



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

UNIRIO - CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Programa de Pós-Graduação em História

UNIRIO
história

RENATO LOPES PESSANHA

**O CINEMA NOS LEMBRARÁ: CABRA
MARCADO PARA MORRER E A
MEMÓRIA TORNADA PÚBLICA**

2022

RENATO LOPES PESSANHA

O CINEMA NOS LEMBRARÁ: CABRA MARCADO PARA MORRER E A
MEMÓRIA TORNADA PÚBLICA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor.

Linha de pesquisa: Cultura, poder e representações.

Orientadora: Prof.^a Dra. Icléia Thiesen

Coorientação: Prof. Dr. Pedro Spinola Caldas

Rio de Janeiro

2022

FICHA CATALOGRÁFICA

PP475c Pessanha, Renato Lopes
O CINEMA NOS LEMBRARÁ: CABRA MARCADO PARA MORRER
E A MEMÓRIA TORNADA PÚBLICA / Renato Lopes Pessanha. -
- Rio de Janeiro, 2022.
203

Orientadora: Icélia Thiesen .
Coorientador: Pedro Spínola Pereira Caldas.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em História, 2022.

1. Cinema documentário. 2. memória . 3. História.
4. História pública. I. Thiesen , Icélia, orient. II.
Spínola Pereira Caldas, Pedro, coorient. III. Título.

RENATO LOPES PESSANHA

O CINEMA NOS LEMBRARÁ: CABRA MARCADO
PARA MORRER E A MEMÓRIA TORNADA
PÚBLICA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro sob a orientação
dos Profs. Drs. Icléia Thiesen e Pedro Spínola Pereira Caldas, como
requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor.

Aprovada em _____

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Mariluce Vargas (UFRGS)

Prof. Dr. Alexandre Costa (UFF)

Prof. Dr. Carlos Eduardo Pinto de Pinto (UERJ)

Prof. Dr. Rodrigo Turin (UNIRIO/PPGH)

Profª. Dra. Icléia Thiesen (orientadora)

Prof. Dr. Pedro Spínola Pereira Caldas (co-orientador)

Profª. Dra. Conceição Francisca Pires (UNIRIO/PPGH) – Suplente

Eduardo Wright Cardoso (PUC-Rio) - Suplente

Para minha mãe, que é guia e caminho

AGRADECIMENTOS

Escrever agradecimentos, para qualquer coisa que fazemos na vida, implica em reconhecer aquilo que foi deixado em nós por todos aqueles que cruzaram nossos caminhos. Sem essas pessoas, sejam as que nos dão a mão e caminham conosco, sejam aquelas que em determinado momento soltam nossas mãos e nos dizem “agora é com você”, determinadas empreitadas seriam impensáveis. Eu devo minha gratidão a muitas pessoas e, espero não estar sendo injusto aqui, quando dirijo esses agradecimentos.

Primeiramente quero agradecer a minha mãe, Maria Aparecida Lopes da Cruz. Minha torcedora de primeira hora, minha incentivadora, apoiadora. Sem seu amor, carinho e paciência eu não teria chegado onde cheguei nem tão pouco contornado as adversidades que surgiram ao longo do caminho. Toda essa saga começou no segundo semestre de 2008, quando eu ia desistir do vestibular da UERJ por sentir que não tinha estudado o suficiente. Graças ao apoio e puxões de orelha dela eu fui fazer a prova e hoje posso dizer que aquele dia mudou minha vida. O resto, como vocês sabem, é história. Agradeço muito a minha irmã, Renata Pessanha Santa Clara, que tem um papel fundamental na minha alfabetização, algo que nos remete a um tempo complicado de nossas vidas. Nessa reta final de doutorado me recebeu em sua casa em São Paulo, onde durante um período de descanso eu pude lançar as bases do que seria meu último capítulo.

Agradeço com muito amor, carinho e afeto a minha orientadora, professora Icléia Thiesen. Posso dizer que nesses seis anos que estivemos trabalhando juntos (mestrado e doutorado), estabelecemos uma parceria que foi o grande diferencial na minha vida acadêmica e até mesmo pessoal. Professora Icléia me auxiliou de formas que são até difíceis de expressar em palavras e foi uma orientadora no sentido mais amplo e profundo que a expressão carrega, me deu asas, me ajudou a achar o chão para pousar e sempre me trazia uma palavra de incentivo e carinho em momentos de obscuridade e dúvida. Sem dúvidas é das pessoas que mudou minha vida e me fez ser a pessoa, profissional e pesquisador que sou hoje. Eu costumo dizer que depois de minha mãe e minha irmã, professora Icléia deve ter sido a pessoa que mais teve paciência comigo nessa vida.

Meus mais sinceros agradecimentos ao meu coorientador, professor Pedro Caldas. Professor Pedro entrou no time logo depois da qualificação e me brindou com sua inteligência, serenidade, compreensão e muita paciência. Suas observações sempre assertivas ajudaram a moldar a minha pesquisa sem que eu perdesse de vista minhas ideias originais e objetivos, permitindo que eu abrisse novas possibilidades quando outras

pareciam não estar dando muito certo. Ao longo dessa curta, porém intensa trajetória, as contribuições do professor Pedro são evidentes ao longo do trabalho e seu diferencial foi inestimável.

Ao longo desse caminho novos amigos foram chegando e outros reafirmaram sua importância. Professora Angélica Drska é uma amiga que surgiu ao longo da jornada e se tornou uma grande incentivadora. Seu ânimo contagiante e sua experiência de profunda interação com comunidades camponesas e indígenas foram sempre uma inspiração para mim. Portadora de muitas palavras de alento e carinho, professora Angélica fez mais diferença do que pode imaginar ao longo desses anos.

Como sempre, pude contar com amigos de longa data cuja troca de ideias e impressões renovavam meu ânimo e me atinavam para novas ideias. Agradeço ao Irmão Adílio Jorge Marques, que conheci na minha graduação em História na UERJ e sempre foi um grande incentivador, além de me conceder suporte em momentos muito complicados, tem parte importante nessa conquista. Agradeço ao amigo Carlos César, uerjiano como eu e também pesquisador da relação entre cinema e história com quem sempre troquei valiosos conhecimentos. Daniele Guedes, amiga de jornada que sempre esteve presente para trocar impressões, compartilhar materiais e ter uma conversa leve para desanuviar as ideias, dando boas risadas dos nossos dramas acadêmicos. Ao amigo e professor Fernando Gralha, pelo apoio e incentivo que remontam à graduação e permaneceram ao longo do mestrado e do doutorado. Agradeço também aos amigos Bruno Benevides e Bruno Godinho, meus parceiros no canal *Aqui se faz História*, com quem compartilho a rotina, as dores e as delícias que acompanham todo o processo de cursar uma pós-graduação no Brasil. Foi a partir dessas conversas e trocas de experiências que criamos nosso canal.

Quero agradecer a direção do PPGH da UNIRIO, que sempre é acolhedora quando acionada em qualquer ocasião. Nunca houve problema ou dúvida que ficasse sem solução. Um agradecimento especial a Priscila Luvizotto que nunca nos deixa desorientados ou pelo meio do caminho e está sempre pronta a nos ajudar a desenrolar qualquer aparente problema.

Por último, mas não menos importante, existe um agradecimento que eu faço todos dias a essa Força Maior que nos rege e nos orienta, mesmo quando não percebemos. Nomeiem como quiserem, mas, se tudo isso é possível, se hoje estou aqui fazendo esses agradecimentos, é porque essa Força nunca nos abandona, só precisamos saber senti-la, e nos últimos anos o que mais aprendi foi sentir como ela age em minha e nas nossas vidas.

Estou lendo um romance de Louise Erdrich. A certa altura, um bisavô encontra seu bisneto. O bisavô está completamente lelé (seus pensamentos têm a cor da água) e sorri o mesmo beatífico sorriso de seu bisneto recém-nascido. O bisavô é feliz porque perdeu a memória que tinha. O bisneto é feliz porque não tem, ainda nenhuma memória. Eis aqui, penso, a felicidade perfeita. Não a quero.

Eduardo Galeano.

O livro dos abraços

RESUMO

O filme como agente histórico traz em seu âmbito uma discussão, que também é prenehe na ciência histórica, a respeito das formas de representação do passado. Quais as operações de memória que estão envolvidas na leitura do passado em função das demandas do presente? É sintomático nas representações do passado pelo cinema que este acompanhe as guinadas ideológicas e as mudanças de paradigma que geram as formas de lembrar. Os embates advindos dessas mudanças surgem como tensões que são intrínsecas às narrativas cinematográficas, pois desde seus primórdios o cinema atua de modo a dizer ou definir algo acerca das condições históricas, seja as que envolvem sua produção, ou sua recepção. A incorporação da oralidade ao estudo histórico se dá na segunda metade do século XX graças a história do tempo presente surgida em fins da década de 1970. O objetivo da presente pesquisa é, a partir de uma leitura cinematográfica da história, realizar uma análise do filme *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), mobilizando o trígono história oral-memória-história pública. O filme Coutinho, enquanto agente histórico, conduz a um exercício de construção de memória a partir do relato testemunhal que foi a experiência limítrofe do golpe civil-militar de 1964 no Brasil. A partir da análise dos elementos que definem a especificidade do cinema documentário – enquanto gênero e linguagem – e analisando a própria trajetória de Eduardo Coutinho junto a tendências do cinema nacional em diferentes contextos, construímos uma abordagem que nos permite vislumbrar *Cabra marcado para morrer* como um ponto de inflexão na forma como se pensa e se faz documentários no Brasil. Esse enfoque teórico permite, ao mesmo tempo, tocar em questões de uma história que ainda estava em andamento com a distensão política e a redemocratização. Pelo viés de um cinema atinado a novas tendências historiográficas no trato de atores sociais excluídos do processo histórico, vislumbra-se a correlação existente entre as formas de inserção de agentes históricos no filme documentário a partir do mesmo papel que esses agentes desempenham na construção de uma narrativa historiográfica e o peso de suas subjetividades na construção de uma memória coletiva e de sua identidade social.

Palavras-chave: Cinema documentário, memória, história oral.

ABSTRACT

The film as a historical agent brings within its scope a discussion, which is also pregnant in historical science, about the forms of representation of the past. What are the memory operations involved in reading the past in terms of the demands of the present? It is symptomatic of cinema's representations of the past that it follows the ideological shifts and paradigm shifts that generate ways of remembering. The clashes arising from these changes emerge as tensions that are intrinsic to cinematographic narratives, since since its beginnings, cinema has acted in order to say or define something about historical conditions, whether those involving its production or its reception. The incorporation of orality to the historical study takes place in the second half of the 20th century thanks to the history of the present time that emerged in the late 1970s. The objective of this research is, from a cinematographic reading of history, to carry out an analysis of the film *Goat marked for death* (Eduardo Coutinho, 1984), mobilizing the trine oral history-memory-public history. The film Coutinho, as a historical agent, leads to an exercise of memory construction based on the testimonial report that was the borderline experience of the 1964 civil-military coup in Brazil. From the analysis of the elements that define the specificity of documentary cinema - as a genre and language - and analyzing Eduardo Coutinho's own trajectory along with trends in national cinema in different contexts, we built an approach that allows us to glimpse *Cabra marked to die* as a turning point in the way documentaries are thought and made in Brazil. This theoretical approach allows, at the same time, to touch on issues of a history that was still in progress with political distension and redemocratization. From the point of view of a cinema attuned to new historiographical trends in dealing with social actors excluded from the historical process, one glimpses the existing correlation between the forms of insertion of historical agents in the documentary film based on the same role that these agents play in the construction of a historiographical narrative and the weight of its subjectivities in the construction of a collective memory and its social identity

Keywords: Documentary cinema, memory, oral history.

Sumário

Introdução.....	12
1. O cinema e suas narrativas históricas	24
1.1. O filme como agente histórico	28
1.2. Documentário e história: mundos em movimento	53
2. Eduardo Coutinho: entre a arte e a história.....	67
2.1. Entre novos e modernos	74
2.2. Itinerários de Coutinho.....	90
2.2.1. Itinerário: 1962-1975	91
2.2.2. Itinerário: 1975-1979	110
3. <i>Cabra marcado para morrer</i> : a comunidade memória vem a público	124
3.1.A Estética do testemunho: fundação de uma memória	132
3.1.1. Contextualização: escavando memórias	136
3.1.2. Fundando uma memória coletiva.....	140
3.2. O público da história: diante do limite.....	160
3.2.1. Fracasso e melancolia	161
3.2.2. Diante do público	169
Considerações finais.....	191
Referências	195

Introdução

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história (BENJAMIN, 2012, p.242)

Em 02 de abril de 1962, o líder camponês João Pedro Teixeira é assassinado a tiros em Sapé-PB. João Pedro foi fundador da Liga Camponesa de Sapé, mobilizou camponeses na luta contra os latifundiários locais em suas reivindicações por melhores condições de trabalho e cobranças mais justas pelo foro pago pelos camponeses. Nesse mesmo período, um jovem diretor que voltara da Europa a menos de um ano, Eduardo Coutinho, entra para a caravana da UNE Volante e começa a percorrer o interior do país para registrar as mazelas do subdesenvolvimento¹. Duas semanas depois, o diretor e sua equipe chegam ao interior da Paraíba, onde registram uma manifestação que não estava em seus planos de filmagem originais. Com seu *cameraman* doente, o próprio diretor decide empunhar a câmera (algo ao qual era avesso) e registrar a manifestação. Se tratava de um protesto em decorrência do assassinato de João Pedro Teixeira. Lá o diretor conhece sua viúva, Elizabeth Teixeira, igualmente ativa e considerada, posteriormente, herdeira política do marido assassinado. Desse encontro, mais do que um filme que não deu certo em um primeiro momento, sairia um dos momentos mais emblemáticos da história do cinema nacional. E, por que não, da própria história recente do país.

Durante cerca de vinte anos o assassinato de João Pedro Teixeira e seus efeitos irão perpassar não só a vida de sua família, como também a de Eduardo Coutinho e de uma comunidade camponesa em Engenho Galileia-PE², local onde foi fundada a primeira Liga Camponesa do país. Nascia assim *Cabra marcado para morrer*, filme de ficção que iria narrar parte da vida e o assassinato de João Pedro, uma ode à luta camponesa e à reforma agrária. Interrompido em decorrência do golpe civil-militar de abril de 1964, Coutinho levaria dezessete anos para retomar o projeto, algo que só foi possível em 1981, dessa vez em formato de documentário. A memória de João Pedro permaneceu silenciada por décadas. É analisando os itinerários de sua morte, por meio das memórias daqueles que

¹ Aqui empregamos a expressão subdesenvolvimento com a conotação que possuía no período: uma teoria política e econômica para pensar as relações de dependência política na dinâmica centro/periferia nas relações globais.

² Devido a confrontos envolvendo camponeses e latifundiários, as filmagens de *Cabra marcado para morrer* que ocorreriam em Sapé-PB foram transferidas para Engenho Galileia-PE. Essa questão será melhor desenvolvida no capítulo 3 da presente pesquisa.

estiveram envolvidos na produção do filme original, que Coutinho irá se debruçar não só sobre a história recente do país, como também sobre a própria forma de fazer documentários no Brasil.

O objetivo da presente pesquisa é realizar uma leitura cinematográfica da história a partir do filme *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, Brasil, 1984), mobilizando elementos teórico-metodológicos que remetem às práticas da história oral, da relação história e memória e da história pública, na construção efetiva de memórias a partir do relato testemunhal que foi a experiência limítrofe do golpe civil-militar de 1964 no Brasil para a comunidade camponesa de Engenho Galileia-PE. A análise histórica aqui proposta implica igualmente considerar a especificidade dos códigos da linguagem do documentário e suas tendências do cinema nacional em diferentes contextos que perpassam a trajetória de Eduardo Coutinho enquanto realizador, fazendo assim com que *Cabra marcado para morrer* seja compreendido como um agente histórico representativo de um novo paradigma no documentário nacional e, conseqüente, no trato da relação cinema e história. O filme de Coutinho atua como um agente histórico quando passa não só a intervir em uma dada realidade histórica, plasmando ou desconstruindo discursos e imaginários, como também, a partir das tensões próprias de sua narrativa, produzir efeitos para além dos condicionantes sociais do contexto no qual é realizado³. Sendo assim, devemos analisar o filme em sua estrutura narrativa e proposta estética por um prisma que não se limita a uma abordagem teleológica, mas sim observando as nuances que podem ser construídas a partir do tempo presente em que determinadas análises são realizadas.

Coutinho reúne fragmentos dispersos e, a partir deles, propõe a fundação de uma memória, mesmo que lacunar e ambígua em diversos momentos, acerca do único filme interrompido pelo golpe civil-militar. Implicados nesse processo estão a memória do líder camponês João Pedro Teixeira e dos camponeses de Engenho Galileia, vítimas pela repressão. Coutinho quer construir uma nova forma de expressão na qual ética e estética possibilitam que camponeses, atores sociais postos à margem dos processos históricos, sejam donos de sua história e compartilhem junto ao público aquilo que forma suas identidades individuais e coletivas. Fundar uma memória que restaure a presença pública desses atores sociais é, ao mesmo tempo, uma forma de corrigir a percepção do tempo que só leva em conta os vencedores e não alcança o sentido daqueles considerados os

³ O filme como agente histórico se apropria, em algum grau, do próprio conceito de agência presente na filosofia e que trata da capacidade de um agente de intervir no mundo, seja de forma consciente, moralmente direcionada, ou não, estando esse agente consciente ou não de sua ação.

“vencidos” da história. Não se trata de uma história sobre triunfos, mas sim como o espaço público da memória é perpassado por subjetividades e como estas depõem sobre a própria forma limitada como a história é contada e percebida.

Eduardo Coutinho é um cineasta cujos procedimentos de filmagem colaboraram sobremaneira para romper com determinadas visões engessadas sobre o cinema-documentário. Coutinho faz com o cinema-documentário desloque o foco dos procedimentos que concebem a sua narrativa como uma realidade pré-concebida⁴, realizando um trabalho baseado na interação e reflexão com o mundo a partir dos encontros advindos da necessidade de filmar e ouvir seus interlocutores. Assim como há o rechaço às escolas historicistas em sua proposta de uma história “exata” limitada a narrar os fatos tal como ocorreram, Coutinho desmistifica a “pureza” do documentário em sua pretensa objetividade e mostra que é possível e necessário fazer um cinema-documentário aberto “à diferença, ao imponderável e ao presente” (LINS, 2004, p. 11). Essa também seria uma tendência na própria historiografia, ao incorporar o elemento imponderável, das paixões, dos ressentimentos, dos afetos, do imprevisível e de todo um arcabouço de elementos subjetivos e até mesmo de difícil representação⁵ nas narrativas históricas e historiográficas na segunda metade do século XX⁶.

O rebuliço teórico promovido por Eduardo Coutinho é uma reflexão sobre a própria forma de fazer documentário, uma decantação às avessas, que não quer extrair uma verdade pura, mas sim evidenciar a “produção de um acontecimento especificamente fílmico, que não preexiste a filmagem” (LINS, 2004, p.12). O tempo presente é um elemento marcante na obra do diretor, sendo um componente do seu dispositivo fílmico – procedimentos de filmagem que o diretor elabora e adequa diante do universo social do qual se aproxima – e, a partir da estratégia que usa em sua abordagem apreender um mundo “que não está pronto para ser filmado, mas constante transformação” (LINS, 2004, p.12). Os efeitos da passagem do tempo são sentidos no presente pela ação dos

⁴ Essa assertiva se baseia na construção de uma falsa impressão de que as informações trazidas pelo documentário tendem a ser inequívocas ou verdades absolutas, percepção essa problematizadas por todos os autores que se dedicam a pesquisa do documentário e que remetem, em alguma medida, a concepção pedagogizante de documentário que não traz em sua narrativa a perspectiva do dissenso ou mesmo da ambiguidade em relação a construção da percepção de um fato ou personagem. Mais adiante iremos tratar da crítica às abordagens acrílicas de documentário quando tratarmos do modelo sociológico de cinema documentário.

⁵ Os limites da representação diante dos eventos traumáticos do século XX constituem um tema amplamente debatido no campo cultural, na história, filosofia e sociologia. Para uma melhor discussão sobre o tema Cf. ADORNO, Theodor, **Minima moralia**. São Paulo: Ática, 1993.

⁶ Sobre o papel dos sentimentos no domínio da ação, do pensamento político, na construção de um sentimento de pertencimento social e construção de identidade a partir dos anos 80, Cf. ANSART, Pierre. **A gestão das paixões políticas** – Curitiba, PR: Ed.UFPR, 2019.

testemunhos registrados por Coutinho a partir dos seus dispositivos de filmagem que impõem não só uma forma, no sentido de estética, como firmam um compromisso ético entre Coutinho, seus interlocutores e o público. O presente e as suas “impurezas” que agem sobre a memória e impactam a nossa percepção de tempo são os “sedimentos” que para Coutinho não devem ficar no fundo da mistura, mas sim trazidos a superfície.

No âmbito de uma história pública⁷ o compromisso ético-estético presente no dispositivo filmico de Coutinho deve ser pensado para além da apropriação de acontecimentos históricos e figuras públicas para a construção da narrativa filmica. A ética-estética coutiniana, aliada às metodologias e às práticas da história pública, implicam na ressignificação no próprio sentido do que constitui a percepção de um acontecimento e o papel dos agentes sociais envolvidos em sua veiculação e expressão, diante do público espectador que constrói sentidos para essa narrativa mobilizando seus próprios referenciais. Esse processo tem início já na forma como as relações de indexação, ou seja, a transposição do real para o registro em imagens exprimindo uma percepção da “realidade como ela é”, são trabalhadas dentro da narrativa do filme documentário e percebidas junto ao público espectador. Indo a contrapelo de algumas tendências mais gerais do gênero documentário o diretor, ao buscar a realidade da filmagem, do encontro, visa principalmente “se esquivar das idealizações que impedem justamente uma aproximação mais efetiva com o que nos cerca” (LINS, 2004, p. 12).

Pensando em termos de uma circularidade de conhecimentos que caracteriza a história pública, Eduardo Coutinho se desloca do documentário de modelo sociológico, que construía suas assertivas a partir de ideias pré-concebidas, roteiros prontos, imagens ilustrativas e o reforço de clichês em torno da tipificação de personagens e temas generalistas, para um modelo no qual desperta no público uma profunda inquietação diante de uma realidade que não cabe em pré-conceitos, provocando inflexões no imaginário e no senso de percepção do público. A desmistificação do documentário enquanto vetor de uma verdade inequívoca ressalta a necessidade do radicalismo ético-estético do diretor para se perceber uma parcela da realidade até então relegada a segundo plano. O presente da filmagem é registrado com suas lacunas, ambiguidades, dúvidas,

⁷ Na presente pesquisa optamos por trabalhar com uma perspectiva de história pública que não se limita tão somente a divulgação histórica enquanto produção e circulação de consumo de materiais para uma audiência que esteja além do público acadêmico. Temos em conta também as relações de apropriação, o historiador e os ditames da produção acadêmica com autores de trabalhos que respondem a demandas da sociedade, mais presentes do grande público. Cf. MAUAD, Ana Maria; ALMEIDA, Juniele Rabelo, SANTHIAGO, Ricardo (orgs). **História pública no Brasil: Sentidos e itinerários** – São Paulo: Letra e Voz, 2016.

silêncios e contradições. Tudo aquilo que cerca o processo de filmagem é incorporado à narrativa de Coutinho como parte dos efeitos provocados por esse encontro da filmagem e nas que faz transbordar as subjetividades desses atores sociais.

A memória, ou memórias, que são geradas pelas imagens captadas pelo diretor assim são possíveis, pois as “entrevistas de Coutinho estão assentadas sobre o reconhecimento mútuo da mediação pública criada pela câmera” (MESQUITA, SARAIVA, 2013, p. 389). A ética da estética de Coutinho ainda se baseia em manter o “entrevistado lúcido sobre as possíveis consequências de suas revelações para a câmera” (MESQUITA, SARAIVA, 2013, p. 390). Existe um terceiro vértice dessa mediação que é o espaço público no qual as imagens de Coutinho são veiculadas. Seus entrevistados são atraídos para essa “arena pública” devido ao “poder encarnado pela câmera, o poder de tornar público, fixar imagens e versões”, a partir da qual o diretor cria sua “interlocução documental” (MESQUITA, SARAIVA, 2013, p. 390). A palavra é o principal elemento das classes sociais abordadas por Coutinho, uma vez que ocupam “posições inferiores na hierarquia social” e, graças à câmera e ao seu radicalismo ético-estético “tem a oportunidade de criar sua imagem, recriar-se como imagem, dar forma ‘publicável’ a uma experiência marcada por opressões e frustrações” (MESQUITA, SARAIVA, 2013, p. 390).

Eduardo Coutinho transitou entre duas das principais tendências culturais e políticas da época: o grupo ligado ao Cinema Novo e o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Enquanto os primeiros defendiam um cinema político engajado no binômio nacional-popular no qual o autor⁸ faria do seu filme o instrumento que incutiria noções críticas nas massas por meio dos seus próprios referenciais culturais (futebol, carnaval, religiosidade popular, etc), o grupo do CPC defendia uma abordagem pedagogizante capaz de ensinar como fazer a revolução por meio dos filmes. Alguns diretores como Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, transitavam também entre os dois grupos. Coutinho, ao ingressar na Caravana da UNE Volante, alinha-se em parte às tendências de um cinema pedagógico, sem espaço para ambiguidades, um terreno no qual o certo e o errado estavam bem

⁸ O cinema de autor já começou a apresentar seus desgastes ainda na fase sessentista do Cinema Novo. Os pífios resultados de bilheteria e as polêmicas com o CPC, que criticavam os cinemanovistas pelos excessos na busca de novas linguagens e sua aceitação junto ao público, necessária para a sustentação financeira que garantiria os investimentos de recursos na produção de mais filmes com as mesmas propostas estéticas. Cf. XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001

definidos e sua figura, enquanto realizador, diluía-se, sendo apenas um mero vetor de algo que já seria da vontade coletiva, esta sim elemento fundamental a ser considerado na realização artística.

No campo do cinema documentário, a chegada do cinema direto⁹ no Brasil não acarretou de forma imediata uma apropriação estética que remetesse a forma como ele era realizado em países como Estados Unidos e Canadá. Em um primeiro momento, o cinema direto serviu para a perpetuação do documentário de modelo sociológico, com os roteiros ainda baseados em ideias pré-concebidas e reforçando os estereótipos sociais, não permitindo às classes excluídas serem ainda protagonistas, mas limitadas a criar narrativas baseadas naquilo que expressa a voz do narrador. A própria incursão da UNE Volante, da qual Coutinho fez parte, pelo interior do país, seguia essa mesma premissa, de registrar uma dura realidade inequívoca que falaria por si só. A primeira versão de *Cabra marcado para morrer* seria um filme de ficção com uma “pegada” documental, por trazer os próprios camponeses como atores, filmado no local dos acontecimentos e baseado em eventos do próprio cotidiano da comunidade rural. O golpe civil-militar de abril de 1964 interrompe o projeto. Coutinho começa uma incursão pelo cinema de ficção, da crítica cinematográfica nos cadernos culturais de jornais, até terminar integrando a primeira equipe do programa do *Globo Repórter*.

Em seu período como integrante da equipe do *Globo Repórter*, curiosamente formada por cineastas notadamente ligados a movimentos de Esquerda desde a década de 50, o diretor mergulha de vez no campo do cinema documentário e começa a realizar um cinema direto com um novo enquadramento. Nos filmes em que esteve à frente como diretor, opta por ouvir os excluídos, dar-lhes corpo e voz e contrastar esses personagens com as estruturas narrativas de um esquema de produção muito maior. Com as possibilidades de aberturas estéticas e teóricas apresentadas pelo diretor o público passa a ser instigado pela possibilidade de elaborar seus próprios sentidos sobre o que está vendo ali documentado, algo até então impensado em documentários que tinham um caráter eminentemente pedagógico.

Tem início uma experimentação na qual o diretor começa a atuar nas brechas hierárquicas e a mostrar as diferentes formas de resistência e apropriação realizadas por

⁹ Gênero de documentário cuja premissa era captar a realidade tal qual ela se apresenta, sem ilustrações ou intermediações didáticas, aproximando-se o máximo possível do fato em andamento. Tal premissa foi desenvolvida entre fins dos anos 50 e início dos 60 a partir de novas tecnologias que surgem, como equipamentos mais leves e gravadores capazes de sincronizar a imagem com a fita magnética do som responsável por captar falas e sons do ambiente.

aqueles que eram considerados os subalternos da história em uma cidade assolada pela seca e pela fome (*Seis dias em Ouricuri*, 1976). Coutinho opta por explorar texturas nessa história que foge ao padrão de “reportagens e documentários que se aproximam do assunto com um saber pré-concebido” (NETO, apud Lins, 2017, p.50). Ao abrir o olhar da câmera para as indeterminações do presente, Coutinho quer depurar a mente do espectador daquele modelo de falas objetivas em *off*, perguntas prontas e a estabilidade de imagens ilustrativas e distantes. O efeito que busca é justamente o oposto, criar uma proximidade junto a seus interlocutores e captar a realidade que se revela na filmagem não por “informações precisas, mas em depoimentos que traçam uma rede de pequenas histórias descentradas que se comunicam através de ligações frágeis e não causais” (NETO, apud Lins, 2017, p.50).

