seu processo de elucidação e responsabilização histórica pelos desmandos, torturas, mortes, desaparecimentos e inúmeras vidas destruídas pela ditadura. A reparação financeira foi um dos poucos processos ocorridos. No caso de Elizabeth, como sabemos, é extremamente justa e necessária. Mas novamente, para quem assiste ao filme, fica faltando uma reflexão sobre essa reparação. Ao questionar Elizabeth Teixeira sobre o tema, o filho Carlos logo toma a palavra e diz que sua mãe decidiu ratear a indenização com os filhos. Não sabemos se todos os filhos entraram nesse rateio, e não há nem uma linha a mais nem dele, nem de Elizabeth e nem de Coutinho sobre o significado material e simbólico da referida indenização. A entrevista de Carlos apresenta muitas questões mas não se interessa em ir a fundo em cada uma delas. Quando e porque Elizabeth encontrou o governante cubano Fidel Castro? Porque Marta nunca comentou com Coutinho que chegou a encontrar a mãe na clandestinidade? Porque Coutinho não aprofundou a passagem da tortura de Abraão com Carlos e Elizabeth? Porque a morte de Eudes é feita em um comentário tão frio e lateral e sem menção ao fato de que a mãe e a irmã teriam presenciado o crime? Existe algum significado, para além do financeiro, a reparação do Estado pela perseguição perpetrada à Elizabeth?

Como hipótese, poderia ser aventado que Coutinho neste momento da sua vida e como percepção do momento de vida de seus personagens estava menos interessado em investigar a continuidade da tragédia do que buscar os caminhos de construção de um cotidiano relativamente normal, seja lá o que isso signifique. Tampouco parecia estar em seu radar, aprofundar as questões pessoais que se confundem com os aspectos históricos do país. Pelos depoimentos e pela história envolvida fica claro que afastar-se da tragédia é impossível, e que não aprofundar-se foi uma escolha.

De toda feita, resta que esta escolha resulta em lacunas grandes demais para passarem despercebidas. Em um filme feito em função de uma obra clássica do cinema nacional, *A família de Elizabeth Teixeira* nos permite investigar o que foi feito do futuro aberto em *Cabra*, mas coloca-se um limite muito claro e restritivo na sua investigação, tornando os dramas, principalmente de sua sequência paraibana, mais rasos, pois escolhe trabalhar com informações fragmentadas e sem aprofundá-las. Escolha essa que também difere de seu método consagrado. Coutinho não costumava fugir dos dramas e tragédias pessoais como o faz aqui neste filme e principalmente nesta sequência. Possivelmente, o fato de conhecer e de certa forma ter algum tipo de participação nas histórias e tragédias que seriam contadas interferiu na sua disposição de ouvi-las.

### 2.2.2.2 - A mãe

Nesta mesma conversa, o diretor apresenta a Elizabeth Teixeira um papel com o discurso proferido por ela mesma em sua última aparição em *Cabra marcado*.<sup>66</sup> Pede que ela leia. Resgata textualmente a mesma fala 30 anos depois. Elizabeth tem dificuldade para ler, a idade já está avançada. Um pouco truncada, a leitura acontece de maneira aparentemente fria, no entanto, depois de lida, Coutinho pergunta se ela acredita ainda no que foi dito no passado, ao passo que Elizabeth, com um sorriso no rosto e agora sim pulsando a verve militante que moveu parte de sua história, responde:

Acredito. Porque João Pedro dizia que iam tirar a vida dele mas que a reforma agrária ia ser implantada em nosso país, né? Quantos anos do assassinato de João Pedro e que a reforma agrária ainda não foi implantada em nosso país.<sup>67</sup>

Ou seja, ao trazer o discurso final de *Cabra*, Coutinho despertou na memória de Elizabeth a sua luta anterior, junto ao seu marido, retomando o início deste ciclo todo: a luta de João Pedro Teixeira pela reforma agrária. E de novo, como já o faz em *Cabra*, Elizabeth não retoma esta memória apenas no âmbito individual (GERVAISEAU,

---

<sup>66</sup> “A luta que não para, a mesma necessidade de 64 está plantada, ela não fugiu um milímetro. A mesma necessidade está na fisionomia do operário, do homem do campo e do estudante. A luta que não pode parar. Enquanto se diz que tem fome, com salário de miséria o povo tem que lutar. Quem é que não luta por melhora? Tem que lutar.”

<sup>67</sup> *A família de Elizabeth Teixeira*. Depoimento de Elizabeth Teixeira.

2011), não reivindica justiça individual para João Pedro Teixeira, pelo contrário, compreende e situa novamente a morte do companheiro dentro de uma luta coletiva e maior, a reforma agrária e a justiça social. Cláudia Mesquita (2014) destaca que ao trazer a fala dita no calor do momento de sua saída da clandestinidade em *Cabra* para texto a ser lido em *A família*, Coutinho "faz do próprio *Cabra* um 'arquivo e provoca novamente, com a mediação do cinema, o reencontro e a 'reconexão' de Elizabeth com seu passado, agora disposto em camadas" (p. 222).

No discurso final de *Cabra* e lido neste *Extra*, abria-se de novo o horizonte de expectativa da luta por melhores condições de vida, da luta por reforma agrária. Ao comentar esse discurso, Elizabeth nos diz que a reforma agrária não foi implantada. Assim, do fato inicial, pode-se agora traçar uma reflexão que abarca um período histórico de 50 anos das lutas das classes trabalhadoras rurais no país.

### 2.2.2.3 - Juliana Elizabeth e a terceira geração

Em *A família de Elizabeth Teixeira*, a memória construída a partir do cinema, partindo de *Cabra marcado para morrer* ganha corpo representativo. Reencontramos Juliana Elizabeth, a mesma bebê que vemos no colo da filha de Elizabeth, Neivinha<sup>68</sup>, em *Cabra* e que quando indagada por Coutinho confirma: o nome é uma homenagem à avó. Juliana, hoje professora de história, conduz a equipe por locais que já vimos em *Cabra* e aqui parecem pouco transformados pelo tempo. Ela relata que já no ensino médio os professores de história perguntavam qual a relação que ela tinha com Elizabeth, ao passo que ela, ainda garota, tinha contato com a avó mas não conhecia a história que envolvia a família e ainda não conhecia o filme. Então:

No primeiro ano de universidade, o professor, por curiosidade, perguntou o que eu era de Elizabeth Teixeira, eu falei, tal, aí ele disse 'você já assistiu o filme, *Cabra marcado para morrer?*', 'eu não'. Ele disse 'vou trazer para você, e vai valer uma nota'. E aí eu assisti o filme, aí nós conversamos muito, e aí eu fiquei cada dia mais interessada e buscando mais, aí eu disse 'professor, eu já sei o que é que eu vou fazer no meu trabalho de graduação, eu quero falar sobre as ligas camponesas'.