A ousadia maior foi dar voz a um típico coronel nordestino (*Theodorico, o imperador do sertão*, 1978) e, por meio da imagem, daquilo que não é dito pelo opressor em todo seu personalismo, criar um complexo e interessante jogo de ambiguidades no qual o coronel revela “por conta própria as contradições de toda a sua classe, a velha oligarquia rural brasileira” (MACHADO, 2013, 556). A cada princípio martelado pelo major Theodorico Bezerra, a imagem reforça a imoralidade de seus mandamentos. Se havia a predominância no documentário nacional de um princípio de objetividade que reforçava ideias de forma pedagógica, com seu filme sobre Theodorico Bezerra, Coutinho “inaugurava na prática cinematográfica” de seus dispositivos filmicos, “uma abertura à visão de mundo do personagem e, ao mesmo tempo, uma liberação do espectador para produzir os sentidos do que está vendo” (LINS, 2013, p. 376).

Em 1981, momento de distensão política e apaziguamento da censura, Coutinho parte em uma nova jornada - reencontrar os participantes da primeira versão de *Cabra marcado para morrer* e analisar suas trajetórias e memórias ao longo dos dezessete anos que separam as filmagens interrompidas da retomada do projeto, agora em formato de documentário. Nesse ponto é importante salientar que Coutinho traz consigo toda a carga de aprendizado acumulada durante anos de televisão e começa a lapidar seu próprio estilo cinematográfico, baseado em um radicalismo ético-estético, advindo do cinema direto, em que o importante é ouvir seus interlocutores. Eduardo Coutinho não quer apenas filmar o presente desses personagens, como também tudo aquilo que é fruto desse encontro e incorporar esses momentos ao material filmado. Seu cinema é feito de tensões que buscam desterrar qualquer subterfúgio que oblitere a evidência clara dos choques de memórias e realidades que esses encontros podem proporcionar.

Ao mapear a memória dos remanescentes do *Cabra...Coutinho* quer entender as subjetividades perpassadas pelos itinerários que as ligam ao assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira. Para tal, diferente do filme original em sua porção pedagógica e sem ambiguidades, em sua versão documentário *Cabra marcado para morrer* coloca seus entrevistados em uma “relação à parte, destacada do jogo cotidiano de poder” fazendo assim com que esses polos sejam “subvertidos e produz-se um espetáculo a contrapelo das representações” (MESQUITA, SARAIVA, 2013, p. 390). Eduardo Coutinho promoverá uma nova perspectiva de imaginário e dos trabalhos de memória acerca das possibilidades de representação do documentário quando expõe as condições de produção de seus filmes, bem como os dispositivos que emprega na filmagem. Levamos em conta na presente pesquisa que Coutinho capta as tensões que se colam às falas de seus interlocutores e se fiar a essa premissa é o que confere o potencial ético às representações que elabora por meio da imagem. Para entender essas tensões no presente deve-se recorrer a um longo processo de rememoração que não se foca em imagens instantâneas, mas no conflito da memória com o tempo presente.

Estruturamos a presente pesquisa em três capítulos. No primeiro capítulo *O cinema e suas narrativas históricas* abordaremos o filme enquanto agente histórico, as particularidades que acarretam sua análise e a conceituação e emergência do cinema documentário. A leitura cinematográfica da história atua mediando as relações do presente com o passado, sendo vitais para a construção de conhecimentos a partir das representações que tendem a se incorporar à memória coletiva, contribuindo para o reenquadramento da memória pela história. O cinema documentário e o discurso histórico guardam uma relação de imbricamento na qual ambos se apropriam e fazem uso das práticas um do outro. As vertentes historiográficas desobrigadas de sua exatidão cartesiana reverberam nas próprias noções de documentário enquanto espelho do mundo. Por meio das escolhas éticas e estéticas o cineasta que assume a direção de documentário cria modos de representação para apreender o elemento imponderável em um discurso que não é necessariamente homogêneo, mas que construa e problematize assertivas acerca de uma realidade histórica enquadrada por uma temática fílmica disposta nos códigos de linguagem do filme documentário.

No segundo capítulo, *Eduardo Coutinho: entre a arte e a história* nossa abordagem começa com um perfil biográfico-intelectual do diretor Eduardo Coutinho. A trajetória de Coutinho não é analisada isoladamente dos contextos que a perpassam, sejam eles políticos ou culturais, mas que, nesse caso, guardam relações muito estreitas. As redes de

sociabilidades nas quais o diretor se insere irão influenciar não só sua trajetória como também seu estilo de filmagem, a partir do qual começará a elaborar o radicalismo ético-estético que o consagrará décadas depois. Nesse ponto da pesquisa consideramos igualmente válido analisar questões prementes do período e que serão retomadas por Coutinho em suas futuras produções. A primeira delas é o documentário de modelo sociológico, tal como formulado pelo crítico Jean Claude-Bernardet, e seu impacto nas concepções de Brasil presente na arte cinematográfica, para assim constituirmos o referencial sobre o qual Coutinho irá se debruçar e desmontar em sua vindoura carreira como documentarista. A questão seguinte diz respeito aos embates estéticos e éticos que permeavam a relação entre uma classe intelectual que ansiava por um diálogo mais profundo com as classes populares e a forma como isso reverberava em projetos artísticos, Coutinho retomará esses temas quando assume a direção dos primeiros documentários à frente do *Globo Repórter* e elabora novas formas de dar corpo e voz aos excluídos e aprofundará o tema dessa relação intelectuais e povo quando da elaboração de *Cabra marcado para morrer* (1984). Optamos por intercalar análises de outros referenciais teóricos com depoimentos do próprio diretor que ajudam a compor a especificidade de seu processo criativo e evitam a recorrência de idealizações biográficas que esvaziam o sentido das tensões e ambiguidades de toda formação intelectual.

No terceiro e último capítulo, a relação cinema-documentário e história passa a ser analisada pelo prisma do radicalismo ético-estético de Eduardo Coutinho. As relações entre história e memória começam pela análise do itinerário percorrido pelo assassinato de João Pedro Teixeira na memória e no imaginário da comunidade camponesa do Engenho Galileia. Esse acontecimento será o estopim para um processo que diz respeito não somente ao fato em si, mas como ele terá papel no processo de enquadramento da memória que permitirá que a comunidade camponesa venha a público dar seus testemunhos enquanto “vencidos” da história. Concomitantemente, será a busca por esses personagens e suas memórias que criará as condições para que a figura de Elizabeth Teixeira venha a emergir da clandestinidade, permitindo que assuma seu papel de agente histórica de uma nova etapa de lutas e reivindicações. A premissa desse capítulo mostra um imbricamento entre as práticas da história oral e o método próprio do dispositivo de filmagem de Eduardo Coutinho, a estratégia que emprega para restabelecer contato com os camponeses de Engenho Galileia e localizar Elizabeth Teixeira. Essa relação não repensa somente a estética do cinema documentário, mas age em consonância com novas tendências historiográficas que emergem no pós-segunda guerra no qual a figura da

testemunha e os estudos de memória ganham um novo espaço, deslocando de vez a história de seus recortes totalizantes para abordagens micro e permeadas pela ação das subjetividades. O público da história se constitui de uma relação que surge da necessidade de construir no espaço público meios para que as subjetividades do testemunho venham à luz.

A abordagem teórico-metodológica da presente pesquisa emprega uma clara relação com a história oral, tendo em vista estar calcada na análise dos relatos testemunhais dados por aqueles que estão narrando suas experiências no documentário de Eduardo Coutinho. Notabilizada pela mudança do paradigma histórico, que conduz o historiador a lidar com os testemunhos de fontes vivas, provenientes do grande *boom* de atores sociais buscando construir e entender suas identidades. O trabalho de história oral, que conduz à coleta de relatos e informações nos documentários propostos para análise, muda totalmente a dinâmica historiador/entrevistador e os sujeitos da história. Ao contrário da fonte material, uma testemunha não faz as vezes de um dado, de uma estatística passível de manipulação ou recorte, no caso do testemunho oral, o historiador “*tem somente um domínio parcial*” sobre quem relata a experiência do ocorrido (FRANÇOIS, 2006, p.9).

A história do tempo presente ratifica que o passado é construído em torno de um ponto de apoio que é o presente. Trabalhando as representações sociais da memória coletiva e os usos políticos do passado, a história do tempo presente distancia-se da história estritamente factual, supostamente calcada na objetividade e na recuperação do passado em sua totalidade. Já a história oral articula a oralidade do relato testemunhal oriundo do conhecimento sobre um passado advindo da(s) memória(s), sejam elas individuais ou coletivas, seja recente ou mais distante cronologicamente, para erigir uma abordagem histórica onde as subjetividades do relato testemunhal são lembradas e reconstruídas, sob o efeito subsequente do tempo presente.

De um lado temos o lembrar, suscitado por pergunta ou, especificamente nesse caso, a evocação das memórias relacionadas ao contexto da filmagem original, do outro lado, o fato histórico tal como ocorrido. Enquanto a lembrança apela ao que temos de mais afetivo, a história traz aquilo que temos de mais racional, baseado em experiências culturais e sociais, que irão preencher as lacunas existentes entre a memória e o fato, gerando assim um processo de reatualização do passado no presente (SEIXAS, 2004, p.49). Torna-se, até certo ponto, imprudente privilegiar apenas a dimensão racional, adotada pela historiografia ao tratar de memórias, sem levar em conta as predileções

afetivas que atualizam mesmo o lembrar. Assim temos uma abordagem histórica fluída, em que história é construção, mais do que necessariamente oriunda de uma relação ou ação causal entre fato e documento. Mobilizam-se, dessa forma, os conceitos de práticas discursivas, representações e monumentalização.

Discursos se propõem a ser uma forma de poder, através do controle de saberes. A história do tempo presente, forma de estudo dos usos do passado pelo presente, traz em seu cerne a discussão sobre a validade dos saberes dos consensos que constroem a verdade. Essa relação dos discursos com a memória estabelece formas fundamentais de saber-poder, tais como descritas por Foucault:

Não podemos nos contentar em dizer que o poder tem necessidade de tal ou tal descoberta, desta ou daquela forma de saber, mas que exercer o poder cria objetos de saber, os faz emergir, acumula informações e as utiliza” (FOUCAULT, 1993, pp 141-142, apud THIESEN, 2013, p.29).

A reconstrução da memória é um aparato intelectual, uma função psíquica, narrativa histórica de um indivíduo que está inserido em um contexto social, e também de uma coletividade. A memória e um dos seus dispositivos, a recordação, são formas de resistência que se opõem à alteridade inevitável das mudanças do tempo e que são elementos essenciais das identidades individuais e coletivas, porque afetam a percepção que o indivíduo tem de si e do próximo (ROUSSO, 2006, p.94).

Para além do filme citado, *Cabra Marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, Brasil, 1984, empregamos referenciais teóricos não só da área de História, como também do campo do Cinema, tendo em vista que se trata também de uma leitura cinematográfica da História. Para isso recorro a TURNER, Graeme (1997), NÓVOA, Jorge (2008), BARROS, Assunção (2008), MORETTIN, Eduardo (2007 e 2012), NAPOLITANO, Marcos (2007), RAMOS Fernão Pessoa (2008), BERNARDET, Jean-Claude (2003), CARRIERE, Jean-Claude (2015), STAM, Robert (2003).

É igualmente importante ressaltar que a presente pesquisa está permeada por trechos de depoimentos extraídos diretamente do próprio filme. Todas as citações que não trazem referência bibliográfica foram extraídas diretamente do filme.

A presente pesquisa não pretende enquadrar Eduardo Coutinho e *Cabra marcado para morrer* em uma tipificação fechada, mas sim entender o diálogo que determinados conceitos oriundos do cinema documentário e da história estabelecem para formação de uma possibilidade de representação. O modo de documentar de Eduardo Coutinho traz elementos que são centrais para um trabalho mais acurado da relação deste com a ciência histórica. Embora o diretor não aspire a fazer história por meio dos filmes, esses

elementos trazidos para o centro da nossa análise marcam essa possibilidade de representação, não eliminando outros diálogos ou leituras. Ao final, esperamos ter alcançado nosso objetivo: analisar *Cabra marcado para morrer*, enquanto um agente histórico que parte do princípio de uma autoridade compartilhada, fruto do diálogo entre Coutinho e os camponeses e como se dá a inserção dos elementos que advém dessa relação no espaço acadêmico e junto ao público espectador.

1. O cinema e suas narrativas históricas

A tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de transmitir uma impressão de autenticidade (NICHOLS, 2016, p. 19)

Imagens constituem parte fundamental do processo de compreensão humana do tempo e do espaço. O primeiro canal de percepção e entendimento do ser humano se dá a partir daquilo que ele é capaz de captar visualmente. As diversas manifestações imagéticas – pinturas rupestres, gravuras, esculturas, quadros, murais, fotografia e cinema – constituem fontes históricas¹⁰ que ajudam a formar uma narrativa histórica. As figuras esculpidas que compõem o Arco do Triunfo de Tito, a pintura que representa a Batalha do Tuiuti, um importante episódio da Guerra do Paraguai, são alguns exemplos de indícios ou evidências materiais de culturas passadas que colaboram para a construção de perspectivas historiográficas no presente. Em um período onde a fotografia sequer existia (Arco do Triunfo de Tito), ou não estava amplamente difundida, além de apresentar muitas limitações técnicas (Guerra do Paraguai), as imagens representam acontecimentos, como a guerra (elemento comum aos dois casos), e permitem ao historiador acessar por meio do seu repertório imagético as práticas sociais e a cultura material de diferentes períodos e lugares.

A difusão de imagens em alcance global que antes era um monopólio da imprensa, vale lembrar a transmissão ao vivo da Guerra do Golfo (1990-1991) pelas redes de televisão estadunidenses, passou a ser um recurso ao alcance de todos, bastando para isso, na maioria das vezes, um dispositivo, como um celular, e acesso à internet. Antes das imagens chegarem aos veículos de comunicação elas chegam primeiro às redes sociais e comumente são essas imagens, muitas vezes realizadas por anônimos, que acabam por figurar nas manchetes dos noticiários televisivos e nos sites de notícias. Identificar a origem das imagens, se são originais ou montagens, seu contexto, a responsabilidade e o cuidado antes de postarmos ou compartilharmos qualquer imagem constituem problemáticas advindas dessa massificação imagética que reafirmam a importância do elemento visual em nosso dia a dia mais corriqueiro¹¹.

¹⁰ Por fontes históricas entendemos tudo aquilo que é produzido pelo ser humano, seja material ou imaterial, e que deixe vestígios ou evidências da ação humana no tempo e no espaço, proporcionando acesso significativo a uma compreensão do passado humano e seus desdobramentos até o tempo presente.

¹¹ Giorgio Agamben chama atenção para o fato de que a massificação das imagens está criando uma prática social na qual a falsa ideia de um evento, por meio do registro fotográfico e da filmagem, cria igualmente a falsa sensação de vivência real desse mesmo evento. A profusão de imagens e nossa exposição a elas

A presença da imagem no processo de reconstrução do passado não se limita aos indícios materiais, como fotos, pinturas, filmes etc. A construção de narrativas históricas a partir do emprego das mais variadas fontes, incluindo também as não imagéticas, permite formar imagens mentais do passado¹² por meio das quais acessamos o conhecimento histórico e mobilizamos diferentes níveis de percepção que constituem a experiência histórica. A representação histórica por meio de imagens possui elementos estéticos que despertam sensações ao serem captadas pela visão humana, incluindo uma sensação de contato com o passado, seja ele próximo ou distante. A presença do elemento estético no discurso histórico desempenha uma função logopática¹³, na qual o conhecimento também advém do impacto da experiência emocional do processo de obtenção de informações. Nesse caso, a faculdade da visão que contempla uma imagem afeta as sensibilidades que atuam na percepção e no contato com o passado, com isso o elemento racional empregado na análise do passado e, por conseguinte, na construção do conhecimento histórico é redefinido por meio da emoção. A emoção conduz a reflexão (CABRERA, 2006, p. 17, 18 e 19).

As imagens dão testemunho de “experiências não-verbais” e indicam formas de “transmitir informações ou oferecer prazer”, acerca de culturas, sociedades e experiências do passado (BURKE, 2004, p. 17). A partir da relação entre história e estética o testemunho das imagens nos leva a imaginar (ou reimaginar) o passado, implicando em

denota o quanto a imagem deixou de ser um objeto, um desdobramento de uma experiência, para se tornar uma finalidade em si. O homem está alienado de suas experiências não só por causa das grandes catástrofes, como também pelo simples ato de curtir, postar e compartilhar imagens nas redes sociais e de produzir imagens em detrimento da construção de experiências, tudo isso em busca de *likes*. Cf. AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

¹² Walter Benjamin emprega de forma recorrente o conceito de imagem como um “lampejo” que capta o passado quanto mais longe ele se encontra no tempo e no espaço. Em suas teses “Sobre o conceito de história” Benjamin nega inviabilidade de captar o passado “tal como ele de fato foi”, para criar uma apropriação do mesmo, por meio da forma como a recordação “relampeja no momento de um perigo”. O passado seria aquilo que se percebe no instante presente em que essa imagem lampeja tal qual o *flash* de uma câmera, sendo o passado um instantâneo, captado como uma efemeridade que ganha sua vida e seu movimento na imagem gerada por esse lampejo, que traz um novo conhecimento ancorado naquilo que o presente revela. Por sua vez a filosofia benjaminiana é tributária da concepção estética proposta pelos surrealistas europeus que veem na imagem “uma capacidade expressiva transformadora para além da fala, acreditando numa escrita imagética”. As imagens históricas são construídas a partir de atos voluntários (objetivos) com atos subjetivos que remetem ao nosso inconsciente, a imagem em lampejo, conforme proposta de Benjamin, representam uma relação dialética do presente com esse passado fluido e inapreensível. Cf. BENJAMIN, Walter *O Surrealismo*. O último instantâneo da inteligência europeia. *In*: ___. **Magia e técnica. Arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 21-36

¹³ O filósofo Julio Cabrera postula as noções de conhecimento pático e apático. O primeiro sendo a inserção do elemento afetivo para problematizar o conhecimento puramente lógico, enquanto o segundo é o conhecimento construído sem o impacto advindo das emoções das experiências empíricas que fazem parte do acesso ao mundo exterior. Cf. CABRERA, Julio. **O Cinema pensa** – uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2006

um processo que envolve as imagens enquanto vestígios materiais e, a partir do seu impacto na nossa sensibilidade, possibilita a construção de imagens mentais sobre o passado, experimentando-o assim de forma mais vívida, mais próxima.

O processo de se deixar envolver pela emoção causada pela estética da imagem não anula a importância do processo heurístico de “crítica da fonte”. Peter Burke chama a atenção para o fato de que a fonte visual:

[...] levanta muitos problemas incômodos. Imagens são testemunhas mudas, e é difícil traduzir em palavras seu testemunho. Elas podem ter sido criadas para comunicar uma mensagem própria, mas historiadores não raramente ignoram essa mensagem a fim de ler as pinturas nas “entrelinhas” e aprender algo que os artistas desconheciam estar ensinando (BURKE, 2004, p. 18).

O problema sobre o qual Burke se preocupa abrange, de forma geral, todos os tipos de fontes históricas. A imagem, enquanto fonte histórica, não pode prescindir de um processo de análise para que seja desvendada, ou identificadas as relações de poder que a perpassaram desde o passado e lhe conferem seu caráter de fonte histórica. Sendo assim ela não nasce de uma fonte “pronta” com características inerentes. Mesmo que seja lugar comum afirmar que “uma imagem vale mais do que mil palavras”, ela não é autossuficiente, capaz de emanar uma verdade pura. Os significados da imagem também emergem a partir de uma relação de forças, tal como ocorre com outras fontes históricas, uma vez que os diálogos das demandas do presente com os conhecimentos pretéritos possibilitam sua leitura, ou como temos frisado até aqui sua reimaginação para a formação de uma imagem também mental do passado. Um escrupuloso processo de construção de subjetividades não nos deixa ignorar “a variedade de imagens, artistas, usos de imagens e atitudes para com as mesmas em diferentes períodos da história” (BURKE, 2004, p. 20).

Didi-Huberman, pensando uma filosofia da arte, lança aos historiadores que lidam com a imagem, no caso particular da história da arte, um alerta e uma provocação que vai ao encontro da observação de Burke: uma crítica ao estudo das representações históricas na pintura que “acabou por impor a seu objeto sua própria forma específica de discurso, com o risco de inventar fronteiras artificiais para o seu objeto”. Sendo o elemento simbólico (subjetivo) de criação humana de difícil enquadramento, o historiador incorre no risco de buscar na arte “respostas já dadas por uma problemática de discurso” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 12). A imagem, ainda em Didi-Huberman, no âmbito da história da arte, deve suscitar mais perguntas, mais possibilidades de leitura, do que “opor às

respostas prontas outras respostas já prontas”. Para que a sensação de contato com o passado constitua uma verdadeira experiência, em que a imagem não seja só um objeto em si, é necessário apreender também um “não-saber quando ele se desvencilha das malhas do saber”. No campo das sensações proporcionadas pela estética da imagem na construção do discurso histórico, a partir das imagens do passado, entende-se que este também deve ser perpassado pelo “elemento do não-saber que nos deslumbra toda vez que pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 15 e 16).

O historiador, ao lidar com imagens, não pode se limitar a perscrutar sobre o que ela pode revelar e ocultar ao mesmo tempo. Ao adotar a postura do “não-saber” expressada por Didi-Huberman, o historiador adota uma postura dialética, orientada para pensar as diversas nuances sobre uma mesma imagem em diferentes tempos e lugares. É o que torna isso possível é a atitude do historiador em não reduzi-la ou não considerar somente as respostas propostas pela representação e seus discursos. Tanto quanto nos permitir identificar os vestígios materiais de uma cultura do passado, o tratamento de fonte histórica dispensado à imagem deve incorporar o impacto que as subjetividades exercem no processo de elaboração das narrativas históricas aliado a um escrupuloso trabalho de crítica à fonte.

As reflexões de Julio Cabrera, Peter Burke e Didi-Huberman trazem em comum a preocupação de pensar a articulação do elemento visual com as subjetividades e seus impactos na forma como são concebidas as imagens mentais do passado. A relação cinema e história é pautada pelo impacto das imagens mentais e a forma como atuam na reconstrução de narrativas históricas recorrendo e redefinindo repertório imagético das coletividades. O cinema colabora para construir a narrativa histórica do mundo moderno e começa esse processo justamente fazendo da história o seu principal fator de legitimação. Contudo, ele não fica restrito a uma instrumentalização da história, se tornando igualmente um agente histórico capaz de influenciar não só na forma das narrativas como também nos fatos. Por sua vez, o cinema documentário marca uma inflexão na própria relação cinema e história ao incorporar e atuar na redefinição dos paradigmas históricos, principalmente na segunda metade do século XX, quando os historiadores se aproximam da memória e do testemunho fazendo com que voltem seu olhar para o cinema documentário.

Neste capítulo propomos situar o nascimento da linguagem clássica do cinema com a efervescência da vida moderna da virada do século XIX para o XX, em uma perspectiva

que também traz as ambivalências da modernidade antecipadas pelo cinema ao tratar de futuras rupturas e permanências que se farão sentir igualmente no campo historiográfico.

No tópico *1.1. O filme como agente histórico*, trataremos do imbricamento que ocorre entre história e cinema. Nesse capítulo, partindo das premissas elencadas por Marc Ferro e nos direcionando por meio de outros autores, com abordagens mais aprofundadas, como Robert Rosenstone, Jorge Nóvoa, Eduardo Morettin, traçamos uma reflexão sobre como as diversas correntes históricas e historiográficas, bem como os diversos movimentos cinematográficos, se articulam e se influenciam na mudança e/ou consolidação de paradigmas históricos por meio dos filmes.

Em *1.2. Documentário e História: mundos em movimento*, partiremos da questão “*o que documenta o documentário?*”, faremos uma reflexão sobre a relação entre a narrativa do documentário em consonância com as próprias questões que envolvem a mudança de paradigmas da ciência histórica. Fecharemos esse tópico discutindo o documentário no pós-Segunda Guerra, que incorpora a crise da modernidade na forma de pensar a narrativa histórica, indo de uma abordagem historicista para uma estética crítica das grandes narrativas e privilegiando uma abordagem fragmentária atinada à emergência da subjetividade da memória na construção do discurso histórico.

1.1. O filme como agente histórico

O historiador francês Marc Ferro, nos anos 60, propunha uma análise da relação cinema e história que transitava, sem uma separação rígida, entre o objeto-problemática e o campo epistemológico. Ou seja, mais do que fazer do cinema objeto ou fonte a ser problematizada, Ferro voltou seus esforços para a elaboração de uma matriz teórica que pudesse estabelecer as similitudes entre a narrativa e o método histórico e a estética cinematográfica¹⁴. Ferro tem um papel fundamental para, a partir da década de 70 o cinema ser alçado à categoria de “novo objeto”, sendo definitivamente incorporado ao saber e ao fazer histórico¹⁵. A proposta conceitual de Ferro enquadra-se nas novas

¹⁴ Para a presente pesquisa recorreremos à coletânea de textos presentes em FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010, formada a partir de textos redigidos pelo autor entre as décadas de 60 e 70. Posteriormente toda sua matriz teórica passou por revisões executadas pelo próprio autor durante a década de 80.

¹⁵ Cf. LE GOFF, Jacques (org.). **A História Nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1990 e LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs). **História: Novos Objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed. 1995. No Brasil a coleção Domínios da História, organizada e editada por Ciro Flamarion Cardoso e Ronaldo Vainfas traz um capítulo que contempla o uso da imagem como elemento para a construção do saber histórico, privilegiando os usos da fotografia e do cinema, Cf. MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História: ensaio de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997 p.568-590.

abordagens dos novos objetos para a construção do conhecimento histórico. Para o autor, todo filme é realizado em um contexto histórico e, mesmo que não trate frontalmente de nenhum elemento histórico (seja um fato ou personagem), ainda assim traz consigo os valores, códigos culturais, discursos e tendências de seu tempo. Desde um filme de entretenimento, atualmente o famoso *blockbuster*, passando pelo filme militante, pelo cinema de autor e até mesmo o experimental, o filme como um todo está impregnado de elementos políticos e históricos, sejam eles explícitos ou coetâneos às intenções de seus realizadores, esses elementos contribuíram para que, a partir do filme, se realize uma contra-análise da sociedade.

Para Ferro, a contra-análise da sociedade é o processo por meio do qual um filme, seja ele histórico ou não, deixa transparecer elementos que estão latentes nas narrativas cinematográficas. Seriam lapsos que permitiriam identificar a condição sócio-histórica no momento da realização daquele filme, “a sociedade que o produz e o recebe”, nas palavras de Ferro. Elabora-se uma perspectiva de análise que não se limita ao textual, mas que leva em conta também o *mise en scene*¹⁶, torna identificável os elementos que estão sendo censurados por essa mesma sociedade, a partir da evidenciação de determinadas características político-ideológicas que transparecem nas escolhas estéticas e narrativas do filme. Por essa leitura proposta por Ferro o filme se torna um documento do tempo presente, permitindo a quem o analisa identificar elementos que estejam além das representações operadas pelos grupos dominantes, já que análise polissêmica da imagem, sem a já citada separação rígida entre forma e conteúdo, permitiria identificar elementos que transparecessem os controles e censuras impostas a narrativa. Para a adequada leitura dos lapsos de discordância que o filme projeta se faz necessária uma mudança de paradigmas de significação de uma determinada sociedade. Geralmente essa mudança, conforme assinala Ferro, estaria nas transições ideológicas de uma sociedade. Só assim seria possível a emersão de leituras que antes estariam vetadas ou sem o devido espaço de representação histórica (FERRO, 2010, p. 32 e 33).

As teses de Ferro passaram por uma série de revisões (do próprio autor) e por críticas de outros autores, além de apropriações que ajudaram a expandir o seu sistema de análise. No campo dos apologistas, daqueles que expandiram as ideias de Ferro, está o

¹⁶ Movimento e arranjo dos elementos no quadro ou na tomada de uma cena a fim de observar como se podia gerar significados, construindo relações entre as tomadas através da montagem.

brasileiro Jorge Nóvoa. Em seu trabalho “Apologia da relação cinema-história”¹⁷, que propõe uma leitura para além do viés ideológico eventualmente exposto nas narrativas cinematográficas. O cinema seria suporte e linguagem para um outro nível de leitura da História, abrindo espaço para o que seria uma “razão poética” da relação cinema-história. Ou seja, uma análise histórica, por meio do cinema, impregnada por um elemento emocional ou afetivo, que ajuda a redefinir o componente racional na leitura histórica (NÓVOA, 2008, p.15).

Eduardo Morettin (MORETTIN, 2007, p. 40 e 41) mostra-se um crítico de muitas das abordagens teórico-metodológicas de Ferro. O autor classifica as abordagens do historiador francês como pouco densas (apesar das constantes revisões), pois em sua maioria não forneceriam subsídios para avançar no debate teórico metodológico sobre a narrativa histórica no audiovisual. Assim, Ferro estaria limitado ao cotejamento das fontes (contexto de realização, se são informações ou representações verídicas, quais suas origens, etc), privilegiando o “por que” em detrimento do “como”. Outra crítica dirigida por Morettin é a concepção do filme como “contra-análise da sociedade” que o vê como portador de significados independentes. Devemos atentar, segundo o autor, para o caráter polissêmico da imagem, que relaciona forma e conteúdo. Para tal devemos ir além das contextualizações e também buscar os processos históricos por detrás das opções estéticas privilegiadas pelo realizador.

A presente pesquisa optou, em caráter teórico e metodológico, por adotar as concepções de Ferro sobre a necessidade de buscar aquilo que eventualmente é tangencial à produção do filme (seja ele histórico ou não). Porém, consideramos pertinente realizar uma leitura mais crítica e nuançada a partir da concepção delineada por Morettin e considerando também autores como Robert Rosenstone e Marcos Napolitano. Para esses autores citados o filme surge como uma relação dialética de forma e conteúdo, analisando também as escolhas conscientes dos realizadores empregadas nas opções estéticas que compõem a imagem cinematográfica. É importante ressaltar que a proposta teórico-metodológica acerca da relação cinema e história proposta por esses autores não constitui necessariamente uma síntese em face das teses de Marc Ferro, mas sim uma revisão crítica

¹⁷ Além das teses de Ferro, Nóvoa também se apropriou de um conceito anterior a seu trabalho, defendido por Graeme Turner em seu livro *O cinema como prática social* – São Paulo. Summus, 1997. Neste trabalho Turner refaz os caminhos teóricos apontados por Cristian Metz ao reelaborar conceitos e dissecar as práticas que tornam a linguagem cinematográfica objeto de um estudo que remete ao que há de mais profundo nos códigos e convenções de uma sociedade.

e uma possibilidade que abre espaço para pensarmos o filme como um meio de diálogo entre as teorias historiográficas e as próprias teorias do cinema, considerando também a especificidade estética de cada gênero fílmico como, no nosso caso, o cinema documentário.

As inesgotáveis possibilidades proporcionadas pelo audiovisual, seja ele oriundo do cinema, da televisão ou das mídias sociais, constituem um precioso material para análise de representações históricas e historiográficas. Um filme pode ser histórico tanto pelo tema que aborda em seu argumento, quanto pela sua relevância no âmbito das práticas cinematográficas que dão forma à história do cinema, conferindo-lhe um *status* particular em discussões que perpassam os âmbitos históricos e cinematográficos. Sendo assim, a divisão elencada no início desse parágrafo adquire novos contornos e possibilidades de leitura diante de uma abordagem que privilegie análises dialéticas que envolvam forma e conteúdo e não só o contexto de realização da obra fílmica, considerando também as tensões próprias da narrativa em consonância com as opções estéticas empregadas.

Com o advento dos serviços de *streaming*, o elemento audiovisual como um todo passa a ser o filtro ou a porta de entrada por meio da qual grande parte da população mundial vê representada para si própria seus códigos culturais e suas histórias, seja do presente, de um passado próximo ou distante. Rosenstone assim expressa essa dinâmica:

Filmes, minisséries, documentários e docudramas históricos de grande bilheteria são gêneros cada vez mais importantes em nossa relação com o passado e para o nosso entendimento da história. Deixá-los de fora da equação quando pensamos o sentido do passado significa nos condenar a ignorar a maneira como um segmento enorme da população passou a entender os acontecimentos e as pessoas que constituem a história (ROSENSTONE, 2015, p.17).

A importância das mídias visuais, mais precisamente dos filmes, se faz sentir em nossa sociedade de forma muito premente, seja por aspectos positivos ou por questões controversas. Em 12 de outubro de 2007 é lançado o filme *Tropa de Elite*, do diretor José Padilha. A produção causou controvérsias e acaloradas discussões sobre as práticas executadas pelo Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar do estado do Rio de Janeiro (BOPE). Padilha, e um dos roteiristas o ex-capitão do BOPE Rodrigo Pimentel (autor do livro *Elite da Tropa* que deu origem ao filme), foram acusados de fazer apologia às práticas truculentas perpetradas pelo BOPE nas comunidades cariocas e por reforçarem estereótipos relacionados a defensores dos direitos humanos, ONG's, usuários de drogas e moradores de comunidades carentes.

A polêmica foi tamanha que em 2010 Padilha lança *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro*, onde procura criar uma história mais nuançada sobre os meandros da política de segurança pública do Rio de Janeiro e o seu papel no surgimento das organizações criminosas paramilitares conhecidas como milícias, bem como a relação destas com importantes figuras políticas que faziam das comunidades tomadas pelos milicianos seus currais eleitorais. Nesse novo argumento o personagem principal da história, capitão Nascimento, se vê às voltas com a corrupção nos altos escalões da política de segurança pública, que tem como consequência as práticas de violência que acometem comunidades carentes e a sociedade carioca, criando o binômio milícias-tráfico. Em ambos os casos houve uma profunda discussão política, histórica e sociológica concernente às especificidades do histórico de violência que envolve a sociedade carioca e as políticas de segurança pública. Não pode ser descartado também o contexto de lançamento desses filmes, que ocorre no auge da política de pacificação¹⁸ promovida pelo governo do estado do Rio de Janeiro, o que evidenciava ainda mais o tipo de sociedade que produziu, recebeu e se apropriou do filme¹⁹. Assim podemos entender os canais e as razões que deram não só espaço a essa discussão como também ajudaram a moldá-la a partir da apropriação que o público fez dos filmes citados.

Em 27 de março de 1984, o diretor Silvio Tendler lança o documentário *Jango*. O filme, além de um competente trabalho historiográfico por parte do diretor, acaba por pintar um retrato de um Jango pacificador e moderado, que estava no centro de um dos momentos mais decisivos da história do Brasil. Jango é visto como um idealista, mas ao mesmo tempo um homem prático e com plena consciência da importância das mudanças pelas quais o Brasil passava. Sai de cena o Jango “covarde”, como durante muito tempo foi pintado por alguns setores da Esquerda brasileira, ou um Jango radical, pronto para aderir ao comunismo, imagem essa construída pela extrema Direita que perpetrou o golpe civil-militar. O documentário traz momentos importantes da história recente do Brasil,

¹⁸ Para uma discussão mais detalhada sobre os impactos do processo de implementação das unidades de polícia pacificadora Cf. LEITE, Márcia Pereira. Da “metáfora da guerra” ao projeto de “pacificação”: favelas e políticas de segurança pública no Rio de Janeiro. In: **Revista Brasileira de Segurança Pública**. São Paulo v. 6, n. 2, Ago/Set 2012. p. 374-389 e CARVALHO, Monique Batista. A política de pacificação de favelas e as contradições para a produção de uma cidade segura. In: **O Social em Questão** - Ano XVI - nº 29 – 2013, p. 285-308.

¹⁹ Sobre os processos de apropriação suscitados pelo filme, principalmente no âmbito de uma problemática na qual estão implicados os usos e abusos do conceito de “fascismo” que nortearam algumas das principais discussões midiáticas Cf. CALDAS, P. O (ab)uso da palavra fascismo: a recepção de *Tropa de Elite*. In: **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. II, n. 4 (jan-jun/2008), pp. 46-56.

entrevistas inéditas e por meio de muita emoção acaba por criar um meio termo conciliador na imagem do ex-presidente João Goulart.

Lembremos que o filme de Tandler é lançado em 1984, período em que a redemocratização, ou uma transição pactuada entre os militares e a sociedade civil, era delicadamente tecida. Nessa sociedade que recebe o documentário de Tandler o mais importante era apaziguar os ânimos, mas sem deixar de mapear posições políticas e fatos da história recente, pois haviam-se passado somente 20 anos entre o golpe civil-militar e o lançamento do filme. De modo que, mesmo sem se envolver em questões polêmicas, o filme de Tandler tem todos os méritos de um ambicioso trabalho histórico que, em um momento de transição política, faz as vezes do “não esqueça”. Era a memória subterrânea vindo à baila. Passados mais de 30 anos desde seu lançamento Jango sobrevive bem ao julgamento do tempo com uma relevância histórica e cinematográfica que permanece vital para a nossa história e que é rediscutida a cada geração²⁰.

Na relação entre cinema e história as implicações não estão limitadas ao cotejamento do factual nas narrativas filmicas, exercendo igualmente impactos na historiografia. Hayden White de “forma teoricamente consistente, esteticamente envolvente, politicamente perigosa, eticamente assustadora” (WHITE, 1992), expressa um desconstrucionismo no qual enfatiza a relação entre a forma e o conteúdo da narrativa histórica. O passado, segundo White, só existe na forma como ele é escrito pelos historiadores, sendo o pretenso rigor científico aplicado nas análises históricas ineficiente para garantir qualquer noção estrita de objetividade. Carlo Ginzburg, ao tratar do paradigma indiciário, já anunciava uma historiografia na qual possibilidades mais flexíveis de pesquisa promovem uma exposição de resultados mais interessantes (GINZBURG, 2007, p.177, 178).

As problemáticas de forma e conteúdo que envolvem a representação do fato histórico em gêneros de escrita, conforme colocadas por White, e a substituição de um estatuto científico frágil que não caberia às humanidades, segundo Ginzburg, se reproduzem e sofrem influências mútuas no âmbito dos longas-metragens de ficção e do cinema documentário. O discurso historiográfico se funda em “representar adequadamente o real”. E o caminho teórico-metodológico para tal não se resume

²⁰ Cf. FERREIRA, Jorge. Como as sociedades esquecem: Jango. *In*: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (orgs.). **A História vai ao cinema**: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores. Rio de Janeiro: Record, 2006. p.161-178 e NAPOLITANO, Marcos. Nunca é cedo para se fazer história: o documentário Jango de Silvio Tandler (1984). *In*: MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos, KORNIS, Mônica Almeida (orgs). *História e documentário*. Rio de Janeiro: FGV, 2012. 151-178.

somente em “registrar, mas considerar caminhos possíveis, alternativas” acerca das leituras que se faz sobre o passado e que estão ancoradas no presente (REIS, 2010). A historiografia é uma representação dos fatos e de si mesma. Filmes que abordam temas históricos, independentemente de serem ficção ou documentário, se constituem em discursos historiográficos por também serem instrumentos para expor uma representação histórica e historiográfica. E isso ocorre porque, mesmo levando-se em conta os elementos comuns à narrativa cinematográfica (estética, formas de produção, gênero etc.), é possível pincelar a partir desses elementos informações que corroborem a existência do fato histórico, de seus personagens e as leituras que se edificam sobre ele. O que o cinema nos proporciona são possibilidades de leitura acerca do fato histórico pela relação forma e conteúdo presente nas narrativas e estéticas dos filmes.

Ao longo do século XX os filmes passaram a ser utilizados como importantes instrumentos ideológicos, sendo um meio muito eficaz ao conjunto de poderes constituídos, capaz de articular um sistema de propaganda política de ideologias. Mas, para além de ser um instrumento de “dominação” ou imposição de uma “hegemonia”, o cinema também atuou por vezes ao lado da “resistência”, fosse ela política ou cultural. Assim, tudo o mais que estiver relacionado ao cinema deve ser tratado como fonte para entendimento dos mecanismos e processos de disputa hegemônica colaborando para desnudar a ação dos diversos agentes históricos e de como estes interferem na própria História (NÓVOA, 2008, p.14 e 15). O filme se caracteriza por manter uma relação dialética com o espectador, seja reforçando seus preconceitos, seja apresentando-lhe espaços onde são realizadas representações de suas práticas sociais. Por meio de sua experiência cultural, o espectador pode identificar na produção audiovisual a produção de significado em suas referências políticas, religiosas, estéticas etc. (TURNER, 1997, p.55).

O cinema, seja enquanto expressão, representação e dispositivo tecnológico, mexe diretamente com a lógica temporal e impacta na forma como percebemos o tempo. Seus efeitos se fazem sentir em diversos campos do saber, como a própria História. O passado, na totalidade de sua duração, é restituído no instante da projeção do filme. Do cinematógrafo dos irmãos Lumière ao cinema contemporâneo, o filme abre o precedente para uma prática social que não está limitada à produção de conhecimento, pois desde seus primórdios o cinema atua de modo a dizer ou definir algo acerca das condições históricas, seja as que envolvem sua produção, ou sua recepção. Napolitano reitera:

...independente do grau de fidelidade aos eventos passados, o filme histórico é sempre representação, carregada não apenas das motivações ideológicas dos seus realizadores, mas também de outras representações

e imaginários que vão além das intenções de autoria, traduzindo valores e problemas coetâneos a sua produção (NAPOLITANO, 2007, p.65).

Uma leitura cinematográfica da história concebe o filme como um agente histórico capaz não só de influenciar como também atuar diretamente no processo histórico e historiográfico, mediando as relações do presente com o passado, vitais para a construção de conhecimentos a partir das representações do passado que tendem a se incorporar à memória coletiva, contribuindo para o reenquadramento da memória pela história.

O filme como agente histórico remete à própria consolidação do cinema no centro do nascimento da vida moderna, uma vez que sua difusão “ajudou no sentido de constituir uma mentalidade cada vez mais urbano-industrial” (NÓVOA, 2008, p.31). O cinema passa a atuar na formação de consciências, difundindo ideologias dada a sua especial importância para “produzir e reproduzir as novas relações sociais, econômicas e políticas, em condições de máxima eficiência”, pois com o cinema era possível transmitir uma mensagem a grandes contingentes populacionais em um curto espaço de tempo (NÓVOA, 2008, p.31). Na modernidade o cinema emerge como uma força histórica, além de registrar as mudanças e a consolidação dos centros urbanos e do estilo de vida que promove. Ao destacar o cotidiano das cidades, a expansão do consumismo e da sua contraparte, o comunismo, foi o principal meio de publicidade e criador da cultura do *star system* e louvou as promessas de progresso infinito da modernidade baseado na racionalidade, criou mitos e vendeu sonhos por meio de seus produtos culturais que moldavam o olhar, o imaginário e o comportamento do público. Antes da televisão o cinema foi a principal forma de penetração ideológica e atualmente movimenta tanto dinheiro quanto outras indústrias bilionárias, como a do cigarro e a armamentista. (CHARNEY & SCHWARTZ, 2004).

Walter Benjamin, em seu ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, indica a mudança no status da arte não só graças à reprodução técnica e massiva das imagens cinematográficas, como também porque “a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam ao olho”. O olhar precisava ser reeducado pela nova percepção advinda do processo de reprodução massiva das imagens, no qual “o modelo de objetividade visual” é a relação entre aquilo que a lente da câmera capta e o olho vê (BENJAMIN, 2012, p. 181). Os apelos visuais e estéticos proporcionados pelo cinema visam a imagem como o principal meio de instrução por desenvolver a sensibilidade, inteligência e imaginação orientados pela linguagem do progresso rumo ao futuro que é uma articulação prenhe na sociedade moderna. O cinema

terminaria por potencializar o efeito de realidade, com a agregação do elemento fantástico, aqui associado à técnica de produção e reprodução do filme, tem-se a magia e técnica unidas na produção de conhecimento e imaginação, despertando as sensibilidades, o elemento lúdico e recorrendo às imagens mentais do repertório imagético das coletividades, criando assim a identificação entre o público e os valores da modernidade:

Uma coisa é certa: atualmente o cinema nos fornece a base mais útil para examinar-se essa questão. É certo, também, que o alcance histórico dessa refuncionalização da arte, especialmente visível no cinema, permite um confronto com a pré-história da arte, não só do ponto de vista metodológico como material. Essa arte registra certas imagens, a serviço da magia, com funções práticas; seja provavelmente como execução de atividades mágicas, seja a título de ensinamento dessas práticas mágicas, seja como objeto de contemplação, à qual se atribuíam efeitos mágicos. Os temas dessa arte eram o homem e seu meio, copiados segundo as exigências de uma sociedade cuja técnica se fundia inteiramente com o ritual (BENJAMIN, 2012, p. 188).

O cinema na modernidade assume um claro papel político e ideológico, não só no sentido de doutrinar uma nova forma de olhar, que terá implicações nas imagens mentais da história, como passa a exigir uma nova postura de se portar diante do vídeo, como assinala Walter Benjamin:

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das intervenções humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 2012, p. 188).

A imagem em movimento, mais do que um aspecto técnico, exprime um pressuposto ideológico em torno da “finalidade da representação e parâmetro de medida da figuração visual dos objetos”. Não bastava a imagem estar em movimento, era igualmente necessário estabelecer um sentido no qual a representação imagética colaborasse para influenciar a visão e o efeito das imagens, pictóricas ou mentais, da sociedade moderna. E essa dinâmica se estabelece pela ação midiática entre filmar, observar e ser filmado. Esse triângulo, segundo Xavier, cria um “efeito de deslumbramento” em relação “à percepção imediata da imagem uma reação cultural mediatizada, que trazia consigo deferentes graus de consciência em relação ao processo técnico que permitia a sua produção” (XAVIER, 2017, p. 32). O impacto proporcionado pelo cinema, pela imagem em movimento, ao mesmo tempo em que desperta as consciências e as sensibilidades, estabelece um valor de exposição que fez o ato de “ser notado” adquirir um novo sentido. Retomando Walter Benjamin:

A transformação do modo de exposição pela técnica da reprodução é visível também na política [...]. O rádio e o cinema não modificam apenas a função do intérprete profissional, mas também a função de quem se representa a si mesmo diante desses dois veículos de comunicação, como é o caso do político [...]. Seu objetivo é tornar “mostráveis”, sob certas condições sociais, determinadas ações que todos possam controlá-las e compreendê-las, da mesma forma como o esporte fizera antes, sob certas condições naturais (BENJAMIN, 2012, p. 198).

No centro dessa disputa ideológica estava a capacidade de exercer influência a partir das representações da ciência e da técnica conjugadas no elemento audiovisual. O nível de acesso a essa técnica, bem como a capacidade de assimilar suas representações, passam a dizer muito sobre os diferentes extratos da sociedade moderna, como nos diz ainda Xavier:

[...] um fator importante era o grau da presença da técnica na vida de cada grupo social: seja como um multiplicador das possibilidades de consumo, seja como um poder estranho apropriado pelos outros; seja como instrumento de trabalho compreendido nos limites de sua presença imediata na atividade produtiva, seja cristalizada em objetos dados a contemplação ociosa. O cinema, como produto e signo da técnica, não deixava de ter, incorporadas à sua significação, as conotações que a mãe-técnica adquiria com força de manipulação da natureza e fonte de um progresso, bem-vindo aos olhos dos que usufruíam, e admirável aos olhos de todos, porque uma ideologia dominante o instaurava socialmente como símbolo do poder da humanidade em geral (XAVIER, 2017, p. 33).

Assim como os demais instrumentos da modernidade o cinematógrafo, em sua concepção original, era puramente técnico e fazia do tempo, ou dos efeitos do tempo “sua matéria-prima é o ser-aí dos homens e das coisas no presente”. Dessa forma o tempo da representação registrada é restituído e assim percebe-se “o passado como presente passando e revivemos então o ecoar da duração, o movimento da passagem do tempo” (GERVAISEAU, 2012, p.42 e 43). Ao analisar a dimensão norteadora do cinema na conformação dos Estados Nacionais Modernos, entendemos seu papel como agente histórico a partir da sua evidenciação como instrumento de poder, veiculador de ações, ideologias e discursos de agentes históricos detentores dos meios para a produção e difusão cinematográfica, que visam interferir na própria história. Como analisa Nóvoa:

[...] esses mesmos setores não podem prescindir de sua auto-imagem histórica. Precisam, portanto, do trabalho dos historiadores, cientistas sociais, dos filósofos, ideólogos e comunicadores e, por conseguinte, de construir e reconstruir permanentemente a sua auto-imagem. Precisam, portanto, também daqueles que traduzem essa auto-imagem para as telas, sobretudo, quando nelas exibidos documentários ou filmes de motivação histórica (NÓVOA, 2008, p. 32 e 33).

Todavia, esse mesmo cinema é usado como contra-poder, um instrumento de resistência aos grupos hegemônicos e às ideologias que garantem seus *status quo*. Em uma perspectiva historiográfica, o estudo das estéticas cinematográficas ajuda a compreender o filme enquanto um documento que trate das relações de poder em uma sociedade, as formas de resistência que expressa e variações de representações que suscita. A polifonia presente em todo filme, no sentido de trazer em seu cerne diversas vozes sociais, não só aqueles que expressam as classes dominantes como também as excluídas, a partir da análise histórica que busca na escolha dos elementos estéticos conscientes representados na imagem aquilo que invariavelmente acaba sendo ocultado pelo discurso hegemônico. Contudo, esse processo só é viável, quando se parte de uma leitura que aglutine àquelas próprias a teoria do cinema com a perspectiva historiográfica de análise de teorias e discursos históricos.

O filme, considerado como agente histórico, pode ser por isso compreendido como um itinerário perpassado por agentes históricos diversos a partir dos quais são erigidas sistematizações sobre as relações políticas que estabelecem associados às práticas de representações culturais vistos pelo prisma das teorias do cinema lidas com consonâncias com as teorias e abordagens historiográficas. No cerne da abordagem do filme como agente histórico há também uma discussão, que é prenhe na ciência histórica, a respeito das formas de representação do passado. Quais operações de memória²¹ estão envolvidas na leitura do passado em função das demandas do presente? É sintomático nas representações do passado pelo cinema que este acompanhe as guinadas ideológicas e as mudanças de paradigma que gerem as formas de lembrar. Os embates advindos dessas mudanças surgem como tensões que são intrínsecas às narrativas cinematográficas.

O filme, além de agente histórico, também se faz fonte histórica, pois a todo tempo sofre interferência da História e isso impacta nas múltiplas formas de ser percebido. E sendo produto dessa história, seja sobre aspectos visíveis ou latentes relacionados ao seu

²¹ Partimos da premissa historiográfica de que memória e história não se constituem em oposições antinômicas. Defendemos a concepção de que a memória promove um diálogo da história com os campos de saber constituídos pelas sensibilidades, e por sua vez a história tematiza e problematiza a memória, ou os canais de produção de memória. Sendo assim buscamos erigir uma relação entre memória e história na qual a primeira não se limite a uma historicização e a segunda não seja cativa da memória. Cf. LE GOFF, J. História e Memória. Campinas; SP, Editora UNICAMP, 2013 e SEIXAS, Jacy Alves. Percursos da memória em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella, NAXARA, Márcia (Orgs). **Memória e (Res)Sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2004, p.37-58.

contexto de produção e recepção. Podemos dizer que se o filme possui impressões digitais essas são os indícios da sociedade que o produziu e o recebeu. Para empregar um termo muito caro à História e à historiografia o filme como fonte histórica é um documento. Marcos Napolitano, apropriando-se do conceito de monumento desenvolvido por Jacques Le Goff²² e empregando-o como referencial de análise para o filme histórico, explica:

Como parte das estratégias de representação que dão sentido político aos filmes históricos, a questão da monumentalização de eventos e personagens (ou da sua desconstrução enquanto “monumentos”) tem um papel central na escrita fílmica da história. A monumentalização, por sua vez, encontra no cinema – linguagem espetacular por excelência – um grande potencial de realização (NAPOLITANO, 2007, p.65).

O cinema é um projeto de poder que serve a interesses diversos, como também é um instrumento de contrapoder, ou contra-hegemônico, como já assinalado por Ferro. O filme histórico, partindo da reflexão de Napolitano a partir do conceito de Le Goff, é um documento que pode ser monumentalizado ou desmonumentalizado, revelando assim os discursos políticos em sua representação do passado. Ainda em Napolitano:

Portanto, ao contrário de uma separação rígida e estatutária entre documento e monumento, trata-se de operações culturais e intelectuais que, a um só tempo, monumentalizam ou desmontam as representações cristalizadas do passado. O cinema é um dos campos mais propícios para essa operação de memória, pois um dos seus aspectos mais importantes é o caráter espetacular do filme, uma das variáveis que explica a imensa popularidade do cinema no século XX (NAPOLITANO, 2007, p.65).

A representação histórica por meio de imagens possui elementos estéticos que desempenham a função de testemunho que nos leva a imaginar, ou reimaginar, o passado implica em um processo que envolve as imagens enquanto vestígios materiais e, a partir do seu impacto na nossa sensibilidade, possibilita construir imagens mentais sobre o passado, experimentando-o assim de forma mais vívida, mais próxima.

O filme histórico em suas representações do passado desempenha uma função dialética, surge como uma fonte por ser a marca de um tempo, e como agente histórico, por fazer um processo quase inverso ao da fonte ao ajudar a plasmar consciências, ou servindo como instrumento contra-hegemônico, e assim tomar parte no processo

²² Na presente pesquisa optamos por trabalhar a apropriação de monumento tal qual feita por Marcos Napolitano. De modo que o autor da pesquisa trará o seu emprego para o mesmo conceito de monumentalização proposto por Jacques Le Goff. Cf. NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. *In*: CAPELATO, Maria Helena [et al]. **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007. p.65-84.

histórico. Todavia, um importante adendo se faz válido: as formas de representação do passado provenientes do filme histórico não são a mera ilustração de um “resgate” do passado. Como dissemos em outro trabalho:

Há, dentro desse processo, continuidades, rupturas, negociações, provenientes das incertezas do tecido social. Vide a memória, fruto de uma interação com outras identidades individuais e coletivas, ela é recebida, apropriada, ressignificada, mitificada, desmistificada. Trata-se de uma subjetividade descentralizada, fruto de um processo que busca reapresentar o passado, tornando-o presente de novo, em novos termos de sentido. O cinema, como agente histórico, funciona como timoneiro desse processo, pois permite uma flexibilidade ao olhar do historiador, onde o mesmo percebe as diferentes gradações das representações históricas, sem necessariamente encaixá-las em uma linearidade que seja lógica por si só. O que temos é um processo estruturante das representações em um sentido dialético (PESSANHA, 2018, p.99).

A construção de significados históricos e a reconstrução da memória através do cinema rompem com uma pretensa concepção linear e evolutiva do processo memorialístico. O filme histórico ao atuar sobre os processos de reconstrução da memória, independentemente de ser um filme de ficção ou documentário, tem seu ponto de apoio no tempo presente. Ele atua disseminando a cultura histórica de uma sociedade (ou de uma parcela dela). Logicamente a questão de veracidade verificável do fato não pode e nem deve ser descartada, porém, ainda dentro da chave de leitura de Napolitano:

Eventuais anacronismos, omissões e informações errôneas veiculadas pelos filmes históricos devem ser apontados. Entretanto, a análise de um filme histórico não deve se limitar a esse tipo de comentário, nem ao cotejo com o que “realmente se passou”. [...] Portanto existe um aspecto dos filmes históricos cujo potencial de análise reside, justamente, no exame das manipulações, anacronismos e representações nem sempre muito fiéis que ele fez do passado (NAPOLITANO, 2007, p. 68).

O cinema enquanto instrumento de suporte para estudos históricos alia-se a uma perspectiva onde não importa somente o fato histórico em si, importa também a maneira pela qual o fato é representado. Os elementos que mobilizam a representação do fato histórico passam a ser considerados em sua atuação na construção do significado filmico²³. Destaco aqui a memória como um componente essencial na expressão e no entendimento dessas representações enquanto “memória enquadrada”²⁴. O

²³ Essa perspectiva teórica é defendida por Graeme Turner, que refaz os caminhos teóricos apontados por Cristian Metz ao reelaborar conceitos e dissecar as práticas que tornam a linguagem cinematográfica objeto de um estudo que remete ao que há de mais profundo nos códigos e convenções de uma sociedade. Cf. TURNER, Graeme. **O cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

enquadramento da memória leva à produção de um discurso que serve aos interesses de determinados grupos e reflete suas vinculações institucionais. Esse atrelamento com a realidade concreta dos atores históricos ajuda a pensar o cinema como um agente histórico e o filme como um instrumento de mediação dessas relações presente e passado.

O cinema já nasce sob o signo da história e o filme, mais do que fonte histórica, se constitui em agente histórico. Pensemos a partir daquele que é considerado o filme fundador da linguagem clássica do cinema: *O nascimento de uma Nação*, de D.W. Griffith, lançado em 1915. O filme de Griffith não se limitou a um registro elementar daquilo que se propõe a ser a realidade, houve a intenção de se construir uma representação histórica da formação dos EUA enquanto nação. Para tal todo um *mise-en-scène* foi mobilizado: figurinos, enquadramentos das imagens, movimentos de câmera, ambientação, trilha sonora, montagem. O crítico de cinema Paulo Emilio Salles Gomes destaca a importância estética de *O Nascimento de uma Nação* em comparação à mobilização da linguagem cinematográfica que era tendência na Europa:

No *Nascimento de uma nação*, Griffith reuniu e desenvolveu de forma coerente, numa fita que durava mais de duas horas, tudo o que anteriormente inventara. As mais variadas posições da câmera na filmagem das cenas; toda a gradação das distâncias entre o aparelho e os personagens e objetos; mas principalmente a brilhante construção das ações simultâneas e a maestria no corte, que lhe permitia variar o ritmo de acordo com as necessidades dramáticas dos largos tranquilos aos nervosos staccatos, tudo ao serviço da narração de uma história bastante complexa com grande número de personagens. Um ano antes, os europeus haviam tido com *Cabiria* uma ambição semelhante, mas prematura, pois ainda obedecia ao princípio primitivo de pôr ênfase nas decorações e no jogo dos atores, ao passo que a revolução copérnica de Griffith consistiu em considerar a câmera e o corte como os instrumentos fundamentais do cinema (GOMES, 2015, p. 35).

A mobilização de todos esses elementos, converge para a construção de um discurso de verdade com vistas a legitimar determinados imaginários. Essa prática seria muito comum ao longo do século XX não só para promover a visão de mundo relacionada a um tempo, nesse caso a modernidade e seus códigos, como também para cristalizar determinadas formas de representações históricas que regiam o imaginário das sociedades

O Nascimento de uma Nação pode ser considerado um filme histórico pelos motivos elencados anteriormente: a sua importância para a formação da linguagem cinematográfica e por sua construção enquanto agente histórico em vista do tema que

²⁴ Cf. POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In: **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, nº 10, 1992, p. 200-212.

aborda, a formação dos EUA. Todavia o principal elemento que o coloca como agente histórico é o mesmo que o faz marca registrada de uma séria acusação: ser um filme racista. Segundo Gomes:

Algumas imagens de *Nascimento de uma nação* evocam irresistivelmente fotografias de uma atualidade relativamente recente onde se vê o linchamento de negros por homens encapuçados. Não há continuidade histórica entre a Ku Klux Klan do período da reconstrução, cujo papel foi o de retirar os direitos políticos e sociais atribuídos aos antigos escravos, e a associação do mesmo nome que procurava aterrorizar negros, judeus e católicos, e teve em alguns estados, sobretudo na década dos 1920, muita influência política. Há, entretanto, um parentesco entre a nova Ku Klux Klan e *Nascimento de uma nação*. A fita foi lançada em fevereiro de 1915 e em novembro do mesmo ano criou-se oficialmente a sociedade secreta. Isso não quer dizer que a primeira tenha provocado a segunda: na realidade ambas foram inspiradas por um mesmo fato, o prodigioso sucesso de uma adaptação teatral de *The Clansman* [...]. Esses fatos, a importância que adquiriu o novo “império invisível” da Ku Klux Klan, a emoção profunda causada pela fita, indicam como a sociedade americana estava perturbada. O primeiro historiador do cinema dos Estados Unidos, Terry Ramsaye, afirma que nos anos subsequentes *Nascimento de uma nação* e *Ku Klux Klan* agiram uma sobre a outra, com proveito para ambas (GOMES, 2015, p. 35).