---

<sup>68</sup> No livro "Eu marcharei na tua luta - a vida de Elizabeth Teixeira" (1997) Elizabeth relata que sua filha Neivinha a culpava pelas tragédias da família como, por exemplo, a morte de José Eudes perpetrada por Peta. Neivinha também censurou a mãe de contar a história de João Pedro Teixeira à neta Juliana Elizabeth Teixeira quando esta ainda era criança.

A partir de *Cabra*, Juliana tomou contato com história da própria família. Assim, ela realizou seu trabalho de conclusão de curso sobre a história das Ligas Camponesas, e conta que ganhou o prêmio “Mestre da Educação” com um trabalho realizado com seus alunos, no qual os aprendizes tornaram-se guias do Memorial das Ligas Camponesas. Eis o papel importante cumprido pelo filme, “O filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional” (Pollak, 1989, p.11). A memória como identidade e resistência: Juliana acrescenta ainda que um acampamento de sem-terras deverá se estabelecer nas terras do memorial, já que estão sendo despejados. A luta de João Pedro Teixeira continuada pela neta. No percurso da neta de Elizabeth e João Pedro, as palavras de Henri Gervaiseau (2011) sobre *Cabra*, ganham ainda mais potência:

Para nós o impacto de *Cabra* marcado para morrer sobre a memória coletiva não se restringe à figura exemplar de João Pedro, mas inclui as dos outros atores do drama representado no filme, e muito especialmente as figuras de Elizabeth e João Virgínio. Por outro lado, além de sua contribuição à instituição de uma memória das comunidades concernidas, o filme desempenhou, em nossa opinião, um papel fundamental na irrupção, no espaço público da comunicação, mas também da resistência à opressão. Memória essa mantida por demasiado tempo em silêncio durante o regime de exceção implantado no país a partir de 1964. (2011, p. 303).

Vemos imagem de *Cabra/1981* da casa onde hoje o memorial está instalado. Vemos o mesmo plano agora em 2013, a casa reformada. Ao adentrar seu interior, uma enorme foto toma conta de uma das paredes. Nela vemos João Pedro Teixeira vivo, algo que não está presente em *Cabra marcado*.

Ao mirar a foto que os inscreve vivos, experimento a “vertigem do Tempo esmagado”, no dizer de Barthes (1984: 144). João Pedro, “cabra marcado”, *já está morto e ainda vai morrer* (no ontem que a foto imobilizou). A imagem que ele preparou como legado é um belo retrato: pais e filhos reunidos no enquadramento, todos com suas melhores roupas, na cena domingueira fixada pelo fotógrafo contratado. Face à realidade da família esfacelada que encontramos em *Cabra marcado*, a imagem exala um pungente “poderia ter sido”. Como se João Pedro tivesse sonhado, na imagem então inscrita, um futuro irrealizado. O desaparecimento dessa imagem, em privilégio do retrato mortuário, exprime de modo contundente os descaminhos da

História – e o esquecimento forçado e imposto, que se seguiu ao golpe, daquelas lutas e daquele futuro. (MESQUITA, 2015, p. 50)

Também nas paredes do memorial, fotos de outros camponeses que tombaram nesta luta pela terra: Margarida Alves, Nego Fuba, Bila, Sandoval Avelino, Antônio Chaves, o próprio João Pedro Teixeira. O filme segue mostrando, com a câmera na mão, na altura dos olhos, quase como uma subjetiva, as paredes do Memorial tomada por jornais e cartazes que relembram as lutas dos camponeses. O silêncio das vozes e dos relatos é um respeito às memórias nas paredes, o que nos remete a Ricoeur: "os mortos de hoje são os vivos de ontem, que agem e sofrem" (2007, p. 391). Ouvimos no som ambiente os pássaros e um galo a cantar.

Juliana leva a equipe à antiga casa de Manuel Justino, pai de Elizabeth. Confrontados com a imagem de 1981, o lugar parece ter parado no tempo e segue muito parecido mais de 30 anos depois, algo comentado pelo próprio Eduardo Coutinho no meio da conversa com o irmão mais novo de Elizabeth Teixeira.



m. frame *A família* - casa 1981



n. frame *A família* - casa 2013

O irmão de Elizabeth assemelha-se muito a Manuel Justino, mas diferente de 30 anos antes, a recepção agora é mais tranquila e harmoniosa, com o tio de Juliana dizendo que João Pedro era uma personalidade. Lembramos que em sua estada na década de 1980 neste local, ao tentar conversar com o Manuel Justino, Coutinho destaca em off que o pai de Elizabeth em nenhum momento falou o nome do companheiro assassinado da filha.

O irmão de Elizabeth comenta que ela é intrigada com a família, que todo dia 2 de abril, "dia da morte de João Pedro, ela vem mas não visita os irmãos", comenta. Juliana Elizabeth explica posteriormente que todos os anos, no dia 2 de abril, eles fazem uma caminhada saindo do local de morte de João Pedro em direção ao memorial.

Ela nos mostra onde morreu seu tio José Eudes, assassinato pelo irmão Peta<sup>69</sup>. Muito próximo dali, vamos ao exato local do assassinato de João Pedro Teixeira. Há um monumento de memória com fotos, o presente do passado. Eduardo Coutinho escolheu, 50 anos depois, terminar *A família de Elizabeth Teixeira* onde começou *Cabra marcado para morrer*. Novamente, apesar da figura ímpar de Juliana Elizabeth o filme termina em um certo anticlímax reflexivo, assim como os finais analisados no capítulo anterior.