O filme de Griffith acaba por ditar a tônica do cinema no século XX que se mostrou como um “instrumento particularmente importante ou como veículo significativo para a ação dos vários agentes históricos, para a ação desses agentes na História” (BARROS, 2008, p.49). Embora o filme não tenha sido produzido diretamente por nenhum veículo institucional ou governo, ainda sim, ele se faz um importante instrumento de difusão ideológica. Aliado às opções estéticas com a prática social do cinema, podemos ter no objeto fílmico um importante elemento para análise política ou da própria História Política. Seja para o bem ou para o mal, as narrativas fundacionais do cinema passam por processos de revisão crítica e se orientam em função de determinadas demandas do presente. Spike Lee voltou a evidenciar as polêmicas que envolvem *O Nascimento...* e sua relação com a Ku Klux Klan no filme *Infiltrado na Klan*. Há no filme de Lee uma cena que trata da “iniciação” dos novos membros da Ku Klux Klan e, como parte dessa iniciação, é necessário assistir e fazer uma catarse com o filme de Griffith.

O Brasil também tem sua narrativa fundacional no cinema. Em 1937, o diretor Humberto Mauro lança o filme *O descobrimento do Brasil*, baseado em sua quase totalidade na carta de Pero Vaz de Caminha. Humberto Mauro usa e abusa da nossa

iconografia nacional²⁵. O filme contou com a consultoria de Afonso de Taunay, historiador paulista e diretor do Museu Paulista e de Edgard Roquete-Pinto, antropólogo com quem Humberto Mauro estabeleceu uma longa parceria para a produção de filmes de cunho pedagógico que versavam sobre diversos temas relacionados à formação da identidade nacional.

Tomando como referência o seu ano de lançamento, 1937, ano em que Getúlio Vargas por meio de um golpe político decreta o Estado Novo, fica evidente que o filme de Humberto Mauro promove as propostas varguistas em relação a um projeto de nação²⁶. O uso da iconografia associada às imagens filmadas por Mauro cumpre a função de consolidar uma representação acerca de um elemento da formação nacional (o contato entre portugueses e indígenas) fundamentando-a em significados históricos que permeiam o imaginário nacional. Airton Cavenaghi, tomando como base o trabalho de Morettin, destaca o seguinte:

A realidade que o filme articula é de construção de um imaginário iconográfico necessário a instituir, na história do Brasil, objetos representativos de sua existência enquanto narração e expressão. A imagem filmada, mais de quatrocentos anos após o ocorrido, fundamenta os significados existentes daquele período, embora ainda permaneça presa à necessidade instituída por seus autores originais (CAVENAGHI, 2011, p.19).

Se o filme de Griffith, com o passar do tempo, foi apropriado e institucionalizado na sociedade norte americana, o filme de Humberto Mauro já nasce sob a pecha da oficialidade de um discurso político, nesse caso a proposta pedagógica do varguismo.

Ao colocarmos em perspectiva *O Nascimento de uma Nação* e *o Descobrimento do Brasil*, sem parecer um *tour de force*, é possível traçar uma analogia com importantes aspectos da ciência histórica no início do século XX. A História apologética cria uma crônica da versão dos vencedores, justificativa para a formação do Estado Moderno, responsável por plasmar tradições históricas que estão na conformação de poderes e visões de mundo hegemônicas. Os filmes de Griffith e Mauro são agentes históricos que trazem elementos capazes de destacar a relação historiográfica com uma visão de história que se limita a ser um instrumento de poder, servindo para referendar correntes políticas e culturais que até hoje estão arraigadas em parcelas significativas do imaginário da

²⁵ Cf. MORETTIN, Eduardo. Uma análise do filme O descobrimento do Brasil. **Revista História**, São Paulo, n.141, 1999. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18891/20954>

²⁶ Para um melhor aprofundamento da iconografia nacional mobilizada pelo varguismo Cf. CAPELATO, Maria Helena. **Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo**. São Paulo: Editora UNESP. 2009.

população, seja nas disputas de narrativas fundacionais que legitimam imaginários e visões de mundo nos EUA (O Nascimento de uma nação), seja como legitimadora de um projeto político que usa o audiovisual como elemento pedagógico (O descobrimento do Brasil). Por esses dois exemplos aqui destacados em particular, e como será exposto ao longo do trabalho, cinema e História já nascem norteados pela relação, ora conflituosa, ora consensual, que marca o imaginário social de um país e de uma coletividade.

A ascensão do cinema coincide com a consolidação de um gênero de filmes que é o mais popular e o mais rentável da indústria cinematográfica: o drama histórico. Rosenstone chama a atenção para o fato de que

[...] alguns dos primeiros filmes dramáticos (muitas vezes baseados em peças teatrais) envolviam a representação de eventos e personagens históricos. Muito antes de o cinema completar vinte anos, na metade da década de 1910, o filme “histórico” era uma parte regular do entretenimento das telas (ROSENSTONE, 2015, p.27).

Rosenstone destaca que o drama histórico é antes um gênero de entretenimento. Por meio do ato de entreter, noções históricas e historiográficas são incutidas na população por meio do cinema. O filme histórico faz com que o cinema seja um importante vetor da História para a grande massa da população. Não existem concepções de entretenimento, ou “diversão” que sejam isentas. Por meio do drama histórico projetos de memória, políticos e culturais tem suas ideias difundidas e assimiladas pelas sociedades.

Ainda em Rosenstone, o autor pontua os filmes históricos em duas vertentes: o drama comercial (anteriormente denominado drama histórico) e o filme histórico inovador ou de oposição. O primeiro e conseqüentemente mais famoso gênero cinematográfico, segundo o autor, concentra-se em:

[...]pessoas documentadas ou criando personagens ficticiais que são colocados no meio de um importante acontecimento ou movimento (a maioria dos filmes contém tanto personagens reais quanto inventados), o pensamento histórico envolvido nos dramas comerciais é, em grande parte, o mesmo: indivíduos (um, dois ou um pequeno grupo) estão no centro de um processo histórico. Através de seus olhos e vidas, aventuras e amores, vemos greves, invasões, revoluções, ditaduras, conflitos étnicos, experiências científicas, batalhas jurídicas, movimentos políticos, genocídios (ROSENSTONE, 2015, p.33).

Nesse hall de filmes estão o já citado *O Nascimento de uma Nação* (D.W. Griffith), *Outubro* (Sergei Eisenstein, 1927), *A grande ilusão* (Jean Renoir, 1937), *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960), *O Leopardo* (Luchino Visconti, 1963), *Doutor Jivago* (David Lean, 1965), *Independência ou morte* (Carlos Coimbra, 1972), *Gandhi* (Richard

Attenborough, 1982), *A Noite de São Lourenço*, (Vittorio Taviani e Paolo Taviani, 1982), *Amadeus* (Milos Forman, 1984), *O Último Imperador* (Bernardo Bertolucci, 1987), *Amistad* (Steven Spielberg, 1997), *Che* (Steve Soderbergh, 2008).

Já os dramas de inovação ou oposição seguem a premissa da desmonumentalização explicitada em Rosenstone, pois:

...constitui uma categoria ampla que contém uma grande variedade de teorias, ideologias e abordagens estéticas com potencial de impacto e impacto real no pensamento histórico. Trata-se em grande parte de obras de oposição ao que podemos designar como “Hollywood”, obras criadas conscientemente para contestar as histórias perfeitas de heróis e vítimas contadas pelos longas-metragens e documentários clássicos. Fazem parte, ao mesmo tempo, de uma busca de um novo vocabulário para representar o passado na tela, um esforço para tornar a história (dependendo do filme) mais complexa, interrogativa, autoconsciente, tratando de perguntas difíceis, até mesmo irrespondíveis, mais do que de enredos agradáveis (ROSENSTONE, 2015, p.36).

Particularmente essa categoria de filmes fornece um denso material para análises de representações históricas e historiográficas. A filmografia na qual se enquadra essa categoria de produção remonta principalmente aos filmes realizados em África, Ásia e América Latina no contexto das guerras de descolonização e do Terceiro Mundismo, tais como *Ganga Zumba* (Cacá Diegues, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1965), *A Batalha de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966), *Memórias do subdesenvolvimento* (Tomás Gutierrez Alea, 1968), *La hora de los hornos* (Fernando Solanas, 1968), *A Invasão* (Hugo Santiago, 1969), *Ceddo* (Ousmane Sembene, 1976).

Os teóricos soviéticos da montagem foram os primeiros a explorar em larga escala os efeitos da imagem cinematográfica sobre “os conceitos do espectador, sobre a realidade – isto é, os conceitos sobre os quais fundamenta suas atitudes e ações” (FURHAMMAR, ISAKSSON, 1975, p.145). Preocupações de ordem estilística atuavam em concomitância com especulações psicológicas agindo para reforçar preconceitos e despertando no espectador uma nova atitude diante de sua nova condição sócio-histórica. A formação de um Estado Operário, advindo da Revolução de 1917, implicava uma mudança de paradigma na forma que esse trabalhador concebia sua relação com seu governo, com sua classe e com a sua cultura, em suma, uma guinada nos pilares que constituem sua visão de mundo. Esse novo paradigma político, social e cultural faz do filme instrumento e meio através do qual se reorganiza a vida em uma sociedade. O cinema começa a ser pensado no sentido de diretrizes estéticas e políticas direcionadas a um público em seu contexto histórico. Como nos indica Stam, as indagações desses

primeiros teóricos giravam em torno de questões, tais como “que tipo de cinema devemos promover? Ficção ou documentário? *Mainstream* ou vanguarda? O que é o cinema revolucionário?” (STAM, 2013, p.54). Os cineastas/teóricos soviéticos estavam imbuídos do mesmo senso de praticidade dos demais “operários da cultura”, se viam inseridos em um objetivo maior de revolucionar a sociedade russa também através das artes.

Kuleshov, um jovem pintor, responsável por fundar a primeira escola de cinema do mundo, também dá nome ao primeiro experimento de montagem cinematográfica conduzido com fins de construir uma forma de controle sobre os processos cognitivos do espectador, o *efeito Kuleshov*. Esse experimento alternava a mesma imagem do rosto de um ator, com uma determinada expressão, justapondo-a a imagens de outros objetos (um prato de sopa, uma cama, um bebê, um caixão, etc). O objetivo desse experimento era provar como o processo de montagem pode gerir as reações emocionais dos espectadores a partir de uma associação de imagens em uma sequência rítmica, criando assim sentido (STAM, 2013, p. 55). Os experimentos de montagem de Kuleshov sempre giravam em torno da questão de como o sentido de cada elemento do filme era dado por sua posição na montagem. Não é errado afirmar que Kuleshov fez da montagem cinematográfica uma forma de construir experiências a partir da manipulação da percepção cognitiva do espectador, por meio do elemento visual (XAVIER,2012, p.46). A mudança de paradigmas históricos gerada pela Revolução Russa de 1917 agiu sobre o cinema no sentido de mudar a percepção do público sobre as representações visuais, agora pensadas como agentes da revolução. E estas, por sua vez, atuam no sentido de expandir a realidade do processo revolucionário influenciando nas emoções e na percepção do espectador.

Um desdobramento cultural e histórico dessa tendência é observável nos movimentos subsequentes ao período revolucionário russo: o *cine-punho* e o *cine-olho*, cujos expoentes foram Sergei Eisenstein e Dziga Vertov respectivamente. Sergei Eisenstein, o mais influente desses teóricos, operava sua produção artística em uma chave anti-naturalista²⁷. O filme deveria conter elementos extradiegéticos²⁸ que, apartados pelas técnicas de montagem, transcenderiam a mera linearidade do binômio causa e efeito da

²⁷ Por anti-naturalista devemos entender o cineasta, ou autor, que não se limita a ser um mero guia ou comentador da realidade, seu anseio é justamente o oposto: mostrar como é possível modificar a realidade, através de uma visão crítica que lança luzes sobre os aspectos da sociedade que se mostram deficitários. O objetivo do artista anti-naturalista é justamente fazer da sua arte um instrumento para intervir na realidade. Em cinema o autor anti-naturalista é aquele cujo filme emprega uma estética voltada para o sentido da opacidade, que significa um cinema de claros recursos estéticos.

²⁸ São todos os elementos que não estão no tempo e no espaço da trama (elementos diegéticos). O elemento extradiegético pode ser um narrador, uma trilha sonora executada fora do tempo e do espaço da trama, um recurso de montagem que justapõe imagens e sequências que não fariam parte dos eventos narrados.

narrativa, gerando uma fragmentação que provocaria reflexões, políticas e sociais, através das associações presentes nas imagens intercaladas no filme (STAM, 2013 p.57). Essas descontinuidades geram no cerne da narrativa o estímulo intelectual e emocional que irá moldar as reações do espectador, como a carne podre em *O Encouraçado Potemkin* (1925), observada com estarrecimento pelos marinheiros e com total indiferença pelo oficial superior que a indica própria para o consumo; o pavão mecânico em *Outubro* (1928), símbolo de frivolidade da decadente monarquia; a associação entre o massacre de trabalhadores e um touro sendo abatido em *A Greve* (1925), esse conjunto de disjunções seriam as formas pelas quais Eisenstein acreditava ser possível estimular o questionamento político dos espectadores, ao passo que também constroem neles a consciência política e revolucionária (SARAIWA, 2012, p.118 e 119). A meticulosa construção desses momentos de inflexão e irrupção se deve ao fato do cinema eisensteiniano pensar através da imagem e de ser concebido como a montagem de uma grande atração, teatral, circense, estilizada, dividido em esquetes, pontuados por intensidades gradativas (STAM, 2013, p.57).

Dziga Vertov com seu *cine-olho* firmava o principal contraponto às práticas de montagem de Eisenstein. Enquanto o segundo dava novos sentidos às antigas formas burguesas de representação, Vertov ia em uma direção oposta: fazer tábula rasa das antigas representações artísticas e construir uma nova linguagem cinematográfica, totalmente contemporânea (SARAIWA, 2012, p. 133). Pela montagem vertoviana a revolução era o momento para se construir algo totalmente novo. Foi o mais radical dos teóricos, disposto a ir o mais fundo possível em todas as suas possibilidades. O *cine-olho* de Vertov constituía-se em uma experiência que negava tanto o simbolismo quanto o formalismo, transformando o cinema assim em uma constante descoberta através da decifração constante das imagens. Vertov fez uso de diversas técnicas de montagem, elipses, inversões temporais, aceleração ou congelamento de imagens, trucagens, sobreposições, justaposições, fossem elas amplas ou minúsculas. Todos esses efeitos aplicados a sequências aparentemente sem qualquer nexos causal, traziam consigo um elemento construtivista, a partir dos jogos de relação que permeavam as imagens, permitindo ao espectador construir seus sentidos através da percepção visual. Vertov filmava de forma documental, porém a montagem reorganizava, ou melhor, reconstruía a imagem e a colocava em encadeamento e associação com outras imagens igualmente reconstruídas (SARAIWA, 2013, p. 135).

Do que foi apreendido até aqui, tanto para Eisenstein quanto para Vertov, entre

outros teóricos da escola soviética de montagem, o significado do filme é fruto da ação do espectador em contrastar duas tomadas distintas que são justapostas através da montagem. Por vias e metodologias diferentes, Eisenstein e Vertov acreditavam no cinema enquanto forma não só de registrar a realidade, como também de transformá-la a partir das interações que eram possíveis fomentar no espectador. Eisenstein criava o novo a partir do significado advindo dessa relação das imagens no plano, Vertov via a possibilidade de emergência do novo com o registro do real sendo justaposto ou intercalado por imagens trabalhadas e transformadas através da montagem.

Ainda na primeira metade do século XX, André Bazin, crítico de cinema e teórico, fundador da revista *Cahiers du Cinema*, ajudou a ressignificar o papel da montagem dentro dos estudos daquilo que se constituiu na linguagem cinematográfica. Enquanto os teóricos soviéticos viam o sentido do filme repousar na combinação de tomadas, matéria prima captada a partir de “fragmentos da realidade”, rearranjados em um quadro, Bazin elabora a ideia de que o sentido da imagem, e por conseguinte do filme, está na composição da tomada em si mesma. Bazin traz à luz o conceito de *mise-en-scène*, o movimento e arranjo dos elementos no quadro ou na tomada de uma cena a fim de observar como se podia gerar significados. Esses elementos iam desde o posicionamento e movimentação da câmera, posicionamento dos atores, figurinos, iluminação, cores do cenário, fluxo da cena, arte, etc.

A *mise-en-scène* mostrou-se a mais importante teoria de Bazin, ajudando a romper com a rigidez teórica dos diretores soviéticos que atribuíam única e exclusivamente à montagem a responsabilidade por conferir sentido ao filme. Com a *mise-en-scène* a própria montagem sofre uma guinada conceitual, pois deixa de ser a única forma de se criar sentido em um filme, para ser um dos recursos da linguagem cinematográfica a colaborar para a criação e reprodução de sentidos. Um plano longo formado por um único quadro, ou um plano formado por sucessivos quadros, necessita não só dos elementos que estão presentes no quadro, a *mise-en-scène*, como também de uma forma de fazer com que a reprodução desses sentidos tenha ritmo e coerência através desses diversos quadros e/ou planos. O recurso da montagem pode chamar atenção para um detalhe, ressaltar um elemento de cena, criar situações onde o mesmo sentido pode ser observado de diferentes formas (um mesmo evento visto pelo ponto de vista de diferentes personagens), criar rimas visuais que denotem um sentido, enfim, as possibilidades são muitas.

No cinema da Alemanha Nazista o filme como agente histórico adquire novas práticas sociais. Utilizado como instrumento de propaganda política e também como

forma de controle da opinião pública, o cinema tornou-se o principal meio de comunicação em massa “em função da imagem ritual e simbólica apresentada, coerente na manipulação da sensibilidade mística das massas”. O III Reich fez uso de um forte apelo visual onde a imagem propagandística cumpria a função de reforçar os preconceitos do povo alemão. Para tal a propaganda deveria ser “simples, emotiva e popular, elaborada de modo a levar em conta o limite das faculdades de assimilação do mais limitado dentre aqueles a quem ela deveria se dirigir” (PEREIRA, 2007, p. 256).

Os filmes de propaganda produzidos durante o período nazista tinham o objetivo de criar generalizações que funcionassem como figuras de retórica, conduzindo uma intensa carga emocional. Fuhrammar e Isaksson assim expressam:

Os mais importantes objetos de propaganda já possuem, entretanto, uma carga emocional firmemente estabelecida e mesmo uma certa significação mágica: emblemas, estandartes e bandeiras – símbolos patrióticos [...]. Os filmes nazistas, por outro lado, incorporaram seus símbolos na ação como monumentais e curiosamente fortes fontes de poder (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1975, p.159).

O filme propagandístico também atua como agente histórico pela sua função em reforçar as concepções do público, fornecendo um espaço para que determinadas representações históricas possam ser potencializadas. Nesse sentido há uma troca entre o ambiente sócio-histórico e sócio-cultural com a narrativa fílmica, ratificando e expandindo aquilo que a conjuntura histórica propõe. No caso específico do nazismo Pereira reitera:

Nesse aspecto, os nazistas elaboraram uma síntese de todas as técnicas de manipulação da opinião até então existentes – incluindo desde elementos da mitologia germânica e da liturgia católica até as técnicas modernas de agitação comunista e do estudo da psicologia de massas, que somada ao controle estatal de todos os meios de comunicação, possibilitou condicionar homens e mulheres, de modo a transformá-los em autômatos do Estado (PEREIRA,2007, p. 257).

Assim como os soviéticos, os nazistas se deram conta do alto potencial do cinema para fins políticos, sociais e culturais. O cinema também era o meio pelo qual a boa nova da revolução era levada aos rincões da URSS e também a forma empregada pelos nazistas para fazer difundir sua propaganda antissemita e anticomunista.

O filme como agente histórico, tal qual o trabalhado pelo cinema de propaganda, seja o nazista ou de qualquer outra vertente, converte-se numa retórica onde seu objetivo final diz respeito a:

[...]necessidade psicológica subjacente no homem de julgar valores morais em termos simples de branco ou preto. Essa necessidade aparece

principalmente em relação a assuntos políticos que são muito complexos e atuais demais para as reservas psicológicas da maioria das pessoas, e que só podem ser resolvidos num nível muito simplificado, ritual (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1975, p.159)

O cinema como agente histórico, enquanto instrumento de propaganda, mobiliza elementos da psicologia social que atuam também no plano individual, criando as condições mentais que podem ser favorecidas por contextos históricos. A manipulação conduzida pela propaganda no cinema não está restrita a simples imposição de valores e crenças, sejam elas pré-existentes ou não, mas sim a ressignificação histórica desses valores e crenças de modo que atendam a necessidade de um determinado momento histórico e de uma classe hegemônica. O público, ou as massas, são impelidos a agir em concordância com a propaganda porque o cinema colabora na ritualização e na catarse dos sentimentos mobilizados pela imagem. Furhammar e Isaksson prosseguem:

A política é então reduzida a um jogo mágico no qual sinais morais inequívocos são o substituto da ideologia e onde não há lugar para argumentos racionais em meio a manipulação emocional. A propaganda é particularmente fascinante por sua orquestração das emoções (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1975, p.159).

A filmografia do período nazista é artífice desse processo, seja pelos seus filmes de ficção (*O Judeu Suss*, *O jovem Hitlerista Quex*, *AS Brand*), quanto pelos documentários, sendo o mais notório *O Triunfo da Vontade*, de Leni Riefensthal. Este documentário marca a ascensão nazista e a apoteose de seu líder Adolf Hitler, durante o congresso de Nuremberg, valendo-se de uma forte carga emocional que faz de Hitler uma entidade super-humana, quase divina (o avião que traz o líder nazista rompe as nuvens quase como uma entidade alada, arauto de um deus). Ao longo de todo o filme todas as imagens convergem para a solidificação do imaginário nazista, com seus símbolos, fardas, discursos, formações geométricas precisas e disciplinadas. Há uma estratégia muito arrojada e até mesmo agressiva que ao dirigir-se ao público elimina a figura do “você”, do “eu”, e tudo passa a ser “nós”, porque a figura do líder em sua apoteose (nesse caso Hitler, o partido), é por todos e para todos. Furhammar e Isaksson assim assinalam o que é a consolidação do líder nas estratégias de propaganda:

Para que uma personalidade se transforme em ídolo, tem que se estabelecer um elemento de identificação com ela nas respostas emocionais de um amplo público.

A imagem do ídolo e seu relacionamento com o público não pode simplesmente ser fabricado por especialistas altamente remunerados; em certas situações eles parecem conseguir isso sem nenhuma ajuda. Em épocas de crises políticas as pessoas sentem mais necessidade de serem tranquilizadas. Nessas condições um líder político pode se tornar

uma espécie de substituto do pai (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1975, p.159).

Se o cinema de propaganda nazista era o espetáculo do poder, *O Triunfo da Vontade* era o ato principal desse espetáculo. Como agente histórico o filme de Riefensthal produz uma mistificação que torna imprecisas as fronteiras para que seja possível identificar onde termina o filme e onde começa a encenação. Tudo ali estava organizado para ser emoldurado pelo cinema, de modo que o filme e a realidade representada se confundem. A arte, aliada à propaganda, fez do cinema uma das mais importantes frentes de batalha do Nazismo²⁹.

O filme como agente histórico tem um papel fundamental na concepção de projetos revolucionários. Inspirados pelo Neorealismo italiano³⁰ diversos movimentos cinematográficos ao redor do mundo começam a pensar um cinema em bases emancipacionistas. Os cinemas do dito terceiro mundo notabilizaram-se pela discussão política e teórica em torno das opções estéticas de seus filmes. A sua clara politização não era dotada de um viés propagandista, no sentido de criar mistificações ou reforçar estereótipos, o que seus realizadores buscavam era a criação “de um novo cinema, da construção de um novo referencial para representações históricas e sociais” (PESSANHA, 2018, p.51).

Os cinemas pós-coloniais serão os responsáveis por promover mais uma mudança no filme como agente histórico ao fazer com que este tenha uma “relação

²⁹ Entender os planos culturais do Reich nazista nos dá uma importante luz sobre aquilo que Walter Benjamin denominou “estetização da política”, revelando o quanto projetos políticos totalitários são contíguos às práticas culturais. O documentário *Arquitetura da Destruição* (Peter Cohen, 1991) faz uma análise bem detalhada dos projetos políticos e culturais do Nazismo e o quanto esses eram de vital importância para a consolidação do III Reich. E, principalmente, para incutir e mentalidade genocida que levou à Shoá. O documentário traz como uma das âncoras de abordagem o tema da “arte degenerada”, pois era assim que os nazistas se referiam a toda e qualquer manifestação artística que não estivesse em concordância com seu ideal eugenista e higienista (e ambos inconscientes). Em um regime totalitário, como é o caso do Nazismo, a arte deixa de ser um instrumento de emancipação e edificadora de visões críticas, assumindo a função de reguladora do imaginário de uma sociedade massificada e indistinta, reforçando preconceitos, estereótipos e justificando simbolicamente as demandas do regime. Basta pensarmos também o quanto esse tipo de arte descaracterizada serve a uma classe dominante cujos ideais são utilizados na manutenção das relações de propriedade e produção, ao mesmo tempo em que move uma massa amorfa e acrítica no seio da sociedade.

³⁰ O Neorealismo italiano influenciou sobremaneira, estética e teoricamente o *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL). Todavia deve-se fazer um adendo: não era o intuito do NCL defender uma reprodução *ipsis litteris* desse cinema que se fazia na Itália. O Neorealismo italiano encaixa-se naquilo que se convencionou chamar de “Segundo Cinema”, em oposição ao “Primeiro Cinema”, hollywoodiano. Seu papel foi de indicar estratégias de produção, canais de exibição (cineclubes, cinemas de arte) e assim criar meios para a divulgação e discussão estética propostas por esse cinema, tais como as revistas especializadas, os manifestos, as leituras críticas, enfim toda uma forma de se fazer um cinema off Hollywood. Há na adoção do Neorealismo italiano uma “referência não meramente estética, mas, acima de tudo ética”. Cf. STAM, R. Introdução a Teoria do Cinema. Campinas, SP: Papyrus, 2003 (Coleção Campo Imagético).

extracinetomográfica com tudo aquilo que está vizinho a ele. Não devemos ver o filme como algo tão maior que a realidade vivida a ponto de descartarmos ou descaracterizarmos as influências externas a ele” (PESSANHA, 2018, p.60). Assim o cinema emerge como o responsável por restituir a historicidade e a palavra aos povos oprimidos e agora em processo de libertação, ou seja, um “novo cinema, interventor na realidade sócio-histórica latino-americana, fomentando novas mentalidades de um povo novo, a partir de um espaço onde esses povos, em busca de suas próprias perspectivas, pudessem se identificar, pudessem se ver representados” (PESSANHA, 2018, p.62).

Estes cinemas também trazem consigo um componente didático, onde o filme atuaria como um agente pedagógico capaz de instruir as crenças e instigar o espírito revolucionário em seus espectadores. Porém, dada a heterogeneidade do movimento, essas propostas sempre foram alvo de disputas acirradas e muitos dissensos. Temos o notório caso da oposição Glauber Rocha e Centro Popular de Cultura da UNE (CPC):

Ao analisarmos a proposta de Glauber Rocha em seu “Estética...”[da fome], e da própria temática presente no Cinema Novo, veremos que há uma propensão para a “divinização” do autor. Postula-se que os filmes do movimento incutiriam no povo a noção crítica necessária para a reflexão sobre a realidade que os circundava, em um processo de despertar das subjetividades de cada um. Encontraremos ecos de divergência a essas propostas não só no restante da América Latina, como no próprio Brasil. As propostas apresentadas pelo modelo Nacional Populista, largamente defendido pelo Centro Popular de Cultura (CPC), da UNE, divergia dessas noções, acusando-as de elitistas, por valorizar o individual em detrimento do social, do coletivo. Mais propício seria, segundo o CPC, uma proposta didática/ideológica que ensinaria frontalmente como se fazer a revolução (CAMPO apud. PESSANHA, 2018, p.60).

O movimento cinematográfico terceiro mundista bebeu nas mais diversas fontes e referenciais teóricos para além do neorealismo italiano. Como informa Stam:

Os teóricos do Terceiro Mundo, em seu entusiasmo revolucionário em sua abordagem sinérgica da teoria e da prática, lembram os teóricos soviéticos da montagem dos anos 20. Como estes, eram também cineastas e teóricos, e as questões que formulavam eram ao mesmo tempo estéticas e políticas (STAM, 2013, p. 120)

Vistos anteriormente como produto de um epifenômeno local, o cinema terceiro mundista agora se vê presente nos cânones do cinema universal e as suas produções permanecem dentro da atualidade da concepção do cinema como agente histórico.

Pierre Sorlin via o filme histórico como um elemento de base do conhecimento histórico, sem a capacidade de produzir esse conhecimento histórico. Aqui defendemos a concepção teórico-metodológica a partir da qual os filmes de representação histórica,

além de agentes, também são fontes históricas que permitem estudar o período em que foram produzidos, identificando suas ideologias e as vozes dos atores sociais presentes em sua narrativa. Além de serem importantes elementos para a identificação e estudo de diferentes representações historiográficas devido a especificidade histórica em que cada filme é produzido e posteriormente lido. É no estudo dessas representações que os filmes têm ressaltado seu papel de mediador e transmissor de conhecimentos históricos (SORLIN, 1992)

Os exemplos citados precedentemente colaboram para pensarmos não só uma história do cinema, como também uma historiografia que aborde a relação cinema e História, a partir da observação da produção cinematográfica de períodos distintos. Os movimentos cinematográficos e as imagens que geram são fenômenos de uma natureza específica. Captar as estruturas desses fenômenos é vital para alcançar os substratos que integram o componente ideológico que dá corpo a narrativa cinematográfica. Seja o cinema enquanto criador de uma linguagem nova, ou um agente responsável pela convergência de diversas outras linguagens, ele é capaz de criar imagens singulares que se mostram eficazes em definir ou ressignificar elementos históricos.

1.2. Documentário e história: mundos em movimento

O que documenta um documentário e como essa relação de compreensão foi modificada em função da forma de fazer e pensar documentários? É válido classificar o documentário como um meio privilegiado no estudo da relação cinema e história? Essas perguntas irão nos guiar em nossa reflexão acerca das mudanças pelas quais passou o cinema documentário e como isso passa a ser tratado no âmbito teórico da relação cinema e história. Entender essas dinâmicas será fundamental para desfazermos diversas superficialidades e desencontros que insistem em atribuir ao cinema documentário uma suposta primazia no tocante ao estudo da ciência histórica em sua relação com o cinema.

Teorizar sobre o cinema documentário tem sido um desafio que se modifica à medida que uma grande variedade de estilos e técnicas, até hoje, são incorporados a esta forma de se fazer cinema. Quando entramos na senda do documentário histórico essa discussão se torna ainda mais complexa. Uma compreensão ampla e diversa de um conceito tão cheio de matizes parte basicamente das formas como suas práticas e técnicas foram atualizadas e expandidas por diferentes agentes históricos. Viver em uma época marcada pela massificação e o imediatismo da imagem, graças a serviços de *streaming*,

sites de compartilhamento de vídeos como o *You Tube* e as redes sociais, pensar o que caracteriza um documentário não parece despertar muito a nossa atenção sobre a necessidade de entender o regime teórico que singulariza esse gênero. Por outro lado, os equívocos relacionados ao estudo do documentário, a partir da relação cinema e história, residem em uma suposta primazia que o coloca como extensão da realidade, sem qualquer ponto de contato com os mesmos elementos estéticos e imagéticos que marcam o cinema de ficção, considerado um “falseamento” da realidade.

A impressão mais comum acerca do que caracteriza o documentário remete a um tipo de filme dotado de uma voz *off*, ou voz em *over*³¹, que seria o equivalente cinematográfico do narrador onisciente da literatura, na maioria das vezes pode ser um especialista ou diferentes especialistas que comentam o fato ou tema abordado pelo documentário. Para compor o fio da narrativa pode-se recorrer a imagens de arquivos, promover entrevistas com pessoas reais (e não personagens) que foram testemunhas oculares de um determinado acontecimento ou fato histórico, ou qualquer outra situação dita como real, construindo abordagens objetivas e assim erigindo uma impressão inequívoca daquilo que é considerado uma verdade ou fato inequívoco.

Veremos que o documentário pode ter em seu regime teórico algumas das características aqui elencadas, mas não é só isso e nem da forma como se acredita comumente. Sobre o que documenta um documentário é instintivo cravar respostas como “um documentário documenta a realidade”, ou “um documentário trata da história”, “o documentário documenta a verdade acerca de um fato histórico ou pessoa pública”. E para isso envolvem a já citada voz *over* de um narrador onisciente e o emprego de imagens de arquivos relacionados aos fatos e personagens abordados e que servem para corroborar, praticamente ilustrando aquilo que explica a voz *over*. Encenações, reproduções e outros recursos estilísticos seriam dispensáveis. Veremos que uma parcela significativa da produção documentária se voltou justamente para um exercício de autorreflexão sobre essas premissas, estando inclusive imbricadas na mudança dos paradigmas históricos correntes na segunda metade do século XX, além de expandirem a percepção dos elementos mais comuns da narrativa no cinema documentário.

Existe uma associação falsamente intuitiva entre documento e documentário. Na ciência histórica o documento tem a função de atestar, dar testemunho de uma ação, um

³¹ Voz em *off*, ou voz *over* é um recurso presente no audiovisual para designar uma voz exterior a cena, que comenta ou narra os acontecimentos.

momento, um fato, e remetendo a algo que possui um caráter oficial, ou como foi notabilizado em algumas vertentes historiográficas do século XX, o documento pode ser uma fonte histórica, extrapolando a sua origem oficial e assumindo o papel de um vestígio, uma prática, um relato³². A insuficiência contida na atribuição do documentário como mais fiel, ou mais propício à leitura histórica, inviabiliza o seu entendimento como agente histórico e o reduz a uma mera fonte ilustrativa daquilo que já foi veiculado pela história escrita³³. Em termos historiográficos, dotar o documentário de uma suposta primazia junto a história, em uma visão que se limita às práticas que ambos trazem em comum, acaba desconsiderando a operação fundamental para a revolução documental do século XX de crítica ao documento, ou crítica à fonte. Essa mesma guinada epistemológica funda novas práticas discursivas em diversos âmbitos, dos quais a história e o documentários são dois desses exemplos. Ramos, pensando em como essa nova relação repercute no documentário, assinala que:

Na medida em que a ideologia dominante contemporânea foi criada na desconfiança da representação objetiva do mundo – e na desconfiança da espessura do sujeito que assume a voz de saber sobre o mundo –, a narrativa que se locomove com naturalidade nesse meio sofre uma carga crítica (RAMOS, 2013, p.21).

Para entendermos a errônea premissa que lhe atribui maior importância no estudo da relação cinema e história, recuemos um pouco mais, para encontrarmos no cerne da teorização de cinema documentário problemáticas que mascaram o diferencial de seus processos de representação e ressignificação em função das asserções³⁴ que estabelecem sobre a realidade histórica. Prosseguiremos com a pontuação das características que fazem do cinema documentário um agente de mudança capaz de impactar no próprio processo de construção historiográfico.

A primeira tentativa de definição teórica de documentário é atribuída ao cineasta

³² Para analisar as mudanças envolvendo fontes históricas e metodologias, de forma mais pormenorizada, Cf. PINSKY, Carla Bessanezi (org). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto: 2008 e CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da história: Ensaio de teoria e metodologia**. Editora Campus: Rio de Janeiro, 2010. Sobre a mudança de abordagens historiográficas Cf. CERTEAU, Michel De. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

³³ Os discursos históricos não são monolíticos, a história escrita possui diversas metodologias e práticas de escrita que abrem possibilidades de interpretação para além do relato ou narrativa.

³⁴ O conceito de asserção está no cerne de diversos trabalhos que tratam do eixo definidor do regime teórico do documentário. Na presente pesquisa recorremos a Fernão Pessoa Ramos, em trabalho já referenciado e Cf. RAMOS, Fernão Pessoa. O que é documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa [et.al] **Estudos de cinema 2000 – Socine**. Porto Alegre: Sulina, 2021. p. 192-206. Para a relação entre asserções nas formas da narrativa do cinema documentário Cf. BORDWELL, David. Documentários, filmes experimentais e animações. In: **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013. p.531-598.

escocês John Grierson³⁵: um “tratamento criativo da realidade”³⁶. A teorização de Grierson é incontornável nos estudos sobre o cinema documentário, contudo, diversos teóricos exploraram outras camadas da definição griersoniana. Bill Nichols, partindo da premissa de Grierson e levando em consideração a complexificação de noções como “realidade”, “verdade”, “objetividade” e aspectos éticos e subjetivos nas relações que o documentário implica em sua abordagem, assim o define:

O documentário fala de situações e acontecimentos que envolvem pessoas reais (atores sociais) que se apresentam para nós como elas mesmas em histórias que transmitem uma proposta, ou ponto de vista, plausível sobre as vidas, as situações e os acontecimentos representados. O ponto de vista particular do cineasta molda essa história numa maneira de ver o mundo histórico diretamente, e não numa alegoria fictícia (NICHOLS, 2016, p. 37).

A definição de “tratamento criativo da realidade”, embora concisa, não dispensa a devida atenção ao caráter polissêmico dos conceitos que exprimem de forma quase taquigráfica, deixando vagas as nuances que o gênero documentário pode assumir, descartando seu potencial acumulativo e intersubjetivo. Nichols, em sua tipologia, está preocupado em pensar um horizonte teórico que abre espaço para asserções do documentário que tratam o mundo histórico em perspectivas estéticas distintas, mas nem por isso deixam de apresentar um regime teórico específico, se comparado à ficção. A partir da definição proposta por Nichols temos a possibilidade de pinçar, em diferentes propostas de gêneros documentários, elementos que funcionam como pontos de partida, mas que podem apresentar uma relação formal distinta de acordo com sua proposta de asserção da realidade histórica. Na presente pesquisa optamos por nos embasarmos a partir da definição proposta por Bill Nichols para tratar do horizonte teórico do cinema

³⁵ John Grierson (1898-1972), foi pioneiro em conceber o uso social do documentário com finalidades pedagógicas dirigidas pelo Estado, nesse caso o Estado inglês. Depois de uma temporada nos EUA, onde foi estudar os efeitos pedagógicos do cinema, Grierson retorna ao Reino Unido e apresenta junto ao governo uma proposta na qual o cinema documentário encarnaria as “novas técnicas de comunicação e persuasão” aliadas a uma intenção governamental de “associar a publicidade dos produtos do Império à criação de uma cinematografia voltada para a promoção de integração social e de uma cidadania madura”. Foi o primeiro cineasta a comandar o Empire Marketing Board (EMB), órgão governamental inglês responsável por cuidar da produção audiovisual para a promoção da educação e cidadania e que também acumulava a função de promover o comércio intra-império, criando estratégias para convencer os consumidores fora da Inglaterra a comprarem os produtos que representavam o império, ou seja, a comprar a ideia de império. Cf. DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2004.

³⁶ Silvio Da-Rin indica que esta frase está presente em *Documentary film*, de Paul Rotha e também é citada por Forsyth Hardy, biógrafo de John Grierson, na introdução de uma antologia de textos organizados por ele e escritos pelo próprio Grierson ao longo dos anos, intitulada *Grierson on Documentary*. Cf. DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

documentário enquanto uma abordagem fluída, ao mesmo tempo em que guarda premissas que se efetuam como pontos de partida para pensarmos o documentário em sua abordagem de uma realidade histórica que não é mero registro ou extensão do real e sim uma forma de representação que dialoga com os próprios paradigmas historiográficos.

Documentário, narrativa histórica e o entendimento dos processos historiográficos não podem ser tratados como extensão ou registro exato do real. Filmes, sejam eles documentários ou filmes de ficção, não ilustram ideias já desenvolvidas em outros meios, como a escrita. Entre as páginas dos livros, páginas de roteiro e todo o *mise-en-scène* responsável por colocar a imagem em movimento, as asserções sobre o mundo histórico adquirem novos matizes e propostas de representação. Marc Ferro, pensando a imagem na construção da narrativa histórica, afirma que elas não devem ser empregadas no “desmentido de outro saber que é o da tradição escrita”, pois o filme “imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História” (FERRO, 2010, p. 32).

A voz *over*, registro unívoco da realidade, objetividade e promoção da verdade, nas diversas abordagens do documentário que foram desenvolvidas no pós-Segunda Guerra Mundial, passa por um processo de ressignificação das “regras” que pontuam a forma como são propostas suas asserções, levando-se em consideração a definição do gênero documentário. Como pontua Nichols:

Os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos. A prática do cinema documentário é uma arena onde as coisas mudam. Abordagens alternativas são constantemente tentadas e, em seguida, adotadas ou abandonadas. Sobressaem-se obras prototípicas, que outras emulam sem jamais serem capazes de copiar ou imitar completamente. Aparecem casos exemplares, que desafiam as convenções e definem limites da prática documentária. Eles expandem e, às vezes, alteram esses limites (NICHOLS, 2016, p. 37).

Durante muito tempo o protótipo do documentário ideal era aquele que acreditava-se registrar ou reproduzir a realidade. As atualidades, as *vistas* captadas pelo cinematógrafo no auge das sociedades modernas compunham um repertório de imagens de arquivo que passaram a ser empregados em diversas produções que estão na origem dos cinejornais, registros de uma terra distante supostamente exóticas, paisagens, a cerimônia de coroação de um rei, o intenso movimento da vida urbana podia ser encarado como aquilo que a filmagem traz da realidade histórica. A câmera captava exatamente aquilo que o olho podia ver e assimilar como uma experiência “real”, sendo possível

estabelecer uma relação de indexação. Robert Rosenstone assinala o princípio da indexação da imagem no documentário como o cerne de um processo de entendimento da forma como a imagem é não só captada como também instrumentalizada pela linguagem do documentário:

O documentário reflete ostensivamente o mundo de forma direta, possuindo o que foi chamado de relação “indexativa” com a realidade – que significa que ele nos mostra o que estava ali, na frente da câmera, em um dado momento e, em teoria, o que estaria ali de qualquer maneira se a câmera não estivesse presente. (ROSENSTONE, 2015, p. 109).

O fator indexação da imagem, como comentamos logo acima, se não matizado, pode fornecer a falsa impressão de uma imagem capturada ser a mera extensão do real, não lhe cabendo nenhuma possibilidade de construir asserções acerca da realidade histórica. A relação indexativa da imagem, tal como formulada por Rosenstone, trata da mutabilidade e das intersecções estilísticas e técnicas no âmbito de conceitos tão abrangentes como os que o documentário exprime. Ao mesmo tempo, ela vai ao encontro da teorização proposta por Nichols de que a singularidade do documentário está em sua capacidade de criar representações onde são estabelecidas asserções sobre a realidade histórica de forma não alegórica. Vejamos dois exemplos dessa combinação de tipologias.

Desde *Nanook, o esquimó*³⁷ (Robert Flaherty, EUA/França, 1922), até *Crônica de um Verão*³⁸, muitas mudanças se sucederam para que a concepção de documentário se tornasse complexa demais para ser definida apenas como registro criativo da realidade, ou como aquilo que faz um registro objetivo da realidade histórica permitindo que dela venha a emergir a verdade. Os dois filmes indicados trazem em comum o fato de que, em medidas diferentes, não falam somente de um fato, de uma pessoa ou situação, mas são filmes que falam sobre a própria forma de fazer documentários. Em *Nanook, o esquimó*,

³⁷ *Nanook of the North*, do diretor Robert Flaherty faz parte uma tradição de documentários que cimentaram a antropologia visual, forma pela qual o registro de povos e lugares distantes envolvia uma premissa etnológica, um trabalho no qual o diretor precisava conviver um determinado período de tempo com aqueles que desejava retratar. E, na impossibilidade de registrar determinados costumes e práticas, seja pela extinção de certos hábitos ou impossibilidade técnica, estes eram reencenados para que o diretor pudesse registrá-los. *Nanook* contou com um trabalho etnológico e determinadas passagens foram reencenadas pelo diretor, o que acabou levantando muitas dúvidas se o filme poderia ser considerado ou não um documentário. Flaherty voltou a empregar o mesmo tratamento estético em *Os pescadores de Aran* (1934), filme que trata da pesca na costa da Irlanda, em uma ilha chamada Aran, mostrando o cotidiano de uma família em meio às intempéries da natureza. A família retratada no filme é formada por moradores da ilha de Aran que reconstituem técnicas de pesca que já estavam em desuso no período.

³⁸ O filme acompanha uma série de entrevistas realizadas pelos diretores durante um verão francês, com estudantes, trabalhadores, imigrantes, pessoas sem ocupação específica a respeito de suas concepções de felicidade.

realizado a partir de um extenso trabalho antropológico comandado por seu diretor, Robert Flaherty, junto aos *inuit*, esquimós que viviam na Baía do Hudson, no Canadá, encena passagens que remetem aos costumes e práticas dos antigos esquimós. A relação indexativa trabalhada por Flaherty dilui as impressões mais intuitivas que envolvem a conceituação do documentário: uso de encenação, personagens, representações, calcando sua narrativa em situações dramáticas, minando assim os aspectos de uma verdade unidimensional e objetividade que se convencionou associar ao documentário.

Já *Crônica de um Verão* não faz uso de imagens de arquivo, outra premissa preconizada para o documentário. Os diretores estão sempre em quadro e, ao final, somos surpreendidos com a imagem da primeira exibição do filme para seus participantes e com os diretores questionando as personagens/espectadores sobre suas impressões, se mudariam algo em suas asserções sobre a felicidade. Em maior ou menor grau, tanto Robert Flaherty quanto Rouch³⁹ e Morin, fazem uso de recursos que remontam ao cinema de ficção e expandem técnicas documentais a partir de um processo de autorreflexão para repensar aquilo que o filme documentário documenta mostrando inclusive como constroem suas asserções e intervenções ao mesmo passo em que um sujeito, ou os sujeitos, tem controle sobre parte de sua representação. A verdade e a realidade indexadas pelas imagens captadas pelos diretores, nesses casos específicos, estão condicionadas ao emprego dos recursos estilísticos usados na veiculação das asserções dos fatos, como analisa Nichols:

Durante muito tempo, achava-se natural que os documentários falassem de tudo, menos de si mesmos. Estratégias reflexivas que questionam o ato de representação em si abalam a suposição de que o documentário se funda na capacidade do filme de capturar a realidade (NICHOLS, 2016, p. 41).

Assim como a narrativa histórica é persistentemente permeada por uma metodologia que concebe o documento, ou a fonte, como algo que emana verdade e deve ser tratada de forma *ipsis litteris*, o documentário, por sua natureza indexativa, é associado a uma concepção ultrapassada de documento que sequer cabe mais na própria história. Documentário e narrativa histórica não são reflexos exatos, mas sim representações da realidade, muito mais do que concepções literais. O documentário não “é mais ilustrativo da história e nem é mais “real”, “objetivo”, ou “verdadeiro” no trato histórico, mesmo se

³⁹ Jean Rouch (1917-2004), cineasta e etnólogo francês, borrou as diferenças entre o documentário e a ficção, criando um estilo muito particular que ficou conhecido como etno-ficção. É considerado um dos pais do cinema-direto.

comparado ao discurso histórico e historiográfico, como indica Rosenstone:

De fato, sob certos aspectos, o documentário se parece tanto com a história escrita que dificilmente parece apontar, ou pelo menos em uma escala bem menor do que o longa-metragem de ficção, para uma nova maneira de pensar sobre o passado. O paralelo ou a proximidade entre a história tradicional e o documentário, sem dúvida, é responsável pelo fato de historiadores, jornalistas e o público em geral confiarem muito mais no documentário do que no longa-metragem dramático. Mas trata-se de uma forma equivocada de confiança, pois o documentário também compartilha de muitos aspectos com o filme ficcional (ROSENSTONE, 2015, p. 110).

A narrativa presente no documentário, por meio das asserções que estabelecem sobre a realidade histórica, aspira à universalidade, aspecto comum a quase todos os produtos simbólicos. Sendo assim, o documentário é um espaço no qual ocorrem as batalhas pela hegemonia de um determinado grupo social a respeito de determinados acontecimentos. Batalha essa que implica o controle não só pela produção de imagens, como também pela construção de significados relacionados a ela e sua difusão. Para tal, o documentário vai manter uma relação de imbricamento com a história e a historiografia, sendo não só influenciado por ela, como também a influenciando, no sentido de atuar na construção de visões que podem ser hegemônicas ou não, e fornecendo conhecimentos que estão além do aspecto da história escrita.

Documentários e narrativas históricas e historiográficas não inventam fatos, mas constroem análises e representações acerca da realidade que abordam, eles convergem no ponto em que a “realidade deixou vestígios e, como o historiador cuja tarefa é descobrir maneiras de transformar tais vestígios em discurso histórico, os documentaristas devem fazer a mesma coisa” (ROSENSTONE, 2015, p. 111). Documentário e ficção podem apresentar um mesmo tema, uma mesma abordagem, sem que isso necessariamente os faça semelhantes em termos estilísticos, técnicos e representativos. Contudo, a forma como se estabelecem as asserções sobre o mundo histórico são uma forma de identificar os recursos estilísticos presentes na relação de indexação da imagem e que acaba por ser um elemento conceitual que diferencia documentários dos filmes de ficção.

A partir das asserções sobre o mundo histórico que, conceitualmente, cada narrativa estabelece sua relação estética com a indexação das imagens. Se a “ação ficcional se estrutura em trama que se articula através de reviravoltas e reconhecimentos” e cuja concepção “espaço-temporal das imagens em movimento” se dá “através de unidades que chamamos planos” (RAMOS, 2013, p. 25) o fio da narrativa do documentário se dá pela apresentação de um tema e do encadeamento de argumentos e fatos que conferem

coerência ao ponto de vista que se defende. Trabalhar a relação entre documentário e história por vezes transmite a sensação de caminhar por brumas teóricas, ainda mais quando adentramos os campos tão elásticos da verdade, da realidade e da objetividade. É incontornável especificar nesse horizonte brumoso as formas e os meios desses temas tão caros aos dois campos em questão. As diferentes representações ético-estéticas podem ser classificadas em seis grandes modos de representação no documentário, nem todos muito claros, tendo suas fronteiras facilmente borradas. Para efeitos de esclarecimentos adotaremos aqui as classificações conforme expostas por Bill Nichols: modo expositivo, modo observativo, modo participativo, reflexivo-interativo, poético-experimental, performático (NICHOLS, 2016). Fernão Pessoa Ramos assinala a mutabilidade da estética diante dos valores éticos adotados na abordagem das narrativas documentárias:

Colocando o documentário em uma perspectiva histórica, percebemos que a ética do documentário não é algo estático, a ser definido dentro de um panorama valorativo. O modo de enunciar do documentário é constituído historicamente e varia em pelo menos quatro grandes formações do século XX (RAMOS, 2013, p. 33).

O documentário estudado pelo prisma da relação cinema e história nos permite vislumbrar os processos éticos e estéticos concernentes às asserções sobre o mundo e que travam diálogo no campo da narrativa fílmica. Bill Nichols nos diz que mesmo pela “capacidade que os dispositivos de imagem e som têm de registrar situações e acontecimentos com notável fidelidade”, imagens, sons, pessoas, lugares e fatos que mesmo não vivenciados por nós diretamente podem ter sido contemporâneos a nós e acompanhados por outros meios, como a televisão e a internet, ainda assim, existe um limite para essa capacidade de registro, que o autor assinala em três características.

- uma imagem não consegue dizer tudo o que queremos saber sobre o que aconteceu
- as imagens podem ser alteradas tanto durante como após o fato, por meios convencionais e digitais
- uma imagem comprovável, autêntica não garante necessariamente a validade de alegações mais abrangentes sobre o que essa imagem representa ou significa (NICHOLS, 2016, p. 61).

A ética empregada pelo documentarista é o “horizonte a partir do qual cineasta e espectador debatem e estabelecem sua interação, na experiência da imagem-câmera-som conforme constituída no corpo com o mundo, na circunstância da tomada” (RAMOS, 2013, p. 33). Nichols fala em uma “ética da representação dos outros”, que pode se dividir em três circunstâncias:

- Documentários oferecem uma representação do mundo que nos é familiar, seja pela aproximação temporal seja por uma experiência cultural, nos reapresentando o mundo de uma nova maneira
- Documentários representam os interesses de outros
- Documentários intervêm diretamente na forma como os outros podem ou não se apresentar, propondo uma interpretação capaz de influenciar outras pessoas e construir consensos (NICHOLS, 2016, p. 61 e 62).

No caso de uma representação que nos é familiar a relação ética e estética é marcada principalmente pela relação indexativa da imagem e sua capacidade de reproduzir exatamente aquilo que está diante de nós, tal como a fotografia. Vejamos o caso do documentário *Notícias de uma Guerra Particular*, de João Moreira Salles (Brasil, 1999), documentário investigativo sobre violência no Rio de Janeiro. O diretor e roteirista usa imagens de arquivos, notadamente de noticiários televisivos, sobre operações policiais, trocas de tiros entre policiais e bandidos e entre facções criminosas, para discutir sociologicamente a violência e o crime no estado do Rio de Janeiro. Intercalando essas imagens temos entrevistas de especialistas, tais como sociólogos, historiadores e pessoas que vivenciam e, de certa forma, são agentes dessa violência, como o então capitão do Batalhão de Operações Especiais (BOPE), Rodrigo Pimentel, o chefe da polícia civil, o delegado Hélio Luz, além de traficantes (não identificados) e moradores das comunidades, principais vítimas da violência. O valor de indexação com a realidade do filme de Salles está no emprego de imagens de arquivo nas quais são mostrados os atos e as consequências da violência tão discutidos pelos especialistas. Podemos dizer, de forma breve, que as imagens ilustram as teses dos entrevistados e suas experiências. Ou, sendo mais amplo metodologicamente, as imagens de arquivo ajudam a compor as imagens mentais da violência, elemento infelizmente comum na rotina dos moradores da cidade do Rio de Janeiro, em torno de um tema palpável, real na medida em que acompanham a violência do cotidiano carioca. Não temos uma representação literal, mas uma mediação investigativa, onde materiais são selecionados, depoimentos colhidos e temas escolhidos.

Um documentário que advoga a favor de alguém ou cria representações sobre alguém, em verdade, pode ser não só uma abordagem temática, como uma prática presente em diversos filmes documentários, independentemente do gênero. O diretor brasileiro Eduardo Coutinho tem sua filmografia baseada no processo de dar voz a pessoas anônimas ou marginalizadas pela sociedade. Em *Boca de lixo* (Eduardo Coutinho, Brasil, 1993), o diretor calca seu processo de documentação na observação do cotidiano de pessoas que vivem e trabalham no Aterro de Itaoca, São Gonçalo, RJ. Sem recorrer a

imagens de arquivos ou a voz em *off* que narra as origens e funcionamento do local, Coutinho fia-se somente no depoimento das pessoas que ali trabalham e sua relação com o lixo.⁴⁰

Todos os casos aqui exemplificados têm em comum o impacto que causam do ponto de vista histórico, social e sua atuação nas subjetividades, daí a necessidade de o aspecto estético ter uma dimensão ética, como defende Nichols “A ética passa a ser a medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e as pessoas que ele filma têm consequências tanto para aqueles que estão representados no filme como para os espectadores” (NICHOLS, 2016, p. 71). A própria posição do sujeito da câmera e escolha daquilo que será filmado já representam direcionamentos estéticos e posturas éticas. A existência de uma câmera, um sujeito que a direciona, constituem elementos suficientes para mudar a dinâmica da percepção do fato e o papel e postura dos atores sociais e agentes históricos enquadrados em cena. Citemos como exemplo o ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva retratado no documentário *Entreatos*, (João Moreira Sales, Brasil, 2004). O documentário acompanha a campanha de Lula à presidência da república ao longo do ano de 2002, que terminaria na sua vitória. Sales tem acesso privilegiado aos bastidores da campanha de Lula, viaja no mesmo avião, acompanha reuniões, flagra-o em momentos de intimidade com a família e conversa com pessoas que tem importância em sua trajetória política e pessoal, acompanha a gravação de programas eleitorais e nas conversações que estabelece com o presidente obtém dele respostas que não são protocolares ou repassadas por uma equipe de marketing. Todavia, isso não significa que Lula esteja despojado de qualquer forma de representação ou re-representação. Lula tem total domínio de sua imagem, a relação que estabelece com Sales implica em uma ética-estética onde a todo momento está sendo negociado aquilo que será exibido e como será exibido.

Em *Entreatos* a presença da câmera permite que Lula teça auto representações e, concomitantemente, servem como incentivo, como “intimidador”, ou despertam a desconfiança de quem é abordado por ela (é visível o desconforto de José Genoíno, um dos dirigentes da campanha, com a presença de João Moreira Sales e sua diminuta equipe). Temos o diretor, que é o sujeito da câmera, os políticos e diversos atores sociais nessa relação de mediação, a presença de qualquer um deles já é mais que suficiente para que as relações ético-estéticas sofram processos de alteração na forma como constroem a

⁴⁰ No capítulo 2.2. *Itinerários de Coutinho*, esmiuçaremos o que definimos como *radicalismo estético*.

representação das mediações estetizadas nas filmagens. Opções de enquadramento, como e onde captar o som, a escolha de parar a câmera em um ou outro ator social (ou personagem) são premissas incontornáveis no tratamento da imagem cinematográfica.

O filme documentário acaba deixando transparecer as formas de representação ético-estéticas mais nuançadas que marcam o efeito da relação de subjetivismo na forma objetiva como a realidade é mediada pelo cinema documentário. Em um meio de auto-representações podemos indagar qual a diferença dessas encenações para aquelas que eram realizadas nos primórdios do cinema, como as atualidades reconstituídas? Seriam menos encenações porque têm como pano de fundo uma realidade objetiva? Ramos traz algumas possibilidades de respostas a essas perguntas:

A definição do campo do documentário deve extrapolar o horizonte do eticamente correto, aprofundando e valorando sua dimensão histórica. Ao distanciarmos a definição de documentário do campo monolítico da verdade, criamos um espaço onde podemos discutir a distância de nossa crença em relação à voz que enuncia as asserções sobre o mundo, sem que tenhamos necessariamente de questionar o estatuto do documentário do discurso narrativo (RAMOS, 2013, p. 34).