No relato de Juliana Elizabeth a Coutinho, enquanto se aproximam de carro do Memorial das Ligas Camponesas, expõe-se o paradoxo: João Pedro Teixeira e as ligas se tornam motivo de um memorial, mas a rememoração das lutas passadas, reconhecidas institucionalmente e assim, nalguma medida, apaziguadas, se dá em um presente conflituoso, em que o problema do acesso à terra permanece (como problematiza a situação vivida no terreno onde se situa o próprio memorial). (MESQUITA, 2014, p. 224)

Ficamos novamente atentos ao fato de que a morte está sempre a espreita. Por outro lado, este final que nos remete ao final de um ciclo de 50 anos sendo conduzido pela neta Juliana Teixeira traz a chama de que a história não acaba, não se encerra, está sempre em movimento e se renovando com novos atores. A memória de João Pedro Teixeira na voz da atuante neta, Juliana Elizabeth Teixeira, conforma um espaço de experiência em sua abertura a um novo horizonte de expectativas.

Neste ciclo vemos um saldo de experiências e memórias transmitidas por gerações: o Engenho da Galileia, as ligas camponesas, a luta de João Pedro, o golpe civil-militar, o esfacelamento do movimento camponês e sua reorganização sobre outras bases, a saída de Elizabeth da clandestinidade com o horizonte de democracia 21 anos depois de iniciada a ditadura.

Vemos também o próprio cinema se transformar, moldando-se aos momentos históricos. Agora, pós anos 2000, com a ilusão de uma democracia pacificada, ao mesmo tempo em que, mais precisamente em 2013, irrompia uma enorme manifestação popular que acabara por tomar descaminhos tenebrosos para o país, Coutinho se afasta de um olhar para as lutas sociais, está mais interessado nas questões da existência e reflexões sobre a memória, movimento pessoal que fica evidente pelas suas escolhas nestes *Extras* analisados, tangenciando à distancia questões históricas e sociais candentes e atendo-se aos dramas familiares, o que de certa forma já é um movimento

---

<sup>69</sup> Também no livro “Eu marcharei na tua luta” (1997), Elizabeth Teixeira descreve em detalhes o momento da morte de José Eudes, já que estava presente no momento do crime.

de seus filmes mais recentes. Escrevendo sobre *Edifício Master e Peões*, Mariana Baltar (2005) nos oferece um pensamento sobre a obra de Coutinho que parece também refletir aqui nos *Extras*:

Organizar um filme político pela esfera sentimental e íntima é sintomático no contexto da contemporaneidade, e os filmes de Coutinho, em especial os dois últimos, não fogem desse sintoma. Um diálogo com a imaginação melodramática, como nos convida a estabelecer as narrativas desses filmes pautados em certos excessos, problematiza esse sintoma através de sua exposição. Estas obras expõem a esfera da intimidade (a encenação da intimidade) como o elemento de legitimação documentária, como o alicerce de sua autoridade em ser um discurso sobre e do real. (2005, p. x)

Mas, de novo destacamos, mesmo estes dramas, aqui, são encarados com uma certa distância, como se a proximidade prévia do diretor com as histórias o coloque demais no ‘olho do furacão’ para de fato encará-las.

No campo de um olhar para a sociedade brasileira, agora, com 30 anos de enunciado democrático, os *Extras* retratam o desenvolvimento de importantes políticas sociais, de aberturas à sexualidade, avanços tecnológicos, o acesso das classes mais baixas à universidade e a bens de consumo. Mas nada disso é destituído de passado, individual e social, em meio a tantas tragédias pessoais e coletivas, a depressão, os jovens assassinados na periferia, os conflitos por terra, a desigualdade que segue sendo marca no país, ecoa, representativamente, a frase de Elizabeth Teixeira para o pós-filme: “quantos anos do assassinato de João Pedro, e a reforma agrária ainda não foi implantada no nosso país?”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O documentarismo de Eduardo Coutinho como matéria prima para um olhar sócio-histórico. Apresentamos ao longo destas páginas uma análise sobre uma constelação de filmes com um recorte bastante evidente que identifica a atomização da classe trabalhadora no Brasil, conteúdo esse que se decanta em forma cinematográfica e documental no autor analisado e nas abordagens escolhidas. É o cinema e em particular o documentário um meio bastante profícuo para essa relação por seu carácter de documento histórico. Mas essa relação de forma e conteúdo também se transformou ao longo do tempo, acompanhando os caminhos da sociedade, uma trilha de maior individualização frente à organização coletiva da vida, e um olhar para micro-histórias, dramas pessoais, frente a leituras com pretensões mais totalizantes.

Ao confrontar, ou colocar em perspectiva os filmes *Cabra marcado para morrer*, *Peões*, *Sobreviventes da Galileia* e *A família de Elizabeth Teixeira*, partia-se de uma busca por identificar, através da lente do documentarista, o desenho de um certo percurso histórico de setores da classe trabalhadora brasileira, através do cotejo das memórias individuais que constroem o mosaico de memórias coletivas, bem como propor um ciclo de aproximadamente 50 anos do próprio documentarista. E observando estas questões, outros apontamentos deveriam surgir no bojo das análises.

O referido ciclo começa com os camponeses de *Cabra marcado para morrer* e as filmagens iniciada por Eduardo Coutinho em 1962 e 1964, interrompidas pelo golpe civil-militar. Esse início dá-se pelo encontro entre duas organizações sociais, uma de intelectuais e estudantes, a qual o cineasta se integrava e a outra o movimento camponês, representado principalmente na figura das Ligas Camponesas. A retomada do filme, em 1981, registra a experiência traumática do golpe e a ditadura subsequente bem como o novo momento daqueles trabalhadores e do país. Nesta volta, o cineasta já não mais está integrado a um movimento social maior, e também encontra camponeses que tiveram as bases de sua organização esfaceladas, haja visto João Virgílio, Cícero e o mais emblemático dos casos. Todos são indivíduos. Ao final, abre-se um horizonte de expectativas sobre o futuro que poderia advir com a retomada da democracia no país, um futuro de possível retomada das lutas coletivas.

Seguindo esta trilha, outro objeto de análise foi o filme *Peões*, no qual é a memória de antigos trabalhadores urbanos participantes das grandes greves do ABC Paulista na década de 1980, que articula, em seus vestígios, uma visão do presente

fílmico em meio à eminente eleição do primeiro operário e antigo líder dos metalúrgicos à Presidente da República do Brasil. Novamente, nas entrelinhas, fica evidente que um novo horizonte de expectativas está sendo aberto. E como fechamento deste ciclo, o escopo desta análise envolveu aqueles que foram os últimos filmes realizados integralmente por Eduardo Coutinho em vida e que estariam, na realidade, circunscritos à função de extra do DVD comemorativo de *Cabra marcado para morrer*: estamos falando dos documentários *Sobreviventes da Galileia* e *A família de Elizabeth Teixeira*.

Neste ambiente, era inevitável que a obra seminal *Cabra marcado para morrer* recebesse um olhar especial. Assim, tem-se que no capítulo 1 denominado "*Cabra marcado para morrer e Peões: o presente do passado*", empreende-se aproximações e distanciamentos entre esses dois filmes, colocando-os em perspectiva e em relação histórica, a partir de uma análise imanente dessas obras mas não se furtando de situá-las em seus contextos históricos, mesmo que isso envolvesse algumas informações e análises extra-fílmicas.

Mais do que uma busca historicizante, em uma lógica de causa e consequência, olhar para esse percurso permitiu uma abordagem metodológica em que um complementa o outro, podendo traçar linhas imaginárias como se o personagem de um filme pudesse estar presente no outro e vice-versa. Com o olhar para estes dois filmes, foi possível investigar também a construção da memória em momentos diferentes, colaborando por caracterizar todo um espaço de experiência tanto dos indivíduos como dos coletivos que formaram os movimentos da classe trabalhadora em análise. Além disso, estando localizados em fases diferentes da vida e da produção cinematográfica de Eduardo Coutinho, foi possível observar o caminho que seus filmes tomaram, tanto pela utilização repetida de algumas formas e técnicas de abordagem quanto pelo abandono de outras, um certo aprofundamento do que chamamos de minimalismo técnico em função da maximização da história oral.

Assim, mesmo localizados em momentos históricos distintos e dialogando com movimentos de trabalhadores de características diferentes, a saber o movimento camponês e o movimento operário, ambos tem em seus finais um horizonte de expectativas abertos pelas possibilidades sociais que se apresentavam ao país, e esta nos parecia uma abordagem interessante para não só dialogar, mas realizar uma amarração sólida com o que se apresenta no capítulo 2, denominado "*Cabra Marcado para Morrer e A família de Elizabeth Teixeira/ Sobreviventes da Galiléia: 50 anos de história nas*

lentes do documentarista".

Ao cotejar *Cabra marcado para morrer* e seus extras *Sobreviventes da Galileia* e *A família de Elizabeth Teixeira*, a busca era compreender qual futuro havia feito-se presente com o horizonte de expectativas aberto ao final da obra lançada na década de 1980. De novo, sendo o último filme de Coutinho em vida, era possível também oferecer uma apreciação da trajetória, com o lapso temporal de aproximadamente 50 anos, do olhar do diretor, seus percursos, os interesses e a sua forma cinematográfica. Com *Sobreviventes da Galileia*, foi possível ver pela terceira vez, por exemplo, Cícero Anastácio, camponês em 1964, operário em 1981 e aposentado no campo em 2013, a partir de novas perspectivas. Com *A família de Elizabeth*, reencontramos Elizabeth Teixeira e seus filhos, e com esses reencontros constata-se a impossibilidade de retomada dos laços familiares pela ruptura e clandestinidade causada pela violência no campo, pela ditadura e pela tradição do latifúndio que potencializou as situações de tragédias que acometeram a família ao longo do tempo.

Menos que uma noção determinista de causa e consequência, a análise comparativa dos filmes na lógica de percurso apresenta uma relação que aponta, como nos ensina Ismail Xavier, que os problemas do presente estão projetados e inseridos historicamente. Ao dizer isso, não se pretende apontar um projeto autoral de Coutinho em fazer um retrato da classe trabalhadora uma vez organizada, esse retrato emerge das análises também como uma consequência da já citada busca benjaminiana de escovar a história a contra pêlo empreendida pelo documentarista, que em seus filmes e à sua maneira um tanto peculiar buscou pensar o Brasil, e o fez através de várias camadas, apurando uma forma cinematográfica própria. A lupa de aumento de Coutinho está praticamente em todos os seus filmes sobre os excluídos da história, e não sobre as figuras proeminentes.

Por outro lado, podemos observar sem prejuízo da enorme relevância que as produções de Coutinho tem para todo o debate documental e cinematográfico brasileiro, que de certa forma seu interesse e por conseguinte suas escolhas recuam, com o passar do tempo, em relação às grandes questões políticas e sociais, centrando-se cada vez mais em dramas de cada indivíduo com quem estabelece interlocução. É certo que essa escolha e seus desdobramentos singulares abrem diversas portas e aprofundamentos. Ao adentrar no universo de cada pessoa, temos o que chamamos nesse trabalho de construção de um mosaico de memórias, junção que oferece elementos para a instituição de memórias coletivas. Ao aglutinarmos as histórias pessoais de Cícero

Anastácio e João Mariano em *Cabra marcado* e João Chapéu e Januário em *Peões*, forma-se, por exemplo, um panorama maior das relações de perseguição no mundo trabalho, em momentos históricos distintos. Não obstante, parece interessante apontar também as limitações que esta escolha produz no entendimento das dimensões de vivência da realidade sócio-histórica brasileira contemporânea, ao menos em relação a uma certa expectativa inicial de pesquisador após apreciar filmes como *Cabra marcado*, *Volta Redonda - Memorial da Greve (1989)*, *O Fio da Memória (1990)*, e *Boca do Lixo (1992)*.

A título de poucos exemplos, ao escolher tangenciar pouco a figura de Lula em *Peões*, ressaltando por vezes mais a sua figura de "pai", ou fazer ouvidos surdos para Dão da Galileia quando este lhe contava sobre a fundação do PT em Vitória de Santo Antão, mas principalmente esquivar-se com muita força das questões mais trágicas e um aprofundamento da trajetória de Elizabeth Teixeira ao longo dos 30 anos que compunham, no momento das filmagens, o período de enunciado democrático no país, perdemos algumas oportunidades de estabelecer uma relação mais profunda para a reflexão dos caminhos do país. Além disso, ao esquivar-se das tragédias que envolvem a família Teixeira, apresenta-se uma postura incomum do diretor pois afasta-se também do olhar mais íntimo que o documentarista desferia aos dramas pessoais dos interlocutores. Ainda assim, essas realizações sustentam as reflexões por vezes mais em seus resquícios do que em uma possível dimensão enunciativa e portanto mais aparente.