A verdade e a realidade, nesses casos específicos, estão condicionadas ao emprego dos recursos estilísticos usados na veiculação das asserções dos fatos. A todo momento, mesmo o mais radical adepto do cinema direto (não é a primeira vez. Reposicionei a nota no início do capítulo), precisa fazer escolhas cinematográficas, como bem reitera Da-Rin:

A transparência da realidade do cinema é uma falácia. A imagem cinematográfica é essencialmente trucada, um artefato por natureza, nunca o reflexo aparente do real que deve ter seus pressupostos ideológicos examinados (DA-RIN, 2004, p. 145).

Contudo, não devemos perder de vista que no documentário, diferente da ficção, a questão ética “passa a ser medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e as pessoas que ele filma têm consequências tanto para aqueles que estão representados no filme como para os espectadores” (NICHOLS, 2016, p. 71). A ética do documentário, a forma como por meio de suas asserções históricas que mediam a relação objetiva do mundo com subjetividade estética sendo fruto das relações sociais e dos interesses de classe, mostram que a verdade, a realidade e objetividade estão para além das questões técnicas, tal como pregavam os pioneiros do cinema-direto:

Para além da validade das asserções sobre o mundo, que podem ser discutidas ou questionadas, é indispensável frisar que podem ser discutidas ou questionadas, é indispensável frisar a dimensão histórica que incide sobre a própria posição do sujeito que enuncia, flexionando a universalidade e, atemporalidade das asserções (RAMOS, 2013, p. 34).

A partir do momento em que desmistificamos as relações entre objetividade, subjetividade e estética no processo artístico, podemos inferir que o processo de neutralidade, atribuído ao cinema documentário em sua suposta primazia em relação à história, são inviáveis pela própria forma como a realidade objetiva não é imanente e sim fruto de outros níveis de representação, como também constata Da-Rin:

...os cenários do real não são brutos como um mineral, mas já organizados por relações sociais que o visível não é capaz de apreender [...]. Ater-se a pura analogia visual é renunciar ao agenciamento das matérias de expressão do cinema de modo a tornar visível que escapa a visão (DA-RIN, 2004, p. 146).

À guisa de conclusão para este capítulo e diante de tudo o que já foi discutido e esmiuçado até aqui, teceremos algumas considerações no âmbito geral das desmistificações acerca da relação entre o documentário e a história.

O documentário emerge como um agente do agora, o tempo do acontecimento, que aproxima os contemporâneos da representação dos fatos, criando uma comunidade de memória, no sentido de fixar processos históricos e transmitir conhecimentos, ideologias, códigos culturais e de conduta (GERVAISEAU, 2012). Em termos estilísticos “o tratamento criativo da realidade”, depois das questões aqui desenvolvidas, nos permite contemplar o gênero documentário a partir das relações indexativas da imagem e das asserções sobre o mundo histórico, seja por meio de imagens captadas no momento em que ocorrem, encenações voltadas para a reconstituição de um fato ou passagem e que podem ter na coerência de seu fio narrativo atores históricos, ou sociais, que representam uma imagética visual ancorada em uma realidade histórica. Se um documento pode e deve ser arguido acerca da sua produção, não podendo ser entendido como um fator indexador da verdade tal qual ocorrida, da mesma forma um documentário, em sua proposta de apresentar asserções sobre o mundo em diferentes dinâmicas de relação indexativa com a imagem, não pode ser encarado como uma imanência da verdade.

As asserções propostas pelo cinema documentário apontam para uma realidade histórica, necessitando sempre dos referenciais que permitem checar e conferir credibilidade às informações e fontes empregadas. Esse processo de aferição da realidade tem nas propostas ético-estéticas o mediador entre a realidade objetiva e o subjetivismo presente no discurso, na obra e no espectador. A ausência de uma proposição ético-estética compromete a veiculação de valores, ideologias e análises históricas e políticas que podem estar contidas explícita ou implicitamente em uma obra documentária. Sendo

essa realidade histórica objetiva, manifesta em imagens e sons, a espinha dorsal do filme documentário, o seu processo de estetização precisa estar calcado em um compromisso com a forma como as informações e as fontes são selecionadas e expostas, como a argumentação dos especialistas é empregada e as recriações realizadas. Esses elementos aqui elencados são constitutivos dos traços objetivos que darão forma à estética da representação.

2. Eduardo Coutinho: entre a arte e a história

Filmar sempre um acontecimento único, que nunca houve antes e nunca haverá depois. Mesmo que seja provocado pela câmera. Mesmo que não seja verdade (COUTINHO, 2013, p. 20)

Em 1960, o crítico e teórico de cinema Paulo Emilio Sales Gomes, publica o artigo *Uma situação colonial?*⁴¹. Contundente em sua abordagem, Paulo Emilio exprime com nítidos contornos uma dura realidade do cinema e da sociedade brasileira do período: o cinema nacional é marcado pelo subdesenvolvimento em todas as suas etapas de produção e também nos fatores externos que o regem. O autor preconiza o reconhecimento da nossa “situação colonial” como um processo necessário para mover as forças criadoras capazes de estabelecer uma dinâmica nacional, sendo assim nosso cinema um “reflexo de realidades sociais situadas fora das nossas fronteiras” (GOMES, 2016, p.35).

Paulo Emilio assinala a necessidade de uma ruptura com meios e projetos que são copiados de outros cinemas, outras sociedades, notadamente EUA e Europa. A tarefa cinematográfica que urge nas terras abaixo dos trópicos é, por assim dizer, direcionar esforços capazes de realizar um cinema pensante alinhado com práticas industriais e comerciais que levem em conta a especificidade de nossa realidade⁴². A forma como o cinema era pensando no Brasil no início do século XX implicava no transplante de modelos comerciais e opções estéticas que soavam como anátemas em nossas terras, como indica Paulo Emilio:

A situação de coloniais implica crescente alienação e a depauperação do estímulo para empreendimentos criadores. Esses homens práticos não estão na realidade capacitados para nenhuma ação de consequências no quadro geográfico e humano brasileiro. Podem ter ideias e fazer projetos, mas sempre dentro dos limites estreitos ditados por uma situação externa diante da qual se sentem desarmados. Não encontrando canais para se concretizar na realidade, a imaginação desses homens definha como qualquer outro órgão sem função. Guardam, entretanto, suficiente lucidez para perceberem suas próprias capitulações e até que ponto, apesar da prosperidade pessoal, foram

⁴¹ A versão aqui empregada faz parte da coletânea *Uma situação colonial?*, organizada e lançada pela editora Cia das Letras, com prefácio[de Antônio Cândido e introdução de Ismail Xavier. Este texto difere em poucos detalhes da versão que foi apresentada pelo autor na I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica.

⁴² Nesse contexto cabe pensarmos a *Belle Époque* brasileira, notadamente a carioca, uma vez que o Rio de Janeiro era a capital federal, e suas reformas urbanas que buscavam emular a *Belle Époque* europeia, uma tentativa de europeização e aburguesamento da cultura por meio de arquitetura, ideais e costumes. Sucessivos projetos de europeização da cidade culminaram em um processo de desfiguração da cidade e do apagamento de sua memória com a demolição de importantes lugares da nossa história e com o deslocamento de populações para áreas precarizadas, sem estruturas, em prol de um projeto de embelezamento excludente.

vencidos. Daí a insatisfação em que vivem, imediatamente perceptível ao observador atento (GOMES, 2016, p. 36).

Os filmes produzidos pelas companhias cinematográficas Vera Cruz e Atlântida, então as principais empresas nesse segmento no país, representam aquilo que o cinema nacional, incipiente em termos industriais, conseguiu assimilar em relação ao cinema clássico tal como vinha sendo desenvolvido nos EUA e Europa. Paulo Emilio via nesse processo um “um rosário de malogros e frustrações”, incapazes de encarar a nossa condição de subdesenvolvimento:

Para os nossos quadros executivos e legislativos em seu conjunto, filme ainda é sinônimo de estrangeiro. Se os nossos homens públicos não tomam medidas em favor do cinema brasileiro, é simplesmente porque dele não tomam conhecimento em suas vidas cotidianas.

Os nossos deputados, ministros e senadores têm, em maior ou menor grau, experiências cinematográficas. Todos vão ao cinema à procura de diversão ou mesmo de prazer artístico ou intelectual, mas é óbvio que praticamente só assistem a fitas estrangeiras.

O cinema nacional resume-se para eles no complemento obrigatório ou em películas vistas aqui e ali por dever de ofício. Quando eventualmente algum problema cinematográfico brasileiro é levado a um homem público da nossa terra, não é fácil evitar que o assunto seja examinado como algo de vago, longínquo e fastidioso (GOMES, 2012, p.86).

Em 1963, motivado também pelo texto de Paulo Emilio Sales, o cineasta baiano Glauber Rocha publica o manifesto anunciador do Cinema Novo, *Estétyka da Fome*⁴³. Nele Glauber expõe a necessidade de um cinema onde se realizem filmes “feios e tristes”, “gritados e desesperados”. Filmes que trouxessem a representação da fome do brasileiro, uma fome não só de comida, mas uma fome provocada pela falta dos meios de produção capazes de lhe garantir seu espaço de fala, seu lugar na cultura. A antropofagia gerada por essa fome tem uma definição: a violência como forma de se impor⁴⁴. A falta de recursos deveria ser transformada em força criadora, em estética, e que somente com esse reconhecimento seria possível superar os modelos industriais incipientes existentes nas principais companhias cinematográficas do país, realizando assim um cinema

⁴³ Cf. ROCHA, Glauber. Uma estética da Fome. Disponível em [Leia a íntegra do manifesto Uma Estética da Fome, de Glauber Rocha - Vermelho](#). Acesso em: 30 ago. 2021.

⁴⁴ A violência referenciada por Glauber em seu manifesto remonta ao conceito de violência contra o colonizador presente na obra do médico psiquiatra Frantz Fanon. Nas teorias de Fanon a violência da descolonização se faz legítima e necessária, pois somente através do processo de descolonização é possível promover uma mudança estrutural na realidade do colonizado, o que irá influir na própria forma de percepção que este tem da realidade, ajudando a construir um novo sentido sobre o sentido de sua existência e do poder das suas ações. Um novo homem para um novo mundo, sem a opressão da violência perpetrada pelo colonizador. Cf. FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

revolucionário e emancipador a partir dos escombros desses modelos que já nasceram condenados por não abraçar a precariedade da realidade brasileira e sim emular aquilo que vinha de fora da nossa realidade.

O Cinema Novo e, no final dos anos 60, o Cinema Marginal, inserem o cinema nacional na constelação daquilo que se costuma definir como cinema moderno. Ao analisar esse cinema brasileiro moderno, Ismail Xavier o coloca como produto de “cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que, ao conduzirem essa atualização estética, alteraram substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira” (XAVIER, 2011, p. 18). Esses intelectuais fizeram do cinema parte dos esforços de pensar as grandes sínteses daquilo que define o “caráter nacional” e seus elementos: o futebol, religião e as festas populares (como o carnaval). O Cinema Novo e o Cinema Marginal apresentavam posturas que ora se aproximavam, ora divergiam, na forma como abordar a questão nacional e os impactos da modernidade e do capitalismo em terras marcadas justamente por uma “situação colonial”. Em comum, ambos rejeitavam os “traços conservadores de idealização de um passado pré-industrial tomado como essência, origem mítica da nação” (XAVIER, 2011, p. 21).

Juliana Muylaert Mager aponta a convergência entre o projeto artístico dos cinemanovistas e das Esquerdas do país “nos quais estavam em jogo ideais revolucionários” como a reação à modernização conservadora⁴⁵ a partir da ideia de libertação nacional⁴⁶, fundando uma nova perspectiva de nação a partir do movimento

⁴⁵ Conceito elaborado por Barrington Moore Jr (1913-2005), para tratar do pacto entre a burguesia industrial e a oligarquia rural no seio do Estado que permitiu a revolução burguesa e a industrialização sem as rupturas ocasionadas por processo revolucionário. A modernização conservadora se operou no Brasil a partir do Estado Novo e se fará sentir ainda mais quando da emergência das lutas camponesas na década de 50, envolvendo a formação de proletariado rural, direitos sobre a posse da terra e reforma agrária. As imagens de um Brasil profundo captadas pelos cineastas do Cinema Novo traziam para o centro da cena política e cultural a imagem do sertanejo, agente social que representava as demandas da população rural do Brasil diante de uma modernização das relações de trabalho que não alcançou o meio rural e nem tão pouco foi organicamente incorporado à dimensão econômica do capital. Cf. MOORE JR, B. **As origens sociais da ditadura e da democracia**: senhores e camponeses na construção do mundo moderno. São Paulo: Martins Fontes, 1975.

⁴⁶ Na década de 50, na América do Sul, África, Ásia, entre outras regiões consideradas periféricas no mundo, começava-se a esboçar a primeira sistematização daquilo que viria a ser conhecido como “terceiro cinema”. Baseada nas preocupações nacionalistas, o cinema desenvolvido nessas regiões agregava uma forte capacidade de manifestação e militância que almejavam refletir as experiências e perspectivas dos povos até então em processo de libertação e/ou com a independência recém-conquistada. Tratava-se de um cinema e também de um movimento político-cultural, denominado pós-colonial. O cinema realizado no Brasil e no conjunto dos demais países alinha-se com as Teorias de Libertação Nacional, com o movimento Terceiro Mundista e a luta pós-colonialista, promovendo reflexões políticas que buscavam incluir as parcelas minoritárias da população no centro das discussões políticas e sociais durante os processos de libertação do pós-Segunda Guerra Mundial. Proveriam dessa ação novas formas de se pensar um projeto político-participativo que discutisse alternativas para um desenvolvimento menos excludente, gerando um

histórico que tornaria incontornável a necessidade de uma revolução. E no centro desses debates estavam as categorias de nacional e popular e a relação do intelectual de Esquerda com o povo. Essa ambígua e, recorrentemente, contraditória relação com a cultura de massas marca a trajetória do Cinema Novo e dos projetos políticos de Esquerda que buscavam o diálogo com as massas, trazendo a representação das festas e religiosidade popular, mas negando as tendências mercadológicas e almejando uma posição mais erudita, no qual a cultura é a expressão de uma revolução inevitável.

Por outro lado, o Cinema Marginal, tão iconoclasta quanto o Cinema Novo, optava pela realização de um cinema despreocupado, grotesco, carnalizador e paródico, dando protagonismo à violência e ao absurdo que fazem parte do cotidiano do povo marginalizado na sociedade brasileira, sem a mítica visão de uma revolução irrefreável para a qual o cinema seria o arauto e instrutor⁴⁷. Ambos os movimentos se bateram com a questão imagética do capitalismo, do imperialismo e as articulações dos interesses nacionais e, se perguntavam “qual o papel do cinema na periferia do capitalismo? Qual é o papel do cinema em um país sem um imaginário nacional, popular e emancipador?” O Cinema Novo e Cinema Marginal estavam à margem da estrutura de classes que se forma no seio do Estado responsável por abrigar a alta burguesia, elites industriais e agrárias (XAVIER, 2011). Esse é o cenário, onde não há espaço para meio termos meios-terminos e de intensos embates ideológicos, que começamos a acompanhar a trajetória de Eduardo Coutinho, recém-chegado de uma temporada de quatro anos de estudos no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (Idhec), em Paris.

Os próximos tópicos foram concebidos para tratar da trajetória de Eduardo

processo de conscientização que aumentaria a participação popular de grupos minoritários e historicamente excluídos que despertariam politicamente.

⁴⁷ Em junho de 2001 o crítico Jean-Claude Bernardet publica na Folha de São Paulo o artigo “Cinema marginal” no qual questiona a dicotomia que insiste em separar Cinema Novo e Cinema Marginal, colocando-os quase como antagonistas um do outro. Bernardet está pensando em ampliar as formas interpretativas do passado, ao propor uma reflexão que não se atenha somente aos pontos de contato já enumerados em extensa bibliografia, tais como baixos orçamentos, a política de autor (introduzida no Brasil por Glauber Rocha e desenvolvida pelos cinemanovistas), representação de uma temática sobre a experiência dos vencidos, deslocamento dos sujeitos históricos “clássicos”, ou oficiais, para tipos derrotados, excluídos, fragmentados e desesperançosos em enredos fragmentários. Ambos fazem da viagem uma alegoria que possibilita um mergulho profundo na imagética da nação, cunhando as imagens de um país profundo, não só por aquilo que os filmes, principalmente do Cinema Novo, registram do Nordeste, como também por aquilo que fazem emergir dos centros urbanos em seu processo de expansão e consolidação. Aliás, o próprio Bernardet defende a “marginalização do Cinema Novo”, como forma de manter o tom inconformista e criar estruturas que garantam a sua produção e divulgação. Cf. Cinema Marginal?, disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1006200107.htm> e Cf. BERNARDET, Jean-Claude. Cinema marginalizado e criador. In: **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Cia das Letras. 2009, p. 140-141.

Coutinho (1933-2014) em dois momentos distintos, mas que se relacionam: no tópico 2.1. *Entre novos e modernos*, trataremos do retorno de Coutinho da Europa até seu ingresso na UNE Volante; no tópico 2.2. *Itinerários de Coutinho* vamos abordar a interrupção da primeira versão de *Cabra marca para morrer*, passando pelo período em que Eduardo Coutinho trabalhou em outros projetos de ficção até seu ingresso na equipe do *Globo Repórter* e o momento em que decide retomar *Cabra marcado para morrer*, mas dessa vez em formato de documentário.

Refazer esse caminho da vida pessoal e profissional de Eduardo Coutinho pode incorrer no lugar comum de uma biografia pensada em termos causalidade e linearidade, algo que o próprio Coutinho sempre manifestou repulsa “São as biografias é que têm esses troços bonitos: ‘Encontrou, com cinco anos... Encontrou o primeiro amor com um ramo de flores no dia...e daí foi...’[...]As biografias são assim. As biografias todas são assim. Na biografia, sempre é assim” (COUTINHO, 2012, p.22). Também não é do escopo da presente pesquisa reforçar uma narrativa na qual o contexto é limitado a uma experiência que se encerra em si mesma sem construir pontos de tensão que abarcam indivíduos, seus projetos e sua relação com o tempo histórico.

Para contornar o grave problema da biografia idealizadora dos sujeitos históricos, recorreremos às noções de biografia e trajetória, respectivamente empregadas por Giovanni Levi e Pierre Bourdieu⁴⁸. Iremos trabalhar também com o conceito de redes de sociabilidade, tal como proposto por Jean-François Sirinelli⁴⁹, um instrumento para compreender a organização de intelectuais e suas dinâmicas, amizades, inimizades, alianças e hierarquias no seio de uma sociedade que vivia em um regime de exceção.

Giovanni Levi⁵⁰, tomando parte nos prolixos debates sobre o papel da biografia no seio da historiografia, ressalta que a biografia sublinha:

[...] a irredutibilidade dos indivíduos e de seus comportamentos a sistemas normativos gerais, levando em consideração a experiência vivida; já em outros, ela é vista como o terreno ideal para provar a validade de hipóteses científicas concernentes às práticas e ao funcionamento efetivo das leis e das regras sociais (LEVI, 2006, p.167).

⁴⁸ As referências para a presente pesquisa, tanto do texto de Giovanni Levi quanto de Pierre Bourdieu foram extraídas da coletânea *Usos e abusos da história oral*, organizado por Marieta de Moraes Ferreira e Janaina Amado. Cf. BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes, ; AMADO, Janaina. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 183-191 e Cf. LEVI, Giovanni. **Usos da biografia**. In: FERREIRA, Marieta de Moraes, ; AMADO, Janaina. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 167-182.

⁴⁹ Cf. RIOUX, Jean.; SIRINELLI, Jean-François. **Por uma história cultural**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

⁵⁰ Giovanni Levi mapeia quatro categorias de biografia: Prosopografia e biografia modal; biografia e contexto, biografia de casos extremos, biografia e hermenêutica.

Ao analisarmos a trajetória intelectual de Eduardo Coutinho em diferentes momentos da cultura nacional, notadamente no campo do cinema, recorreremos ao conceito de biografia para tratar do “caráter intersticial – e, todavia, importante – da liberdade de que dispõem os agentes e para observar como funcionam concretamente os sistemas normativos” (LEVI, 2006, p.180). Assim pensamos a trajetória de Coutinho em função da sua rede de sociabilidades e como, a partir destas, o diretor desenvolveu seus métodos de filmagem diversificando suas práticas em função das condições de produção. Suprimida a relação de causalidade e linearidade e evidenciado as contradições entre normas sociais e condições estruturais “evitamos abordar a realidade histórica a partir de um esquema único de ações e reações” (LEVI, 2006, p.180). O que consideramos pertinente nesse enquadramento é acompanhar Coutinho no interior de um grupo, nesse caso os cineastas, em um momento de ruptura democrática, ao mesmo tempo em que existe uma união de esforços para dar prosseguimento a uma atividade artística independente, crítica e minimamente rentável para seus realizadores.

Já a noção de trajetória, aqui importada de Pierre Bourdieu, permite compreender o processo de criação de Eduardo Coutinho a partir do estudo da trajetória de um indivíduo calcada em uma noção de memória na qual ocorre uma elaboração do passado no tempo presente, um processo de negociação e mediação caracterizada pela experiência histórica do indivíduo em relação ao seu tempo (BOURDIEU, 2006). Coutinho, indivíduo e cineasta, apresentado nas páginas seguintes não é um “todo coerente”, mas sim resultado da análise de sua trajetória como o diretor e a forma como elabora seu dispositivo fílmico, motivado por uma reconstrução do passado que privilegie não as generalizações ou uma busca de tipos ideais, mas sim a busca por indivíduos e suas estratégias diante dos poderes constituídos.

A trajetória de Coutinho é indissociável da forma como interage com seus personagens, sendo ambos uma amálgama da forma como reagem e recontam suas trajetórias diante do dispositivo fílmico. A trajetória como espaço de mediação das informações biográficas indica o “sentido dos movimentos que conduzem de uma posição a outra [...] evidentemente se define a relação objetiva entre o sentido e o valor, no momento considerado, dessas posições em um espaço orientado” (BOURDIEU, 2006, p. 190). É igualmente importante pensar a trajetória de Coutinho em diferentes momentos do cinema nacional, seja sob a égide de uma ditadura, até o momento da distensão política, além das próprias continuidades, altos e baixos, erros e acertos que constituem os dados

biográficos do diretor no decorrer desses momentos e sua relação com a classe dos diretores de cinema. Bourdieu indica que essa forma de abordar a trajetória de um indivíduo:

[...]equivale a dizer que não podemos compreender uma trajetória [...] sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrola e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado – pelo menos em certo número de estados pertinentes – ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço possível (BOURDIEU, 2006, p. 190).

A metodologia empregada no capítulo da presente pesquisa para desfazer as “ilusões biográficas” e a “abstração da unidade do eu” recorre também às palavras do próprio Eduardo Coutinho e de seus colaboradores mais próximos. O diretor, tal como em seus filmes, será também timoneiro e personagem, por meio de três entrevistas aqui empregadas, duas concedidas ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas (FGV)⁵¹ e uma ao teórico e crítico de cinema Carlos Alberto Mattos⁵². Na outra frente de análise, colaboradores de Coutinho comentam passagens de trabalhos específicos do diretor, nos quais estavam implicados diretamente ou não, bem como sua relação com o mesmo. As palavras de Coutinho e de seus colaboradores serão entremeadas por análises teóricas que não se limitam contextualizar sua trajetória, mas sim evidenciar como as vicissitudes históricas, brechas sociais e sua inserção em redes de sociabilidades concorreram para a elaboração do “método Coutinho”.

A opção por essa abordagem permite analisar a trajetória de Coutinho, abordando parte de sua biografia intelectual sem o engessamento de contextos, privilegiando o *devir* histórico advindo das tensões de sua experiência com o presente e o passado na totalidade de sua situação social.

⁵¹ Ambas as entrevistas foram realizadas por Adeline Maria Alves Novaes e Arbel Griner, no âmbito do projeto Memória do cinema documentário brasileiro: Histórias de Vida, do CPDOC da FGV. A primeira entrevista foi realizada em 11 de setembro de 2012 e a segunda entrevista em 28 de novembro de 2012.

⁵² A entrevista de Coutinho a Carlos Alberto Mattos foi concedida em 27 de agosto de 2003 e integrava o livro-catálogo do Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, em Portugal, também em 2003 e que teve como homenageado o diretor Eduardo Coutinho. A versão da entrevista aqui referenciada foi extraída de MATTOS, Carlos Alberto. **Sete faces de Eduardo Coutinho**. São Paulo: Boitempo: Itaú Cultural: Instituto Moreira Salles, 2019, p.305-333.

2.1. Entre novos e modernos

O Rio de Janeiro foi uma cidade capital para as discussões de projetos políticos pensados por setores da Esquerda a nível nacional e, principalmente, local de concentração dos cineastas do Cinema Novo, o principal movimento político-cultural do período, em suas proposições de pensar o nacional e o popular e a relação dos intelectuais com o povo. O Cinema Novo marca a entrada do cinema brasileiro naquilo que se convencionou chamar de cinema moderno, aquele que se desvincilha dos moldes industriais, abandona os estúdios e ganha as ruas, se aproxima da população e tem como missão as problemáticas da realidade social, com temas mais perenes e relacionados às grandes massas da população.

O cinema moderno que alcança o Brasil é aquele que emerge das cinzas da destruição de Segunda Guerra Mundial. Robert Stam, referenciando o cineasta e teórico italiano Cesare Zavattini, postula o cinema moderno como aquele que “transforma a realidade em uma história”. Contudo, não era qualquer história de qualquer realidade, mas sim, Stam dessa vez referenciado ao teórico Guido Aristarco, um “ ‘realismo crítico’ que revelasse as causas dinâmicas da transformação social” (STAM, 2013, p. 92). Ismail Xavier enquadra o cinema moderno no *corpus* teórico de composição da imagem e do som pensados enquanto uma superfície, que tornam a tela opaca, um cinema de claros recursos estéticos, empregados na escala de intervenção, modelando um discurso que serve a uma representação definida da realidade, criando um contraponto à tendência naturalista de representação da imagem e som⁵³ (XAVIER, 2012).

Em um âmbito mundial o Cinema Novo se alinha a outras tendências com propostas muito parecidas de representação e transformação da realidade que compõem o cerne do cinema moderno, como foi o caso do *Neorealismo* italiano e da *Nouvelle vague* francesa. Ismail Xavier analisa a emergência de cinemas com propostas revolucionárias, atinado as às lutas de libertação nacional que varriam todas as latitudes e longitudes do mundo no pós-Segunda Guerra, principalmente na América Latina, não sendo o Cinema Novo a única vertente revolucionária do continente:

⁵³ Em contraposição a essa “opacidade” das representações fílmicas claramente estetizantes, Ismail Xavier também analisa as representações naturalistas ou, uma representação fílmica calcada na transparência, mascaramento do discurso que parte do princípio de que a construção do espaço fílmico constitui uma reprodução fiel das aparências, fazendo o espectador crer que está em contato direto com o mundo representado Cf. XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: opacidade e transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

O horizonte de libertação nacional foi o pressuposto maior do Cinema Novo no início dos anos 1960, bem como de outros movimentos culturais no Brasil e na América Latina, dentro de uma conjuntura internacional – política, cultural – que ensejava uma afirmação mais incisiva do conceito de nação como referência. Na esfera do cinema, a emergência das cinematografias nacionais parecia ser um passo inicial e direção a uma nova ordem mais pluralizada na produção e consumo de filmes (XAVIER, 2001, p. 22).

O desmembramento da incipiente indústria cinematográfica nacional, com a falência da Vera Cruz e da Atlântida, termina por criar um vácuo preenchido pelas propostas ideológicas do Cinema Novo que “engajou-se politicamente e se alinhou ao espírito radical dos anos 1960”. Todavia, um cinema que pensava uma nova relação entre o nacional e o popular não almejava substituir um modelo industrial-comercial por outro, sendo vetor de uma inflexão própria que “problematizou a sua inserção na esfera da cultura de massas, apresentando-se no mercado, mas procurando sua negação” (XAVIER, 2001, p. 23).

Glauber Rocha era a figura de proa do Cinema Novo, acompanhado de outros nomes como Alex Viany, Paulo César Saraceni, Ruy Guerra (moçambicano radicado no Brasil), Davi Neves, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Arnaldo Jabor, Gustavo Dahl, Cacá Diegues, bem como outros nomes que gravitavam na órbita de influência política dos cinemanovistas, como era o caso de Domingos de Oliveira, Roberto Farias, entre outros. Havia dentre os realizadores do Cinema Novo, evidenciado principalmente por Glauber Rocha, a preconização da chamada política de autor⁵⁴. Xavier vê na política de autor, tal como se desenvolve no Brasil, uma particularidade se comparada a forma como era vivida na Europa, um “cinema-arte em princípio totalmente convencional”, para uma abordagem que acaba servindo de “alavanca do nacionalismo cultural do cinema político”. Fazer um filme de autor no Brasil do Cinema Novo era o desdobramento natural de um momento político em que o cinema era uma arma para se rebelar contra os “interesses imperiais de Hollywood, o que conferia uma forte conotação nacional, e de esquerda, ao moderno” (XAVIER, 2001, p. 24).

O autor precisava tomar posição na luta de libertação nacional e imprimir sua

⁵⁴ Fundamentada por François Truffaut na *Cahiers du Cinema*, teoria do autor, ou política do autor, as novas formas de fazer cinema propugnadas pelo cinema moderno teriam seu estilo determinado pela personalidade do diretor, formando uma personalidade estilística “tematicamente reconhecível” em quaisquer circunstâncias. A centralidade, a existência filosófica do sujeito diretor, iria determinar a essência do filme. Cf. STAM, Robert. Culto ao autor. In: **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2013 p. 102-107.

estética ao filme, deixar clara a forma como intervia e transformava a realidade. O Cinema Novo soma-se aos esforços de pensar um “Brasil profundo”, com uma proposta de revisão crítica não só do cinema brasileiro, como da história do país por meio do diálogo entre cinema e história, sendo o filme o agente histórico que irá impulsionar as mudanças desse Brasil assim como indicado por Ismail Xavier:

[...] a nova geração desenhou o projeto político de uma cultura audiovisual crítica e conscientizadora quando o nacional-populismo parecia ainda uma alternativa viável para conduzir as reformas de estrutura do país apoiado pela militância sindical e pelos partidos de esquerda. Neste momento, falou a voz do intelectual militante mais do que a do profissional de cinema – foi o momento de questionar o mito da técnica e da burocracia da produção em nome da liberdade de criação e do mergulho na atualidade (XAVIER, 2001, p. 26).

O cinema, enquanto tese para pensar a relação entre o nacional e o popular, de certa forma, segue uma tendência historiográfica que passou a pensar a história vista de baixo, responsável por deslocar a história das grandes narrativas totalizantes e das figuras públicas para privilegiar as figuras anônimas, as narrativas fragmentadas ao invés das narrativas lineares e tecendo uma crítica frontal o historicismo. A não linearidade e o caráter não oficial da cultura popular, que é alegórica e simbólica, a faz depositária de experiências que privilegiem a oralidade e a memória dos indivíduos. A memória e o testemunho oral desempenham um papel vital nesse novo paradigma historiográfico, pois trazem uma carga de subjetividade que reflete a luta dos indivíduos inseridos nas grandes estruturas, suas atuações nas brechas do sistema de hierarquias e a forma como constroem sua historicidade. O Cinema Novo, ao encampar as discussões acerca do nacional e do popular, pensa uma nova forma de conceber a nação por meio da arte militante, fazendo desses filmes agentes históricos imbuídos em transformar o Brasil, enquanto projeto de nação, trazendo a cultura popular para o centro dessa discussão.

Inovações técnicas colaboraram para a guinada estética que deu forma ao Cinema Novo. O surgimento de equipamentos que possibilitavam gravar de forma síncrona som e imagem, como foi o caso do gravador *Nagra* (de fabricação polonesa), facilitaram o trabalho de ir às ruas e filmar fora de estúdio. No campo do cinema de ficção esse novo recurso técnico aproximou os cineastas brasileiros de tendências do cinema moderno, que já estavam em marcha na Europa, principalmente o *Neorealismo* italiano, clara inspiração de filmes considerados “proto-Cinema Novo”, conforme conceituados por Ismail Xavier: *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*, ambos de Nelson Pereira dos Santos, lançados em 1955 e 1957 respectivamente.

Existe uma questão que marca a influência estética e política do *Neorealismo*⁵⁵ no Cinema Novo. Essa relação se deve a à aproximação proporcionada pelo *Neorealismo* com os aspectos socioeconômicos da realidade, sem um mascaramento discursivo, operando uma intervenção artística, fazendo das classes populares agentes da transformação social, por serem elas protagonistas e público das histórias retratadas. Contudo, é importante estabelecer uma descontinuidade que se opera na relação *Neorealismo* e Cinema Novo. Não havia nas iniciativas dos cinemanovistas estabelecer um cinema que fosse o prolongamento daquele que se fazia na Itália. O *Neorealismo* indicou estratégias de produção, canais de exibição (cineclubes, cinemas de arte) e assim criar meios para a divulgação e discussão estética propostas por esse cinema, tais como as revistas especializadas, os manifestos, as leituras críticas, enfim toda uma forma de se fazer um cinema *off Hollywood*⁵⁶, cuja liberação de uma parafernália técnica liberou forças produtivas que impactaram no processo de produção desses filmes acarretando em mudanças estéticas. Há na adoção do *Neorealismo* italiano uma “referência não meramente estética, mas, acima de tudo ética” (NUÑEZ, 2009, p.18 e 19).

No campo do cinema documentário as novas tecnologias que permitem gravar o som síncrono a imagem faz com que aportem no país as tendências oriundas do cinema direto. Pessoa Ramos indica dois grupos, de tendências distintas, na produção do documentário direto no Brasil:

[...] um no Rio de Janeiro, centralizado em cineastas do Cinema Novo (Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, Arnaldo Jabor, David Neves) e outro em São Paulo, em torno da atividade do produtor Thomaz Farkas. Ambos os grupos possuem traços estilísticos similares, com singularidade no contexto mundial (RAMOS, 2013, p. 324)⁵⁷.

O cinema direto, tal como praticado nos EUA e em alguns segmentos no Canadá, postulava uma “reprodução absolutamente neutra e objetiva da percepção ocular normal”,

⁵⁵ Em importante artigo, a professora Mariarosaria Fabris, analisa o ambiente sociocultural de emergência e crise do Neorealismo bem como a gênese do conceito, cuja paternidade, por assim dizer, era comumente atribuída a dois filmes: *Roma, Cidade Aberta* (Roberto Rossellini, 1945) e *A Terra treme* (Luchino Visconti, 1948), que ambos rechaçavam. Cf. FABRIS, Mariarosaria. O Neorealismo italiano. In: MASCARELO, Fernando (org.) **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2012, p. 191-219.

⁵⁶ No ambiente de uma arte comprometida com a libertação nacional, se faz notar também a influência do *Neorealismo* italiano no *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL) e na *Escuela Documental de Santa Fé*, fundada pelo cineasta argentino Fernando Birro, sediada dentro do *Instituto de Cinematografía da Universidad Nacional del Litoral*.

⁵⁷ No grupo organizado em torno de Thomaz Farkas se encontravam nomes como Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares, Sérgio Muniz, Maurice Capovilla, Guido Araújo, Manuel Horácio Gimenez, Affonso Beatto, Lauro Escorel, Eduardo Escorel, Sidney Paiva Lopes, Edgardo Pallero, Vladimir Herzog.

limitada a observação e a não interferência, fazendo do “olhar uma extensão material dos fenômenos, a ponto da anulação do próprio olhar e, por conseguinte, uma anulação do cinema” (DA-RIN, 2004, p. 144). Jean Rouch iria provocar uma inflexão na subserviência do direto estadunidense, adotando uma postura de observação e intervenção reflexiva, no qual o cineasta se coloca como agente consciente da intervenção na tomada, por meio das entrevistas e do posicionamento da câmera, originando daí o cinema-verdade francês.

Foi do grupo liderado por Thomaz Farkas que saem os dois filmes que seriam considerados por Jean-Claude Bernardet e Glauber Rocha, anunciadores das tendências do Cinema Novo: os documentários em curta-metragem *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) e *Arraial do Cabo* (Mário Carneiro e Paulo César Saraceni, 1961) (BERNARDET, 2007). *Aruanda e Arraial...* são documentários que podem ser enquadrados na categoria de modelo sociológico, tal como formulada por Jean-Claude Bernardet Bernardet, expressão de uma sociedade no contexto cultural dos anos 50 e 60 marcada “por diversas tendências sociológicas e estéticas que queria que as artes não só expressassem a problemática social, mas ainda contribuíssem a transformação da sociedade” (BERNARDET, 2003, p. 11).

O modelo sociológico, ao qual Bernardet também se referia como “a voz do dono”, recorria à voz em *off* de um narrador onisciente que nunca estava em quadro na imagem ou sendo ouvido enquanto fazia as perguntas. Essa “voz do saber” explicava didaticamente aquilo que as imagens e as entrevistas fragmentadas se limitavam a ilustrar, fornecendo dados, números, citando estudos e pesquisas de caráter oficial, não trazendo consigo qualquer problematização do outro de classe ou abertura para se alcançar a subjetividade daqueles, cujas vozes eram ouvidas. Era como se o filme literalmente dissesse “vejam essa pessoa pobre falar de como a pobreza é ruim”, ou “vejam esse agricultor sem-terra falar que ele não tem terra para plantar” (BERNARDET, 2003, p. 16 e 17).

Presente em diferentes abordagens do cinema documentário ao longo das décadas de 60, 70 e parte dos 80, o modelo sociológico faria parte de um “saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo do tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito” (BERNARDET, 2003, p. 17 e 18). A exterioridade das experiências narradas pelo modelo sociológico converte os entrevistados e suas falas, essas sim captadas pelo som direto, em uma “amostragem que exemplifica a fala do locutor e que atesta que seu discurso é baseado no real”, sendo o locutor o responsável por associar as experiências

de vida fragmentárias expressas na fala dos entrevistados e suas impressões imediatas aos dados que ele mesmo fornece ao longo de sua narrativa sempre homogênea (BERNADET, 2003, p. 17 e 18).

Fernão Pessoa Ramos, no entanto, pondera que os novos dispositivos técnicos que flexibilizam a produção cinematográfica do documentário brasileiro, não implicam em uma apropriação das práticas, tendências e estilos daqueles que eram realizados no cinema direto dos EUA e no Canadá e nem da estética reflexiva, interativa e intervencionista do cinema-verdade francês:

Apesar da época de sua produção (1959/1960), quando o direto já dava seus primeiros passos nos Estados Unidos, Canadá e França, Arraial e Aruanda não mantém diálogo com a nova estética documentária. Aruanda tem o corte folclórico popular como foco, e Arraial é marcado pela demanda social do cinema novo. Possuem modo reduzido a intensidade da tomada que define o estilo direto. A articulação narrativa é fechada na voz over, explicativa e assertiva. Aruanda ainda incorpora traços vivos na banda sonora, mas Arraial é mais tradicional, com fundo musical clássico dos anos 1930 (Villa-Lobos) (RAMOS, 2013, p. 325).

A experiência do som direto acaba condicionando o cinema documentário nacional do período a uma premissa na qual o que dizem os entrevistados “terá de se encaixar no universo delimitado pela fala do locutor”. As perguntas, pensadas em função das conclusões prévias da experiência exterior da “voz do dono” e cujas respostas excedam as construções do “universo em questão, elas precisarão ser limpas na montagem” (BERNADET, 2003, p. 19). Enquanto o cinema direto estadunidense e canadense buscava a observação, deixando os retratados construírem suas experiências diante do dispositivo de filmagem, e o cinema verdade francês a intervenção do cineasta a partir das experiências e relatos dos interlocutores, no Brasil os efeitos do direto foram limitados a uma perspectiva explicativa e assertiva, no qual a tomada perde em intensidade por ser reduzida a qualidade de ilustrações da experiência exterior e edificação de tipos ideais.

Mesmo sem viver a intensidade das possibilidades do som direto, a ficção (*Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*) e o documentário (*Aruanda e Arraial do Cabo*), promovem a emancipação dos meios industriais e comerciais. A imagem do povo é, segundo indica Ramos, a premissa que faz de *Aruanda e Arraial do Cabo* os anunciadores da estética do Cinema Novo:

[...]a imagem do povo, retratado sempre em alteridade radical, mas em um patamar menos elevado, menos idealizado, menos folclorizado, que a representação do popular encontrada até então. Uma representação do popular bastante próxima da que vemos em *Rio, 40 graus*, 1955, ou *Rio, Zona Norte*, 1957, mas com um recorte documentário ainda inédito no cinema brasileiro. Em ambos os filmes, e particularmente em *Aruanda*,

respira-se a junção da representação do popular e do meio não urbano (as praias de *Arraial*, o Nordeste de *Aruanda*) que marcará o cinema novo (RAMOS, 2013, p. 326).

Rio 40 Graus e Rio, Zona Norte, no campo da ficção, juntamente com *Aruanda e Arraial do Cabo* no cinema documentário, são representativos desse cinema liberado dos esquemas industriais e que, de certa forma, pensavam o sentido da prática cinematográfica do Brasil, um cinema sem estrutura de produção, sem recursos, sem centros de formação, sem um mercado interno e um circuito exibidor. Essa era a realidade sem um mascaramento discursivo que traz em seu âmbito uma análise crítica da realidade, na qual ela é percebida como tensão e não como extensão de algo a ser exibido nas telas de cinema com ares de naturalismo. Esse foi o ambiente e as discussões nas quais Coutinho se viu imerso em seu retorno ao Brasil em 1960.

Eduardo de Oliveira Coutinho é oriundo de uma família paulistana de distante ascendência aristocrática. Como reza o catecismo das famílias quatrocentonas⁵⁸, Coutinho ingressa na Faculdade de Direito na Universidade de São Paulo, em 1952, a célebre Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Cursa Direito por um ano, mas a cinefilia falou mais alto em suas aspirações. Em entrevista a José Carlos Avellar⁵⁹, Coutinho nos fala mais acerca do impacto da sua cinefilia em sua formação como diretor:

Eu era cinéfilo, desde garoto, de garoto mesmo; anotava nome de diretor, de ator; tinha cadernos em que anotava todos os filmes que via. Ia ao cinema cinco vezes por semana, ia ao cinema todo dia, quando podia. Tem bairros de São Paulo que eu conheço porque ia lá ver filmes. Conheço certos bairros porque tinha um cinema com programa duplo, era maravilhoso [...]. Enfim, isso tudo antes da Vera Cruz. Fiz um curso de cinema no Centro de Estudos Cinematográficos. O Ruggero Jacobi era o professor, uma figura incrível, um italiano grande teórico de teatro [...]. Ele e mais uns caras davam curso lá, mas o centro faliu e o curso foi assimilado pelo Museu de Artes, no prédio do Assis Chateaubriand, na rua 7 de Abril (COUTINHO, Apud AVELLAR, 2013, p. 254).

O curso de cinema ao qual Coutinho se refere foi realizado no Museu de Arte de São Paulo (MASP), no ano de 1954 e, conforme nos fala Carlos Alberto Mattos, esse foi um ano fundamental para que o Coutinho cinéfilo começasse a pavimentar seu caminho como futuro realizador, a partir de uma ampla formação teórica:

O ano de 1954 mostrou-se decisivo para o *upgrade* de cinéfilo. Já assíduo frequentador do Clube de Cinema de São Paulo e da Fílmoteca

⁵⁸ Sobre o caráter da família quatrocentona de Coutinho, Cf. MATTOS, Carlos Alberto. **Sete faces de Eduardo Coutinho**. São Paulo: Boitempo: Itaú Cultural: Instituto Moreira Salles, 2019.

⁵⁹ Originalmente publicada na revista *Cinemais*, n.22, mar.-abr.2000, a versão referenciada na presente pesquisa foi extraída de OHATA, Milton (Org.). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.251-282.

do Museu de Arte Moderna (embriões da Cinemateca Brasileira), se inscreveu no Seminário de Cinema do MASP e cumpriu programação no I Festival Internacional de Cinema, este organizado por Paulo Emílio Sales Gomes e iluminado por palestras de André Bazin e Henri Langlois [...]. A opção de fazer cinema passava pela cabeça de Eduardo, mas não estacionava. A Vera Cruz tinha fechado, o cinema independente ainda não existia, e documentários se resumiam a curtas de encomenda ou de produção oficial (MATTOS, 2019, p. 34 e 35).

A transição do Eduardo Coutinho cinéfilo para diretor tem mais um importante momento quando do seu ingresso no *Institut des Hautes Études Cinématographiques*, (Idhec), em Paris, na França. Além de adquirir sua primeira formação técnica em cinema, foi nesse momento que Coutinho começa a formar sua rede de contatos que, já em sua volta ao Brasil, permitirá que transite junto à intelectualidade e importantes nomes do teatro e do cinema do período. Tudo começou em 1957, quando vence o programa de perguntas e respostas *O dobro ou nada*, na *TV Record*, conseguindo o equivalente a 2 mil dólares, valor nada desprezível para a época, a bem da verdade, uma pequena fortuna. Ele emprega esse dinheiro em uma viagem à URSS, para participar do *6º Festival Mundial da Juventude dos Estudantes*, em julho daquele mesmo ano. Coutinho acaba adiando seu retorno ao Brasil e estabelece-se em Paris, ocasionalmente viajando a Londres para buscar algum trabalho. Com a ajuda de um amigo e com cartas de recomendação de Alberto Cavalcanti, Vinicius de Moraes e Paulo Emilio Sales Gomes, consegue uma bolsa no Idhec, então o mais renomado centro de formação de profissionais da sétima arte (MATTOS, 2019, p. 35 e 36). Sobre sua passagem pelo Idhec, Eduardo Coutinho tem lembranças nada idealizadas para evocar:

E o diretor dele [Idhec] era um ex-delegado de polícia, um débil mental que não tinha... Não sei quem botou ele lá. Ele não tinha o menor interesse em cinema, em cultura; ele era delegado de polícia e ele tomava conta. Ele não ficava lá, mas, enfim, administrava aquela porra como um cavalo. E era famosa uma cena que teve um brasileiro que estudou lá que eles saíram a tapas. Ele agrediu e foi agredido pelo cara, porque ele pegou as coisas do cara e jogou pela janela, aí o cara deu um soco nele. E era um cara de uma grossura espantosa, de uma violência espantosa e que tratava tudo a patadas. Como é que pode ser bom? Ele era o diretor. E fora disso, então, quem dava aula lá – é o velho problema de escola de cinema – era gente que tinha fracassado ou estava velho para a profissão. A professora de montagem era uma senhora que provavelmente tinha montado filmes 20 anos atrás e que, simplesmente, ela não tinha noção do que era montagem, então, a preocupação dela era saber se você sabia colar. Naquele tempo, o filme era colado, não era como hoje. Tinha que colar, passar uma cola e bater uma máquina. Então, colar bem...Se você cola demais, suja a imagem; se você cola mal, ele solta na projeção. E era esse o problema dela. Ela dava um exercício para nós, eu fazia, e o problema era colar (COUTINHO, 2012a, p. 33 e 34).

Eduardo Coutinho realiza três trabalhos no Idhec: um filme reportagem sobre a *Maison do Brésil*, local de residência dos estudantes brasileiros da instituição, localizado na *Cité Universitaire*, com 10 minutos de duração; o curta *Le Téléphone* e um compilado de imagens, que nunca chegou a ser montado, chamado *São Bartolomeu*⁶⁰, rodado em um lugarejo abandonado nos Alpes franceses, em parceria com seu amigo e também estudante do Idhec, o holandês Rolf Orthel. O holandês relembra a acidez do primeiro contato com Coutinho. Ao final de um encontro na casa de amigos em comum, após serem apresentados e saberem que seriam colegas de curso no Idhec, Coutinho dispara: “Os brasileiros nunca escrevem cartas, não fique à espera de nada”. Essa frase revela um pouco da postura de desterrado e totalmente anti-expectativas de Eduardo Coutinho, zero camaradagem, nenhuma amizade idealizada a partir de laços fortes. Sobre a aventura de filmar nos Alpes, Rolf Orthel acrescenta:

No verão seguinte ao primeiro ano no Idhec, arrastei Eduardo para os Alpes franceses. Eu queria fazer caminhadas e tinha uma câmera 16mm, sem captação de som. Achava que era hora de fazer um filme. Eduardo se juntou a mim. Viajamos de carona e tivemos sorte. A certa altura, contei ao motorista que estávamos procurando um lugar para ficar durante algumas semanas, em uma aldeia tranquila. Ele nos convidou para ficar no lugarejo em que morava e disse que poderíamos nos alojar em seu estábulo [...]. Logo depois chamei Eduardo para escalar a montanha que ficava logo atrás [...]. O filme que eu queria fazer não resultou num filme de verdade. “Um retrato de uma aldeia quase morta”. E nele nenhuma pessoa deveria aparecer...Bem, de fato filmamos alguma coisa, isso foi colocado em uma certa ordem e a cópia está no Brasil. Foi loucura, vindo do rapaz um tanto ansioso que eu era na época. Mas Eduardo era um amigo de verdade e me ajudou a arrastar o equipamento por todos os lados para mais uma daquelas tomadas de cartão-postal (ORTHEL, 2013, p.326).

Ainda em Paris, antes de seu retorno ao Brasil em 1960, Eduardo Coutinho dirige a peça teatral *Pluft*, baseada no texto homônimo de Maria Clara Machado (MATTOS, 2019, p. 41 e 42). Coutinho cultivava amizade junto a grandes nomes do teatro brasileiro, tais como Antônio Abujamra e Antunes Filho, também partidários dos projetos políticos de Esquerda discutidos amplamente no Brasil. Essas relações irão ter um papel fundamental em sua volta ao Brasil onde, munido das indicações dos amigos em Paris, estabelece contato com Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri em São Paulo. Eduardo Coutinho volta a viver em São Paulo. Com os contatos que estabeleceu com renomados diretores

⁶⁰ Na volta dessa viagem, sem mais dinheiro para chegar a Paris, que Coutinho irá pedir ajuda ao poeta João Cabral de Melo Neto, cônsul que trabalhava na embaixada brasileira em Marselha. Esse encontro terá um desdobramento indireto na intenção de Coutinho realizar o filme de ficção *Cabra marcado para morrer*, como veremos mais à frente.

teatrais brasileiros ainda em Paris passa a integrar o Teatro de Arena. A paixão de Coutinho pelo teatro remonta à sua infância, adolescência e vida adulta ainda em São Paulo, conforme nos diz o próprio diretor:

O TBC [Teatro Brasileiro de Comédia], eu frequentava; frequentava o Arena; assistia... Muito. Eu assisti... eu acho que o primeiro espetáculo que a Eva Wilma fez, noiva do John Herbert, que era do Teatro de Arena, dirigido pelo José Renato. Vi o início do Arena, em 1955. Frequentei teatro... E o problema é que eu... Eu ia fazer a Escola de Arte Dramática. Mas eu ia muito, ia muito a teatro. Ia ver tudo: ia ver Barrault; ia ver o New York City Ballet, de Balanchine... E furando. Às vezes, sem dinheiro, furava a entrada. Tinha um grupo que tentava furar a entrada. A gente fazia isso, no Teatro Municipal e no Teatro Santana, a gente às vezes ia e furava e passava em grupo. Jean-Louis Barrault; Piccolo Teatro de Milão... Via tudo. Coisa que eu abandonei desde uns anos totalmente, mas eu via tudo. Teatro e cinema. Música não. Teatro e cinema, eu via tudo (COUTINHO, 2012a, p. 24).

No Teatro de Arena, Coutinho tem seu primeiro contato com artistas e intelectuais de Esquerda ligados ao Centro Popular de Cultura (CPC)⁶¹ da União Nacional dos Estudantes (UNE). Vale destacar também seu contato com o Movimento de Cultura Popular (MCP), fundado em 1960, no Recife, por estudantes universitários, artistas e intelectuais com o objetivo de promover a alfabetização a partir de um projeto de conscientização política e social das massas, preparando-as para a vida política do país. Coutinho não chegaria a integrar o MCP, mas havia um diálogo dos integrantes deste com os do CPC, estabelecendo assim uma política de ajuda mútua que ficará ainda mais evidente na passagem da UNE Volante pelo Nordeste.

Em 1961, Eduardo Coutinho estreou como assistente de direção de Amir Haddad na peça *Quarto de despejo*, inspirada no livro homônimo de Carolina Maria de Jesus e montada pelo Teatro de Arena. Em 1962 colaborou na montagem de *Mutirão em novo sol* “pelo grupo de Chico de Assis no âmbito do Congresso Brasileiro de Reforma Agrária, em Belo Horizonte”, estavam presentes o então presidente João Goulart e Francisco Julião, advogado das Ligas Camponesas e deputado estadual em Pernambuco. Segundo Mattos a “aproximação de Coutinho com o CPC da UNE foi feita por seu fundador, Carlos Estevam, ainda em 1961. O candidato a cineasta começava a se avizinhar da esquerda

⁶¹ O Centro Popular de Cultura (CPC), foi formado em 1962 no então Estado da Guanabara (RJ), sendo fundado originalmente pelo sociólogo Estevam Martins, o cineasta Leon Hirszman e o dramaturgo Oduvaldo Viana Filho. O CPC estava alinhado às discussões sobre o nacional e o popular e sua relação com os projetos políticos de Esquerda em prol de uma arte revolucionária. O CPC encarna mais uma frente de discussões nos quais a intelectualidade brasileira revê seu papel diante das questões que envolvem consciência de classe. O CPC concebia uma arte política como uma arte eminentemente popular, por isso, revolucionária.

cultural, primeiro pelo teatro” (MATTOS, 2019, p.44). Eduardo Coutinho toma uma importante decisão que cimentará, em definitivo, seu ingresso no cinema: a mudança de São Paulo para o Rio de Janeiro. Ainda em Mattos:

[Eduardo Coutinho] Passou a visitar o Rio de Janeiro com frequência, onde solidificou uma amizade instantânea com Leon Hirszman. Queria estar perto do Cinema Novo, o que significava estar no Rio. Em dezembro de 1961, as visitas deram lugar a uma mudança definitiva, estimulada pelas novas amizades e pelo desejo de se afastar da família conservadora (MATTOS, 2019, p. 44).

Coutinho passa a compor as fileiras dos cineastas que estavam encabeçando o movimento de renovação do cinema brasileiro. Em entrevista a Carlos Alberto Mattos, Coutinho nos diz:

Eu tinha uma família enorme em São Paulo e mil problemas. Ir para o Rio de Janeiro era outra vida. Além disso, eu queria fazer cinema. O Cinema Novo era no Rio. Quase fiz continuidade em *Os cafajestes* [Ruy Guerra, 1962], o que poderia ter mudado a minha vida. Talvez não fizesse CPC, não fizesse Cabra marcado para morrer, sabe essas coisas que mudam a vida? Eu queria sair de São Paulo. Ia ao Rio com certa frequência. Então conheci o Leon Hirszman, frequentei o CPC, e o Leon me chamou para uma das poucas funções pagas em *Cinco vezes favela*, que era gerente de produção (COUTINHO, Apud MATOS. 2019, p. 308).

O filme *Cinco vezes favela*, primeira produção cinematográfica do CPC reunia cinco curtas-metragens que se passavam em favelas cariocas. Esses curtas eram dirigidos por nomes como Marcos Farias (segmento *Um favelado*), Miguel Borges (segmento *Zé da Cachorra*), Joaquim Pedro de Andrade (segmento *Couro de gato*)⁶², Cacá Diegues (segmento *Escola de Samba, Alegria de Viver*) e Leon Hirszman (segmento *Pedreira de São Diogo*). Coutinho diz nunca ter compreendido o convite para ser gerente de produção do filme e, como não podia deixar de ser, também não guardava uma memória idealizada ou necessariamente positiva dessa experiência:

Eu vim fazer um filme que... Eu tomava conta do dinheiro. Eu ia para a filmagem e eu era o cara que levava o dinheiro para resolver as coisas. Quer dizer, um troço absurdo, um troço absurdamente...É uma loucura! E eu ganhava uma merda. Tanto que eu me hospedei num hotel na rua...Tem a UNE e tem a primeira rua que vai para o Catete. Aquilo é, mas era muito mais, era um bordel. Hoje não é tanto, tem metrô, tem... Mas era um bordel. E eu fiquei num hotel chamado Cambuquira. Eu me lembro que era um hotel que não tinha quarto com... Não tinha banho e o banheiro era um banheiro no andar, que tinha aquelas coisas

⁶² Esse segmento em específico foi realizado independente do projeto *Cinco vezes favela*, sendo um curta realizado dentro da proposta estética do Cinema Novo e que já havia passado por outros festivais de cinema pelo mundo.

espantosas, que são aquelas coisas de madeira que têm em vestiário de atletismo... Essas coisas de madeira meio... (COUTINHO, 2012b, p. 7).

O então gerente de produção reclamava das difíceis condições em que o trabalho era realizado, da falta de profissionalismo e experiência de grande parte dos envolvidos na produção, além de contar com uma estrutura que não era nem precária, pois sequer existia:

[...] eu fiz a produção do filme durante seis meses, e a produção do filme era... Tinha um fotógrafo que era um velho que não tinha nada a ver com Cinema Novo, com esquerda, com nada; tinha um diretor, o Miguel Borges, que não sabia o que era dirigir; não tinha noção, não tinha lido livros; tinha um assistente de direção, que no caso era o Henrique Meyer, que depois fez publicidade; tinha um cara, que é o Haroldo, que eu acho... Haroldo [de Oliveira], que fez o *Rio, 40 graus*, mas que foi assistente de fotografia, mas ia... não ia todo dia, eu acho. Enfim... E as pessoas... Tinha um que devia ter carro, mas eu ia de ônibus. Não sei como os outros iam, entende? (COUTINHO, 2012b, p. 7).

As queixas de Coutinho, provavelmente, se baseavam no fato do diretor ter tido o mínimo de formação técnica em um centro de estudos europeu, destoando dos demais integrantes tanto do CPC quanto do Cinema Novo. Como já falado, a geração de cineastas do Cinema Novo era formada por cinéfilos, jovens críticos, intelectuais, um grupo heterogêneo e sem nenhuma experiência prévia com cinema, em termos de realização, além dos filmes realizados em caráter experimental. Coutinho, nesse ponto, assemelhava-se aos demais jovens que compunham o Cinema Novo no quesito apenas da cinefilia. Juliana Muylaert Mager, citando o cientista social Pedro Simonard analisa a “crítica às escolas de cinema” feitas pelos cinemanovistas, que defendiam um cinema aprendido na prática e em constante contato com a cultura popular e que “defendiam a importância da experiência prática contra o academicismo das instituições de ensino” (SIMONARD, Apud MAGER, 2020, p. 54).

A proposta dos cinemanovistas que não deixa de ser é coerente com os ideais de um cinema “subdesenvolvido”, “sujo” e “faminto”, pensado em uma chave que não é das grandes sínteses históricas e narrativas, mas sim como um projeto revolucionário, uma amálgama de precariedades que confeririam corpo e forma ao cinema realizado no Brasil, um país fragmentado. Todavia, fatores práticos, como “a ausência de cursos de cinema no país, o que levava a uma formação amadora”, criavam essa oposição entre um estrito academicismo, tal como aquele que Coutinho narrava ser norteador dos cursos europeus defasados “em relação à estética do cinema moderno” e a experiência de realizar um filme em concordância com as tendências estéticas vigentes, oriundas de uma realidade

histórica em transformação que nem sempre estava contemplada nos cursos de cinema (SIMONARD, Apud MAGER, 2020, p. 54).