Ressalta-se que o ímpeto de voltar a estes temas e reencontrar as pessoas, aliados a uma escuta participativa e aos vestígios de imagens e memórias que afloram com as conversas incentivadas pelo diretor, são elementos que nos indicaram caminhos e trilhas pertinentes para a reflexão. O recorte aqui apresentado, por exemplo, traz uma dimensão de retomadas, ou de filmes *em processo*, para retomar a expressão de Cláudia Mesquita. Temos 3 retomadas orbitando em torno da história de *Cabra*, e nelas a passagem do tempo em relação à pessoas, espaços e estruturas sociais vão apresentando um certo caminhar da história, seus retornos, traumas, recalques e também avanços.

De alguma maneira o mesmo se dá com *Peões*. Trata-se de passagens do tempo, de caminhares da história. Uma relação diferente que o diretor tem com o que é contado, mas de maneira geral, o que vemos são retomadas, ainda que pela memória. E essa é uma dimensão muito frutífera da constelação de filmes aqui proposta, a possibilidade de observar essa passagem do tempo em suas retomadas vistas a partir de vivências diferentes do próprio diretor.

Por falar nesta relação de encontro e reencontro, é produtivo refletir também o lugar do diretor Eduardo Coutinho e suas personas em cada filme. É dado que em primeiro lugar existe um lugar de classe e também de poder dentro da realização documental que coloca um abismo frente à possibilidade de igualdade na relação das conversas realizadas entre o documentarista e as pessoas, seus personagens. Porém, ainda que esta relação não seja tacitamente explicitada pelo diretor, não parece haver uma tentativa de apagamento destas diferenças. Ocorre, no entanto, que essas diferenças explodem de maneira mais evidente ao final de *Peões*, por exemplo, com a pergunta de Geraldo diretamente ao seu interlocutor Eduardo Coutinho: "Você já foi peão?", ao passo que Coutinho responde de maneira seca e breve: "não".

Essas relações são diferentes em relação a cada filme e a persona assumida por Coutinho de certa forma também. Persona no sentido de compreender que, frente a diferentes situações, a pessoa apresenta-se de maneira também diferente. Eduardo Coutinho tem compreensões e intenções narrativas frente à performance que deverá estabelecer frente à câmera e esse é um grande diferencial em relação a seus entrevistados: ele está no comando e pode definir melhor que qualquer um o seu papel no documentário que dirige, enquanto um depoente certamente também veste sua máscara, uma persona para aquela situação em que se encontra, que é uma parte de seu todo, mas não tem controle sobre a engrenagem do filme e portanto de como o filme irá construí-lo enquanto personagem. Neste sentido, a forma como Coutinho realiza seus filmes deixando em vários momentos aparente a equipe e equipamentos, busca deixar sempre claro a quem assiste que aquilo é uma filmagem, um espetáculo, uma produção que envolve elementos técnicos e que portanto interferem nas relações da entrevista, mesmo que busque interferir o mínimo possível. Não obstante, isso não desfaz a diferença existente entre diretor e entrevistados. E essa complexidade é determinante para a compreensão do que vemos na tela.

O que vemos em *Cabra*, são reencontros após as rupturas causadas pelo golpe civil-militar com um interregno de ditadura e com isso as conversas assumem certa cautela de retomadas diretamente proporcional à dimensão dos traumas e medos que ainda regem o momento das filmagens. Nos *Extras*, é sensível a diferença de abordagem, principalmente em relação aos primeiros encontros, quase sempre uma busca por serem efusivos e marcarem uma longa passagem de tempo entre pessoas que já se conheciam e compartilharam vivências. É interessante notar ainda que nos *Extras* o encontro se dá principalmente neste momento e no geral as conversas transcorrem

como um bate-papo por vezes bastante superficiais, o que difere bastante de *Peões*, dado o fato de que, em geral, neste é a primeira vez que entrevistador e entrevistado se veem, e com isso o encontro vai se dando ao longo da conversa, na investigação e na atenção despendida.

Mas o que de fato se tem, pelas diversas maneiras e momentos históricos, é um registro de memórias individuais. E por isso, destacamos que a realização de Coutinho e suas construções de memórias é em vários momentos apropriada pelos populares com quem mantém a relação fílmica sendo ele mesmo construtor e fornecedor de material histórico para o estabelecimento de memórias coletivas e perpetrando assim um papel importante da potência que tem a realização documental.

É simbólico os camponeses vendo suas imagens 17 anos mais jovens nas projeções que vemos no filme *Cabra marcado para morrer*, ou as fotografias de Elizabeth sendo passadas de mão em mão pela comunidade local que está descobrindo sua verdadeira identidade em frente às câmeras. É emocionante a cada vez que um dos personagens de *Peões* se vê na tela da própria TV e se reconhece na potência da juventude em sua luta por melhores condições de vida. É marcante a copeira Zélia ao falar do orgulho que sente em ter salvo os rolos do filme *Linha de montagem* de serem apreendidos pela Polícia Federal, pois "era a única história que a gente tinha no momento, se eles levassem a gente ia ficar sem história nenhuma"<sup>70</sup>. E essa apropriação da história que garantiu não ficar sem história nenhuma assume seu ápice na figura da neta de Elizabeth Teixeira, Juliana, que vem a conhecer a história de sua família ao ver o filme *Cabra marcado para morrer* indicado por um professor. Com isso, além de cursar a faculdade de história, realiza com seus atuais alunos um trabalho de memória em relação às lutas camponesas.

Cabe aqui uma breve reflexão mais detida sobre os *Extras*. Fato é que são trabalhos que estão intimamente relacionados à obra *Cabra marcado para morrer*, e que sem ela os filmes não se sustentam por si só. Não são, por outro lado, um tipo de continuidade fílmica. Tão pouco tem um carácter meramente jornalístico ou informativo, ganhando com maior ou menor qualidade uma dimensão documental, por escolha do próprio diretor, ainda que com imprecisões e composições formais pouco problematizadas ou incomuns para a obra de Coutinho, como a utilização das filmagens do assistente de direção Cláudio Bezerra em *Sobreviventes*, que apesar de fundamentais

---

<sup>70</sup> *Peões*. Depoimento de Zélia.

dentro do todo do filme, são inseridas de maneira não usual, ou então o enquadramento/retrato realizado apenas ao final de duas das seis entrevistas apresentadas em *A família de Elizabeth Teixeira*. Ainda assim, eles se apresentam de maneira bastante evidente como filmes documentários.

Mas é perfeitamente compreensível que esses *Extras* ocupem um lugar menor na obra e memória de Coutinho, não deixando por isso de serem realizações importantes do diretor, podendo-se identificar nelas os diversos traços que marcam a filmografia do documentarista. Os traços formais desses filmes trazem elementos tanto do cinema que Coutinho desenvolvia naquele momento como necessidades inerentes às produções que se desvinculam da linha temporal/autoral. Essa dimensão do risco e da pesquisa, assumindo o resultado que se apresenta pode ser considerada também uma de suas características. Citamos, por exemplo, o filme *Um dia na vida* (2010), em que o diretor sabia de antemão que aquele experimento iria circular pouco por conta das questões de direitos autorais, ou ainda, a construção teatral inacabada levada a cabo no filme *Moscou* (2009), novamente, um experimento que com a forma e a possibilidade que teve, ganhou vida enquanto filme. Assim, para esta pesquisa, olhar de maneira criteriosa os *Extras* aqui apresentados, não foi uma tentativa generosa de diálogo com filmes menores, e sim uma busca por olhar camadas pouco exploradas na incessante busca de Eduardo Coutinho e suas escolhas para a construção de narrativas e memórias de pessoas, de movimentos e do Brasil.

A partir desta análise, colocando em perspectiva as obras, podemos apreender um conjunto de mudanças na sociedade como um todo, seja no aspecto cultural, econômico ou de costumes que nos permitem identificar a atuação do tempo. Em *Peões*, por exemplo, é flagrante a maior escolaridade que os filhos tem em relação aos pais, o que se aprofunda ainda mais nos *Extras*. Destacamos também a relação da comunicação e da sexualidade simbolizadas na figura de Mariana, filha de Marinês. Questões que, ainda que não aprofundadas em suas diversas variantes e possibilidades, apontam de maneira bastante objetiva o momento histórico dos filmes e em perspectiva demonstram a passagem do tempo em relação à década de 1980, quando foi lançado *Cabra marcado para morrer*.

E por fim, olhando vestígios de elementos históricos e sociais nos meandros de cada depoimento ou conversa, investigamos o quanto neste que chamamos de ciclo de 50 anos – cerca de 20 anos de ditadura e posteriormente 30 anos de enunciado democrático – o país avançou rumo à superação de suas mazelas, desigualdade e

autoritarismo, e também os limites muito evidentes desses avanços. O projeto de sociedade que vinha sendo gestado antes do golpe civil-militar, ainda que também com limites, apontava para uma transformação fecunda da sociedade brasileira, o que em *Cabra* é bem traduzido nas lutas das Ligas Camponesas e a desapropriação da Galileia, não sem perdas importantes como a morte de João Pedro Teixeira, entre outros. A ditadura impõe, pela violência, um projeto de modernização do país mas conservando a sua estrutura de desigualdades, privilégios para poucos e exploração para a maioria.

A análise imanente nos traz simbolicamente o percurso de nossos personagens em *Cabra*. O único que prosperou foi Brás, mas ele busca vender suas terras por conta de dificuldades. Com os outros foram torturas, perseguições, desaparecimento, morte. As Ligas Camponesas foram esfaceladas e com elas essa forma de organização. A modernização conservadora do campo, de maneira geral, expulsou os trabalhadores das terras em que exerciam sua labuta e que de alguma maneira mantinham a posse, ainda que não a propriedade. Foram empurrados para as grandes cidades. Mudaram a forma de trabalho: bicos, bóias-frias, operários, assalariados, peões. Não tem mais um "tempo que lhes pertencia"<sup>71</sup>. A luta pelo pedaço de terra em que a identidade e os laços estavam arraigados, foi desmobilizada. De maneira imanente, é o que vemos no retorno de *Cabra* em 1981, reencontros de antigos companheiros. Trabalhadores isolados, com medo das listas de perseguição, atomizados. A dimensão do trauma é patente e penetra, obviamente, pela vida particular de todos os ouvidos e envolvidos. O relato de tortura de João Virgílio e as consequências para seus filhos, o medo de João Mariano de falar sobre o período do golpe, todas as rupturas da família de Elizabeth que seriam impossíveis de serem superadas.

Por outro lado, a história está sempre em movimento, e a opressão ainda que tenha desmobilizado a organização das Ligas Camponesas, não conseguiu extinguir a luta social. Novas formas foram sendo cozidas na clandestinidade até eclodirem em um grito de liberdade no final da década de 1970. As greves de bóias-frias da cana-de-açúcar em Pernambuco, o surgimento do MST no sul do país, as grandes greves dos metalúrgicos no ABC Paulista, retratadas no momento da ação do filme *Peões*. A luta popular reemerge em outras bases.

Ainda assim, nos parece necessário hoje, ponderar o comentário de Roberto Schwarz de 1984 na ocasião de lançamento de *Cabra*, ao dizer que o nascimento do

---

<sup>71</sup> Fala em off de *Cabra marcado para morrer* sobre a possibilidade de os trabalhadores dedicarem tempo junto ao filme que seria realizado em 1964.

filme "desmente a eternidade da ditadura" (2013). Ao olharmos em *Peões* as resultantes finais dos processos grevistas, temos uma repetição do que vemos em *Cabra marcado*: uma modernização extremamente conservadora e autoritária das indústrias automobilísticas, jogando os trabalhadores para o subemprego. É prova disso o depoimento de João Chapéu dizendo que depois da greve, ao passar o cartão retornando à fábrica, percebeu sua demissão. Fica evidente o trauma de sua mulher ao dizer que João "é um idealista". Observamos também os letreiros do próprio filme, em que se aponta em um deles "ganhos nulos" e em outro "derrotados, os metalúrgicos voltam a trabalhar". E principalmente as resultantes trazidas na fala de Januário, sobre organizar uma greve na fábrica onde tem "só computador".

Ora, certo está que a eleição de um operário para a presidência da república é um enorme avanço para a sociedade, e é talvez, uma das vitórias tardias daquelas grandes greves. Mas este avanço, ainda que importante, não foi capaz de mudar as bases do projeto perpetuado pela ditadura nas entranhas da sociedade: capitalismo violento e excludente com esforços no sentido da individualização dos trabalhadores frente à lutas amplas e coletivas com perpetuação da desigualdade social e violência nas periferias. A junção capital/trabalho proposta na chapa composta pelo Partido dos Trabalhadores e Partido Liberal, consubstanciadas na figura de Lula e do empresário José Alencar, mostrava que as possibilidades de transformações tinham limites.

Por esta trilha, voltamos aos extras *Sobreviventes da Galileia* e *A família de Elizabeth Teixeira*, e as resultantes do horizonte de expectativas abertos tanto em 1981, ao final de *Cabra marcado*, como também de 2002, ao final de *Peões*, em uma lógica de processo histórico. Os fatos mais evidentes que se localiza pelos filmes, é a um certo avanço na escolaridade e qualidade de vida das pessoas mas a impossibilidade de reconciliação de Elizabeth e sua família, um arrefecimento de lutas sociais e uma atomização dos indivíduos.

Em *Sobrevivente da Galileia*, Cícero diz que apesar da violência dos dias atuais, ninguém é mais cativo, e seu filho Wilson, aponta para programas sociais voltados às pessoas do campo, na qual a organização em que é secretário baseia suas ações. Nítida e importante foi a sensibilidade governamental daqueles anos para questões sociais, consubstanciadas em políticas públicas que ajudaram as classes mais baixas a terem geladeiras, maior acesso à moradia e maior poder de consumo, questões fundamentais para a melhoria das condições de vida da população de maneira geral. Ao mesmo tempo, a maneira como a conversa se dá e a forma como o filme se apresenta mostram

uma certa apatia ou apaziguamento conciliatório de uma entidade que poderia ser de luta, buscando aprofundar transformações.

Em *A família*, Marta fala da morte de dois de seus quatro filhos, as duas ligadas à violência dos centros urbanos que atinge principalmente negros e periféricos. Violência contra os mais pobres segue na ordem do dia no país. Juliana Elizabeth mostra o Memorial das Ligas Camponesas, que revela um reconhecimento social sobre as lutas do homem do campo, o que em si aponta um reconhecimento, mas também destaca que aquelas terras provavelmente deverão abrigar em um futuro próximo, um conjunto de trabalhadores sem-terra que estão em litígio em outras terras, demonstrando a continuidade da mesma questão que mobilizava seu avô, João Pedro Teixeira, assassinado a mando de latifundiários. Impossível, mesmo com os poucos elementos que os filmes nos dão, não retomar aqui o assassinato de José Eudes por seu irmão Peta, justamente, ainda, por questões da luta fundiária. O trauma, que recalçado, explode em forma de novas violências. Elas são pessoais, mas elas são sociais.

Estas, entre tantas outras observações e vestígios nos remete a uma construção simples empreendida pelo cineasta, mas que marca, ao nosso ver, o percurso perseguido por este trabalho. Em 2013, Coutinho pede para que Elizabeth leia o discurso que ela proferiu para o filme de 1984, discurso esse que abria um horizonte de expectativas para a luta e a transformação social. Ao final, ela diz, em 2013: "Quantos anos da morte de João Pedro e a reforma agrária não foi implantada no país".

Não se trata de negar os avanços, e sim de identificar a partir de elementos que os filmes nos trazem, os limites tão objetivos da volta à democracia no período pós-ditadura, que alimentou um enorme horizonte de expectativas frente a premência e a necessidade da busca de transformações profundas na nossa sociedade, e com isso destacar, mais uma vez, a potência do cinema documentário para jogar luz e construir a memória, fazendo do passado matéria viva para o presente, mesmo que para isso tenhamos que ter percorrido mais os vestígios de depoimentos e imagens do que as próprias escolhas narrativas empreendidas pelo documentarista, ele mesmo em uma fase de maior apaziguamento e distanciamento em relação à busca das grandes questões sociais.

Esse apaziguamento aparente dialoga diretamente com a forma de realização e o momento histórico. Uma busca pelas histórias individuais, o micro, frente à grande história e seus grandes movimentos. De maneira geral o documentarismo tem buscado no micro as relações para contar suas histórias. Houve um certo afastamento de uma

relação mais orgânica com as dimensões coletivas da luta, ainda que com exceções notáveis. Retomando a reflexão de Mariana Baltar, são criações de filmes políticos, mas pela via do sentimento e da intimidade. Com Coutinho não foi diferente. Em seus documentários, a busca por olhar o Brasil seguiu como metonímias, partes pelo todo. As religiões em *Santo Forte*, os morros em *Babilônia 2000*, a classe média em *Edifício Master*, a classe operária em *Peões*, os confins do país em *O fim e o Princípio*, as organizações midiáticas em *Um dia na vida*, a cultura em *As canções*, e os jovens com *Últimas Conversas*. À sua maneira, esteve inserido no momento histórico e mesmo com limites, seguiu olhando o Brasil.

E por isso, olhar o percurso de Eduardo Coutinho oferece chaves e ensinamentos importantes, um olhar acurado para a realidade e uma busca de forma cinematográfica própria. É também notável seu olhar sereno para a história e principalmente em relação aos horizontes que se abrem, momentos de euforia por parte de muitos, em que Coutinho parece ter traduzido de maneira mais sóbria mas não necessariamente pessimista as expectativas que se apresentavam. Este parece ser um acerto que faz com que boa parte de seus filmes, em especial, os aqui analisados *Cabra marcado* e *Peões*, consigam vencer a barreira do tempo que torna tudo ultrapassado, encaminhando-os para o *roll* de clássicos que vencem a anacronia das análises apaixonadas e apressadas e mantêm-se de pé com o passar das décadas.

Assim mesmo, essa forma serena de escovar a história a contrapelo, analisando e ouvindo histórias e olhares individuais em um caminho de drama pessoal está em diálogo profundo com a atomização do trabalhador e da vida (social) que forma o caminho e a conjuntura da sociedade atual, o que tem gerado um afastamento de leituras mais amplas e racionalizadas de realidades sócio-históricas. Uma relação forma e conteúdo vivida e estabelecida por Coutinho que dialoga diretamente com uma certa tendência do documentarismo contemporâneo.

## BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, M. Eduardo Coutinho, Pierre Perrault e as prosódias do mundo. In: Ohata, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: CosacNaify, 2013, p. 504-522.

AVELLAR, J. C. Algo Extraordinário. **Blog IMS**, 2014. Disponível em: [blogdoims.com.br/algo-extraordinario-por-jose-carlos-avellar/](http://blogdoims.com.br/algo-extraordinario-por-jose-carlos-avellar/). Último acesso em: 25/10/2018.

\_\_\_\_\_. O vazio do quinta. In: Ohata, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: CosacNaify, 2013, p. 251-282.

BALTAR, M. Pacto de Intimidade – ou possibilidades de diálogo entre o documentário de Eduardo Coutinho e a imaginação melodramática. In: **Anais do 14º Encontro Anual da Compós** - Associação nacional dos programas de pós-graduação em comunicação, 2005. ISSN: 2236-4285. Disponível em: <https://proceedings.science/compos-2005>

BANDEIRA, L. M., MIELE, N., SILVEIRA, R. M. G. **Eu marcharei na tua luta!** A vida de Elizabeth Teixeira. João Pessoa. Ed. Universitária. UFPB, 1997.

BERNARDET, J.C. Vitória sobre a lata de lixo da história. In: \_\_\_\_\_. **Cineastas e imagens do povo**. 2ª Edição [1985]. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 227-238.

BEZERRA, C. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas, SP: Papyrus, 2014

BION, W. **Conferências brasileiras 1**. São Paulo. Ed. Imago. 1973.

CHAUÍ, M. Do épico-pedagógico ao documentário. In: Ohata, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: CosacNaify, 2013, p. 455-459.

SCOREL, E. Triunfo e tormento. In: Ohata, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: CosacNaify, 2013, p. 482-504.

SOUSA JUNIOR, José Geraldo; ESCRIVÃO FILHO, Antonio. **Para um debate teórico-conceitual e político sobre os Direitos Humanos**. Belo Horizonte: Editora D'Plácido, 2016.

ESCRIVAO FILHO, A. **Mobilização social do direito e expansão política da justiça: análise do encontro entre movimento camponês e função judicial**. Programa de Pós-graduação em Direito. Tese de Doutorado. Brasília: Universidade de Brasília, 2017, 315p.

ESCRIVAO FILHO, A. **Porteiro ou guardião?** O Supremo Tribunal Federal em face dos direitos humanos. Fundação Freidrich Ebert Stiftung (FES Brasil), 2018. Disponível em: <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/brasilien/14515.pdf>. Acesso em: 15.02.2022.

GERVAISEAU, H. A. Entrelacamentos: *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. In: CAPELATO, M. H., MORETIN, E., NAPOLITANO, M. e SALIBA, E. T. (Org). **História e cinema: Dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda Editorial, 2011., p. 219-235.

GERVAISEAU, H. **O abrigo do tempo: abordagens cinematográficas da passagem do tempo**. São Paulo: Alameda, 2012.

HALBAWCHS, M. **A memória coletiva**. Trad: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

KOSELLECK, R. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro. Ed. Puc Rio, 2006.

LINS, C. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004.

LOPES, J.S.L, CIOCCARI, M. Peões, entre a memória e a história dos trabalhadores. In: Eliska Altmann, Tatiana Bacal. **Peões visto por**. Rio de Janeiro. Ed. 7 Letras, 2017

LOPES, J. S. L, [et al.]. Memórias cruzadas de movimentos específicos: a comparação entre práticas sindicais de trabalhadores da cana e metalúrgicos no período de acumulação de forças anterior ao ciclo de greves do final dos anos 70 e dos anos 80. In: **Revista Política e Trabalho**/ programa de Pós-Graduação em Sociologia - Vol. 1, Ano 37, n 52. João Pessoa, 2020.

LOWY, M. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio - uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Ed Boitempo, 2005.

MACHADO, P. F. M. **Imagens que restam**: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira. Programa de pós-graduação em comunicação e cultura. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

MEDEIROS, L. S. **História dos movimentos sociais no campo**. Rio de Janeiro: Fase, 1989.

\_\_\_\_\_. Revisitando o Cabra marcado para morrer. In: Eliska Altmann, Tatiana Bacal. **Cabra marcado para morrer visto por**. Rio de Janeiro. Ed. 7 Letras, 2017.

MESQUITA, C. A família de Elizabeth Teixeira: A história reaberta. In: **Catálogo 18 Festival do Filme Documentário e Etnográfico Fórum de Antropologia e Cinema - ForumDOC**. Belo Horizonte, 2014.

\_\_\_\_\_. **Entre agora e outrora**: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. *Galaxia* (São Paulo, *Online*), n. 31, p. 54-65, abr. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016124255>

MESQUITA, C., LINS, C. O fim e o princípio: entre o mundo e a cena. In: **Revista Novos Estudos**, nº 99, volume 33. 2014. Disponível em: <http://novosestudos.com.br/produto/edicao-99/>. Acesso em: 15.02.2022.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

NOVAES, R. R. **De corpo e alma**: catolicismo, classes sociais e conflitos no campo. Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1987.

NOVAES, R.R. Violência imaginada: João Pedro Teixeira, o camponês no filme de Eduardo Coutinho. In: **Cadernos de antropologia e imagem**. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 1995.

NOVAES, R. R. Imagens do tempo. Afetos e gerações nas trilhas do Cabra marcado para morrer. In: **A família de Elizabeth Teixeira + Sobreviventes da Galiléia visto por**. Rio de Janeiro. Ed. 7 Letras, 2019.

OHATA, M (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: CosacNaify, 2013.

PINTO, P. P., FREIRE, M. B., MORAES, F. e RAMOS, L. F. **Ismail Xavier**: o cinema e os filmes ou os doze temas em torno da imagem. In: Revista Contracampo. Out. 2002.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989. p. 7-10.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et al.]. Campinas, Ed. Unicamp, 2007.

SAUER, Sérgio. WELCH, Clifford Andrew. Rural unions and the struggle for land in Brazil. In: **The Journal of Peasants Studies**, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/03066150.2014.994511>. Acesso em: 20.01.2022.

SAUER, Sérgio. **Terra e modernidade**: a reinvenção do campo brasileiro. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

SCHWARZ, R. O fio da meada. In: Ohata, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: CosacNaify, 2013.

SELIPRANDY, F. **Documentário e memória intergeracional nas ditaduras do cone sul**. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

SOUTO, M. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de cinema, fotografia e audiovisual do **XXVIII Encontro Anual da Compós**, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS, 11 a 14 de junho de 2019.

\_\_\_\_\_ **Infiltrados e invasores**: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo. 2016. Tese de Doutorado. (Comunicação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

VALENTINETTI, C. M. **Cadernos de cinema**: o cinema segundo Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro. Ed. M. Farani. 2003.

VIANA, Gilney (Coord.). **Camponeses mortos e desaparecidos**: excluídos da Justiça de Transição. Brasília: Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República, 2013.

XAVIER, I. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_ **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.