Trabalhando na gerência de produção de *Cinco vezes favela*, Coutinho faz um périplo pelos morros cariocas, que no futuro se tornariam cenários de importantes obras de sua filmografia, como *Santa Marta – Duas semanas no morro* (1987), primeiro filme em vídeo de Coutinho, *Santo Forte* (1999), onde cenas foram gravadas em favelas cariocas e *Babilônia 2000* (2001), no qual Coutinho e sua equipe acompanham os preparativos dos moradores e suas expectativas para receber o ano 2000. Dos cinco segmentos que compõem o filme *Cinco vezes favela*, Coutinho produziu três: *Um favelado*, *Zé da Cachorra* e *Escola de Samba, Alegria de Viver*. O segmento *Couro de gato*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade tinha uma “vida própria”, sendo agregado ao filme depois de pronto, não contando com a produção de Coutinho. Quando do início da filmagem do curta de Leon Hirzsmann, *Pedreira São Diogo*, Coutinho foi chamado por Carlos Estevam para fazer parte da UNE Volante, projeto de conscientização popular por meio da cultura, além da divulgação do próprio CPC e de sua política, além de incentivo à formação de núcleos, centros populares de cultura junto às universidades estaduais e federais. Conforme analisa o próprio Coutinho:

A ideia foi da UNE, que eventualmente... é claro, que tinha poder lá. Era uma época, você sabe, de... Todo mundo ia fazer a revolução e o cacete, e a UNE, a contribuição dela era fazer a reforma universitária: o reitor era eleito pelos alunos... Enfim, mil pontos de reforma, dos quais alguns não foram feitos até hoje, talvez para o bem, e outros foram feitos. Mas, enfim, era um assunto central para a UNE. Porque a UNE fazia greve pelo petróleo, por tudo, mas, para ter um troço que fosse específico... A UNE precisava ter um troço específico, não é? Porque você não pode, também... a UNE fazer greve em nome dos operários. Então, a luta específica era essa: a reforma universitária. Daí que fizeram peças e daí resolveram viajar, a diretoria da UNE, e levar o CPC, e o CPC tinha que ter um repertório adequado para se apresentar pelo Brasil inteiro. Então, o CPC, que devia ter umas... No avião cabem umas 50 pessoas? Naquela época, sei lá, não tinha nem... Porque o jato estava nascendo, não é? Mas, enfim, umas 40 pessoas e tal. E tinha então vários do CPC – atores, diretores –, e daí queriam levar alguém para filmar não só a UNE Volante e o teatro como o Brasil. “Vamos um dia em cada cidade. Vamos filmar o Brasil.” E daí eu me candidatei. Eu soube, ou sei lá o quê, “eu quero ir”. Faltava só um filme, que era o do Leon. Daí eu falei com o Leon e ele falou: “Tudo bem.” O que é que eu tinha...? Ele já estava com dois assistentes e um caminhão. Arranjava um cara para mexer com dinheiro, pelo amor de Deus! (COUTINHO, 2012b, p. 10).

É indispensável para analisarmos a trajetória de Eduardo Coutinho a sua relação com os cinemanovistas e com CPC da UNE. O CPC e o Cinema Novo também

apresentavam discordâncias políticas e estéticas. Ambos os movimentos eram desdobramentos das discussões entre o nacional, o popular e o papel dos intelectuais em sua relação com as classes populares. Alex Viany considera Coutinho um dos nomes de relevo desse momento de muito entusiasmo e transformação proporcionado pelo Cinema Novo, que se mostra “eficiente na escolha de um ‘modo de produção’ factível e lúcida? em suas opções estéticas” (MATTOS, 2019, p.44). O filme sai dos estúdios para as ruas, para perto do povo e, principalmente, para o meio rural, com destaque para o sertanejo e o nordeste. Conforme entrevista citada por Mattos feita por mesmo Alex Viany:

Em fevereiro de 1962 [Eduardo Coutinho], respondeu a uma enquete de Alex Viany, na qual listou seus diretores e filmes preferidos [...]. Situava então o neorealismo “na base de tudo o que faz de melhor atualmente” e *Rio, 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, como “o único que, penso eu, pode servir de bandeira aos jovens que querem transformar nosso cinema e nossa realidade”. No mesmo texto, fazia uma profissão de fé no cinema do real: “É também importante o simples ato de mostrar o que é a realidade brasileira, sem propostas explícitas: como se alimentam alimenta o brasileiro, como trabalha, como sofre, como luta, como fala o brasileiro”. E, citando alguém que não se lembrava no momento, ainda lançava uma garrafa ao mar do seu futuro: “Gostaria de fazer filmes de ficção que parecessem documentários e documentários que parecessem filmes de ficção (MATTOS, 2019, p. 44 e 45).

Mager nos indica que “Coutinho circulava pelos espaços do cinema carioca, passando pelos grupos do Cinema Novo e do CPC, ainda que não fizesse parte do núcleo cinemanovista” (MAGER, 2020, p. 62). Esse trânsito terá impacto em sua trajetória, pois Eduardo Coutinho voltará a trabalhar com Leon Hirszman em vindouros projetos, como no drama *A falecida* (1965), baseado no conto homônimo de Nelson Rodrigues, e substituirá o próprio Hirszman na direção de um dos episódios de *ABC do Amor* (1966), “pode-se afirmar que a formação política de Coutinho como diretor ocorreu dentro dos valores e perspectivas de sua geração” (MAGER, 2020, p. 62). Coutinho constrói uma trajetória baseada em um processo nos quais as condições de produção moldaram seu estilo. Os contextos históricos fizeram-no rever a sua própria forma de usar o dispositivo cinematográfico e a marca indelével de temas que o acompanhariam ao longo de sua vida foram plantadas nesse período, como foi o caso dos temas relacionados às condições de vida das massas urbanas e as questões do campo, no caso de sua participação na UNE Volante.

O principal ponto de discordância e que terminaria por marcar as demais diferenças entre os cinemanovistas e os integrantes do CPC girava em torno do dirigismo ideológico proposto pelo seu principal dirigente, o sociólogo Carlos Estevam Martins, conforme

expresso em seu livro *A questão da cultura popular*. Enquanto os cineastas do Cinema Novo priorizavam a emergência de uma estética, enquanto relação de forma e conteúdo, tendo como princípio a discussão de projetos nacionais⁶³, por outro lado, o CPC defendia uma abordagem pedagógica, instrutiva, sendo sectários em afirmar a arte popular revolucionária como desprovida de pretensões estéticas e formais para as quais a massa da população não estaria pronta:

Com efeito, a arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tôca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada. [...] A arte popular, por sua vez, mais apurada e apresentando um grau de elaboração técnica superior, não consegue, entretanto, atingir o nível de dignidade artística que a credenciasse como experiência legítima no campo da arte, pois a finalidade que a orienta é a de oferecer ao público um passatempo, uma ocupação inconsequente para o lazer, não se colocando para ela jamais o projeto de enfrentar os problemas fundamentais da existência. (MARTINS, 1963, p. 91).

O esteticismo cinemanovista estava em franco choque com o didatismo do CPC. Até mesmo diretores que chegaram a “vestir a camisa”, passaram a buscar outras formas de produção sem o dirigismo do CPC. Sobre o CPC e sua concepção de arte revolucionária, Coutinho lamenta pelo livro de Carlos Estevam, considerado por ele “altamente autoritário, stalinista e tal”. Contudo, reconhecia a importância de Carlos Estevam em sua trajetória como realizador. “Mas na vida real não era bem assim, tanto que eu fui para lá para o CPC convidado por ele”. Mager complementa, a partir de depoimento de Coutinho ao MIS-SP, sobre o empreendimento de repensar as condições em que o CPC elaborou seus projetos e das críticas que sofreu:

Nesse momento, construindo uma memória dos anos 1960, defendeu a necessidade de se voltar novamente para esse período da história do país, a fim de entendê-lo em sua complexidade, especialmente o caso do CPC. Isso, segundo ele, não visaria negar a existência de uma postura sectária por parte do grupo, sobretudo no que se refere ao seu primeiro presidente, Carlos Estevam, mas simplesmente possibilitaria olhar as contradições internas desse coletivo (MAGER, 2020, p. 64).

Em entrevista a Alex Viany, publicado no livro *O processo do Cinema Novo*, organizado por José Carlos Avellar⁶⁴, fugindo de uma análise generalista, Coutinho

⁶³ Cf. SOUZA, Milandre Garcia de. Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964). Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24567/D%20;jsessionid=A44C6BB69DD61C4D346ADA8EE5971587?sequence=1>

⁶⁴ A entrevista aqui referenciada foi extraída da coletânea organizada por Milton Ohata. Cf. VIANY, Alex. O processo do Cinema Novo. In: OHATA, Milton (Org.). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 212-222.

ressalta o fenômeno do Cinema Novo para o Brasil, sem deixar de dirigir uma crítica a seu aspecto sectário, uma característica que era comum ao próprio CPC:

O que eu sei é o seguinte: foi um negócio incrível que aqui, num país do Terceiro Mundo, tivesse existido Cinema Novo [...]. Diferente do que se passa com o cinema indiano, que tem uma cultura, uma tradição musical muito grande, sei lá de quantos mil anos. O Cinema Novo no Brasil foi uma coisa extraordinária mesmo, que, enquanto durou, influenciou o cinema mundial. Quer dizer, o mais importante não é que tenha influenciado o cinema mundial, e sim que foi realmente importante para nós. Posso dizer o seguinte: é claro que o Cinema Novo só podia cumprir parte de suas premissas, como cumpriu, e acho que a visão que se tem hoje é uma visão ainda incompleta, como se a gente tivesse de escolher um jeito de se tornar Cinema Novo ou de criticar o Cinema Novo. Acho que não se pode ainda avaliar. Na década de 1960, a gente fazia um cinema muito político, com uma visão assim... Uma visão um pouco autoritária, mas autoritária do que se pode aceitar hoje, entende? Não é bem autoritária, é onipotente? A gente, no fundo, julgava o povo, sabe? A gente julgava o povo e, ao mesmo tempo, onipotente, achava que entendia o povo. Acho que isso acabou, isso aí mudou (COUTINHO, Apud VIANY, 2013, p. 221 e 222).

O trabalho de Coutinho em *Cinco vezes Favela* e sua proximidade com Leon Hirszman e com o próprio Estevam Martins lhe renderam o convite para dirigir o segundo filme produzido e financiado em parceria com o CPC. Coutinho sempre se disse surpreso por esse convite, muito por conta de ser um diletante político, como diz nessa entrevista a Carlos Alberto Mattos:

Talvez pelo fato de que me sacrifiquei fazendo uma coisa ingrátíssima, odiosa, que não sei fazer, que é produção, o Carlos Estevam me disse uma hora: “Você vai dirigir o próximo filme do CPC”. É curioso, porque naquela época quase todo núcleo do CPC era do Partido Comunista, da Ação Popular, da Polop etc. Eu não era nada. Era um vacilante, como sou até hoje (COUTINHO, Apud MATTOS, 2019, p. 308).

Apesar do seu diletantismo, Eduardo Coutinho angariou não só uma posição de destaque no CPC, como também trânsito junto aos cineastas do Cinema Novo, mesmo sem as tradicionais vinculações político-partidárias. Esse aspecto de sua trajetória permite vislumbrar que no interior das relações de poder e das hierarquias aparentemente sectárias existem flexibilidades e “frestas” por meio das quais traços de personalidade podem se articular a condições específicas de produção, servindo a elas, ao mesmo tempo que as adaptam. O ingresso de Coutinho na UNE Volante seria o início do primeiro grande itinerário de sua trajetória: o Nordeste e a escuta dos excluídos da história.

2.2. Itinerários de Coutinho

Nesse ponto da presente pesquisa optamos por reconstituir os itinerários de Eduardo Coutinho até *Cabra marcado para morrer* que se dá em dois momentos, os quais chamaremos de *Cabra/64* e *Cabra/84*⁶⁵. A intenção não é afirmar categoricamente que todos os caminhos da trajetória Coutinho o conduziram inexoravelmente a *Cabra...*, nem mesmo que se trata de uma trajetória linear e isenta de contradições, mas sim, pontuar os itinerários que tiveram peso na formatação de suas opções éticas e estéticas e que seriam inauguradas em *Cabra/84*.

Focaremos em duas etapas dos itinerários de Coutinho: a primeira que vai de 1962 a 1975, quando Coutinho dá início às gravações de *Cabra/64*, abortadas em decorrência do golpe civil-militar de 1964. Após esse episódio Eduardo Coutinho passa a direcionar seus esforços, dado a sua rede de sociabilidades, em trabalhos como roteirista e diretor de filmes de ficção. Na segunda etapa do mapeamento de seus itinerários começamos a acompanhá-lo em 1975, quando o diretor passa a integrar a equipe do *Globo Repórter*, abraçando o cinema documentário e retornando ao universo do Nordeste, das figuras trágicas do sertanejo e dos camponeses subjugados pelo poder de coronéis e grandes fazendeiros, até 1979 quando decide retomar o projeto *Cabra marcado para morrer* dessa vez em um filme documentário.

Cabra/84 é um acontecimento, que aqui abordaremos segundo conceituação proposta por Paul Veyne “O acontecimento não é um lugar, um sítio que visitamos, mas um cruzamento de itinerários possíveis, um nó de relações” (VEYNE, apud. GERVAISEAU, 2007, p.220). Pontos da trajetória de Coutinho constituem itinerários que perpassam e se confundem com aqueles relacionados à narrativa de *Cabra/84*. O acontecimento no qual Coutinho se viu envolvido e do qual também se torna agente nos permite pensar que um fato, ou acontecimento, também é implicado por premissas e ideias que estão no ar, presentes na conjuntura, porém, sustentam uma relação de independência⁶⁶.

⁶⁵ *Cabra marcado para morrer* possui “duas encarnações”, por assim dizer: a versão de 1964 que foi abortada em decorrência do golpe civil-militar e a versão em documentário que começou a ser filmada em 1981 e foi lançada em 1984. Para efeitos de diferenciação iremos fazer uso da nomenclatura *Cabra/64* para o filme de ficção interrompido e *Cabra/84* para o documentário. Optamos por seguir esse modo de identificação já empregada por Consuelo Lins Cf. LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed , 2004.

⁶⁶ Nesse ponto estou me apropriando (ou tentando) de ideias tratadas em um ensaio de Carlo Ginzburg, no qual são colocadas premissas acerca da origem e dos procedimentos gerais da micro-história. Meu intuito, ao me apropriar das ideias discutidas em seu ensaio, é investigar que, mesmo na inviabilidade teórica e factual de sustentar uma linearidade entre a trajetória de Eduardo Coutinho e a retomada do projeto *Cabra*

2.2.1. Itinerário: 1962-1975

A UNE Volante percorreria o interior do Brasil para registrar imagens e fazer um documentário com o genérico objetivo de falar sobre o Brasil, sugestivamente intitulado *Isto é Brasil*. Como indica Mattos “O país vivia a efervescência das reformas de base, projeto ambicioso encaminhado pelo governo de Jango, que incluía a reforma agrária e a universitária” (MATTOS, 2019, p. 45). Dentro das propostas de pensar o nacional e o popular e a relação entre os intelectuais e as massas, os universitários, por meio da UNE, “compreendiam aquele momento político como a oportunidade ideal de se chegar à tão sonhada aliança entre intelectuais e camadas populares” (MATTOS, 2019, p. 45). Esse era o momento em que os movimentos de Esquerda, se colocavam como arautos das lutas de libertação nacional e da ascensão do terceiro mundismo, movimentos em voga naquele contexto:

A palavra de ordem era o nacionalismo popular em oposição às forças desagregadoras e exploradoras do imperialismo internacional. O CPC idealizou, então, uma caravana de jovens artistas e escritores a diversos pontos do território nacional, em busca de revelar ao povo, por meio de encenações didáticas, a realidade do país. A turnê pedagógica, intitulada UNE Volante, pretendia estimular a criação de outros centros de cultura pelo país afora (MATTOS, 2019, p. 45).

O projeto da UNE Volante em realizar um documentário sobre o Brasil do período trazia uma proposta que não diferia daquelas já colocadas pelo documentário de modelo sociológico: as generalidades e os tipos ideais. Eduardo Coutinho passaria sua trajetória refinando não só seu estilo, mas fazendo de sua produção um diálogo com as próprias formas de realizar documentário, estabelecendo uma crítica a esses pilares do modelo sociológico que não incorporaram as possibilidades promovidas pelo advento do cinema direto. Em carta depoimento a Paulo Antônio Paranaguá, o diretor disserta sobre a escolha estética e ética que fez ao depurar sua obra dos elementos que norteiam o documentário sociológico e que tanto marcaram a filmografia brasileira nos anos 50, 60, 70 e parte dos 80:

Adotando a forma de um “cinema de conversação”, escolhi ser alimentado pela fala-olhar de acontecimentos e pessoas singulares, mergulhadas na contingência da vida. Eliminei, com isso, até onde fosse possível, o universo das ideias gerais, com as quais dificilmente se faz

mercado para morrer, o quanto o diretor, seja por motivos conscientes ou inconscientes, esteve às voltas com ideias, fatos, elementos e narrativas que apontavam para o universo do nordeste e que estes culminaram em todo arcabouço conceitual presente na concepção do seu filme retomado em 1981 e lançado em formato de documentário em 1984. Cf. GINZBURG, Carlo. *Micro-História: duas ou três coisas que sei a respeito*. In: GINZBURG, Calor. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso e fictício**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 p. 249-279.

bom cinema, documentário ou não, e dos “tipos” imediata e coerentemente simbólicos de uma classe social, de um grupo, de uma nação, de uma cultura. O improvisado, o acaso, a relação amigável, às vezes conflituosa, entre os conversadores dispostos, em tese, dos dois lados da câmera – esse é o alimento essencial do cinema documentário que procuro fazer (COUTINHO, 2012, p.16).

Em entrevista a Consuelo Lins, Eduardo Coutinho fala que não nutre interesse por temas gerais, como “fome na África ou a violência no Brasil”, se não for indicada “a metodologia que o diretor se dispôs a botar em campo, para ter uma relação com o outro e com o espectador”. Coutinho concebe assim uma epistemologia⁶⁷ baseada naquilo que Consuelo Lins classifica como dispositivos – procedimentos de filmagem que ele elabora cada vez que se aproxima de um universo social:

Os filmes de Coutinho povoam-se de temas, mas são, antes de qualquer coisa, produtos de certos dispositivos que não são a “forma” de um filme, tampouco sua estética, mas impõem determinadas linhas à captação do material (LINS, 2004, p. 12).

Antes de partir com a UNE Volante e já consciente de que seria o diretor do próximo filme produzido pela instituição, Coutinho havia manifestado a intenção de adaptar poemas com temática social de João Cabral de Melo Neto: *O rio, Morte e vida Severina* e *O cão sem plumas*. Em um primeiro momento o escritor cedeu os direitos para a adaptação cinematográfica. A forma como Eduardo Coutinho e o poeta João Cabral de Melo Neto se conheceram foi inusitada e remonta à epopeia do diretor pelo Velho Mundo, conforme diz o próprio em entrevista a Mattos.

Veja só como são os acasos da vida. Conheci o João Cabral na França, logo após a filmagem da aldeia de São Bartolomeu. Fui para Marselha e lá as caronas acabaram. Sem um tostão, procurei o consulado brasileiro para conseguir a passagem de volta a Paris. Diante do cônsul, acho que não reconheci o João Cabral. Sentei no sofá e ele começou a contar umas histórias da vida dele, falou do prêmio ao poema *O rio* etc. No fim da conversa, ele me emprestou o dinheiro (MATTOS, 2019, p. 308).

Coutinho e a equipe da UNE Volante começam sua jornada pelo interior do Brasil em 1962, com filmagens previstas para serem realizadas em “Manaus, Belém, Fortaleza, São Luís, Paraíba, Bahia, Santa Catarina, Paraná, Rio Grande do Sul e provavelmente outros lugares” (MATTOS, 2019, p.46). Foi durante essa viagem que Eduardo Coutinho seria encontrado pelo tema que marcaria sua vida: o assassinato do líder camponês João

⁶⁷ Mais à frente, no terceiro capítulo da presente pesquisa, veremos que a estética de Eduardo Coutinho ao estabelecer “conversações” com seus interlocutores parte de uma implicação ético-estética.

Pedro Teixeira, retratado em 1964 no filme de ficção inacabado *Cabra marcado para morrer*, depois retomado e consagrado no documentário homônimo de 1984:

Em abril de 1962, a equipe estava em Sapé, na Paraíba, quando topou com um protesto contra a morte, poucos dias antes, do líder camponês João Pedro Teixeira, assassinado a tiros por dois policiais e um vaqueiro a soldo de um latifundiário local. Coutinho filmou a viúva, Elizabeth Teixeira, figura aguerrida na manifestação. Essas cenas passariam à história como as únicas em que Eduardo Coutinho operou uma câmera profissional [...]. No entanto, o episódio imprimiu uma marca na memória do diretor, sobrevivendo pela visão épica que teve de Elizabeth (MATTOS, 2019, p. 46 e 47).

Vladimir Carvalho, assistente de direção em *Cabra/64* e também assistente de direção e roteirista de *Aruanda*, narra como se deu o encontro de Coutinho com Elizabeth Teixeira e os camponeses de Galileia em meio às manifestações contra os latifundiários e o clamor por justiça pela morte de João Pedro Teixeira:

Recordo que, naquele mesmo ano, a chamada UNE Volante passou pelo Nordeste com suas peças e esquetes levados nos sindicatos, nas universidades e nas praças públicas. Foi quando conheci Eduardo Coutinho [...]. Já vinha antenado para os trágicos acontecimentos do campo na região, sobretudo em Pernambuco e na Paraíba, e trazia consigo uma câmera Bell and Howell, de 16 mm, registrando as manifestações e contatos com lideranças das Ligas Camponesas. Eu militava no Partido, tinha participado do documentário *Aruanda*, de Linduarte Noronha, e conhecia João Pedro e sua família. Por isso, alguém da direção encarregou-me de acompanhar Coutinho nos contatos que buscava. Lembro-me de tê-lo apresentado a Elizabeth Teixeira e ao seu filho Abraão. Ficamos desde então amigos e nos entendemos a ponto de hospedá-lo em nossa casa, mesmo depois de seus companheiros do CPC da UNE terem partido. Nessa sua estada, Coutinho participou do concorrido comício das Ligas em Sapé, o epicentro do movimento camponês na Paraíba (CARVALHO, 2013, p. 331).

Para entendermos as tintas épicas que colorem a memória de Eduardo Coutinho sobre o seu encontro com Elizabeth Teixeira e seu primeiro contato com as lutas camponesas durante uma manifestação no interior da Paraíba em 1962, precisamos analisar brevemente as condições conjunturais em que a luta camponesa começava a se desenrolar, o papel do Partido Comunista Brasileiro e o ponto de emergência das Ligas Camponesas e como elas ficariam conhecidas em fins da década de 1950.

O processo de modernização conservadora que tomou conta verticalmente do Estado brasileiro após a revolução de 1930, representou a união do bloco industrial-agrário, representando as elites rurais que compunham o Estado Oligárquico agora aliadas à burguesia industrial urbana, e a exclusão política do campesinato. Esse processo, tanto

político quanto econômico, como analisa Fernando Antônio Azevedo⁶⁸, tem impacto direto nas relações de produção do campo “onde algumas áreas agrícolas combinam formas atrasadas e arcaicas de extração do sobretabalho do produtor direto com as formas de assalariamento tipicamente capitalista”. A resistência social e política dos camponeses relacionava-se “ao caráter da propriedade da terra no capitalismo e à especificidade do desenvolvimento do capital no campo”. A condição social de existência do trabalhador rural, na qual a terra não é um bem, serviço, ou produto, mas espaço de existência, acabava se tornando um “obstáculo à inversão do capital na agricultura (AZEVEDO, 1982, p. 20 e 21).

A conciliação das classes dominantes no interior do Estado populista após a revolução de 1930 afasta as classes populares da cidade e do campo do centro das decisões políticas. Essa é a principal característica do processo de modernização do Brasil que, guardada as devidas condições históricas, assemelha-se a projetos semelhantes em outras partes do mundo, como analisa Azevedo.

Esta conciliação entre os grupos dominantes pode tomar forma de um bloco industrial-agrário, tal como ocorreu na Itália, onde o desenvolvimento capitalista desigual terminou por assumir os contornos de uma questão regional, e onde encontramos elementos teóricos para pensar o caso do Nordeste, resguardadas as especificidades de cada processo histórico. Seja como for, na via prussiana a dominação da burguesia e o triunfo do capital realizam-se sem que a grande propriedade e os privilégios – oligárquicos – associados a ela sejam abolidos (AZEVEDO, 1982, p. 26).

Instala-se uma “paz agrária”, com as elites do Estado Oligárquico tornando-se sócias do Estado Populista e da burguesia urbana. Um movimento “prussiano” dita o ritmo de crescimento do complexo agrário-industrial que mantinha intactas a existência do latifúndio e fazia a manutenção do “mandonismo político no Nordeste agrário [...], submetiam o assalariado do campo e o campesinato a uma rígida dominação de classe onde se combinavam a coerção econômica e a extra-econômica” (AZEVEDO, 1982, p. 37). A entrada do capital no meio rural tem implicações diretas na condição de existência social do campesino e daqueles que detêm alguma posse sobre a terra, continuando em Azevedo:

⁶⁸ O autor faz uma análise material e ideológica do contexto de formação das Ligas Camponesas a partir da relação de tensão do campesino com o bloco agrário-industrial, no momento da expansão do capitalismo durante a promoção de um processo de modernização conservadora. Entram nessa análise o Partido Comunista Brasileiro e os governos populistas, notadamente o período varguista. Há também na presente obra um balanço teórico das Ligas Camponesas em seus contextos de surgimento, ascensão e queda. Na presente pesquisa optamos por uma síntese que marca o processo inicial de formação e ascensão das Ligas Camponesas. Cf. AZEVEDO, Fernando Antônio. *As Ligas Camponesas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

Na verdade, essa dominação tradicional persistia e reproduzia-se porque o produtor direto ainda não havia sido despojado de suas condições naturais de trabalho, mantendo ainda uma vinculação direta com a terra e os instrumentos de produção, num espaço agrário ocupado pelo latifúndio, o que os reduzia a um estado de dependência e submissão diante da figura do patrão-latifundiário, o único capaz de lhes conceder o acesso à terra, nas áreas de maior fertilidade e valorização fundiária (AZEVEDO, 1982, p. 37).

Nos anos 40, o Partido Comunista começa a se aglutinar em torno de reivindicações comuns às diversas categorias de trabalhadores rurais presentes em diferentes regiões do país. A solução para isso foi uma proto-sindicalização do trabalhador e a adoção de um conceito que em tese deveria reunir a todos em torno de objetivos de classe comum, o camponês, conforme nos explica Leonilde Servolo de Medeiros:

Na impossibilidade de organizar sindicatos, uma vez que sua criação ainda não estava regulamentada, começaram a surgir “associações de lavradores”, “irmandades”, “ligas”. Trata-se de um momento em que o Partido Comunista procurava dar sentido à bandeira da aliança operário-camponesa e em que era necessário dar corpo ao camponês que aparecia no programa partidário, mas que não tinha maior concretude para seus militantes naquele momento. Pouco a pouco ele foi identificado, com moradores de condição, foreiros, posseiros, categorias constantemente ameaçadas de deixar a terra em que trabalhavam e viviam (MEDEIROS, 2017, p. 18).

O Partido Comunista é posto na ilegalidade em 1947, as ligas, sindicatos, associações, todas são desfeitas. Contudo, a escalada de lutas no campo, seja por melhores condições de vida e trabalho e, alguns anos à frente, pela reforma agrária, ganha novo corpo em uma outra mobilização ocorrida também no Nordeste a partir de 1954. Tudo começa no Engenho Galileia, no município de Vitória do Santo Antão, interior do estado de Pernambuco, com os “galileus”, como ficaram conhecidos os foreiros que viviam e trabalhavam nas terras do local. Diante da ameaça de expulsão do foreiro José Hortêncio, impossibilitado de pagar o valor do foro, outros foreiros se reúnem em busca de uma solução para acabar com o valor extorsivo do foro e com as jornadas cada vez mais longas do cambão.

Elide Rugai Bastos⁶⁹ traça uma análise específica da figura do “galileu”, que deu início à reivindicação com o caráter de classe que nortearia a quase totalidade das lutas camponesas do período:

⁶⁹ A autora realiza um estudo sociológico calcado nos aspectos relacionados ao trabalho da terra, especificamente do caso do Engenho Galileia, as condições de produção e a relação dos galileus com a terra, principalmente no tocante a não subordinação do camponês ao trabalho assalariado do bloco agrário-industrial. Cf. BASTOS, Elide Rugai. **Ligas Camponesas**. Petrópolis: Vozes, 1984.

O movimento expande-se rapidamente. Esse crescimento deve-se as às condições políticas e sociais favoráveis e explica-se pelo fato de sua base social – o foreiro – representar uma categoria ameaçada de extinção. O “galileu” simboliza o campesinato nordestino que vive próximo aos empreendimentos capitalistas, representando um obstáculo à sua expansão (BASTOS, 1984, p. 18).

A reivindicação dos “galileus” se dava em torno do foro, valor anual pago pelo uso da terra ao proprietário, e o cambão, sistema em que o foreiro trabalhava de forma gratuita por alguns dias para o dono da terra. O foro se tornava cada vez mais abusivo e o cambão consumia cada vez mais tempo do foreiro a ponto de interferir em sua produção de subsistência e impactar na sua renda, da qual parte era destinada ao pagamento do dono da terra. O “galileu”, ou o foreiro, ao se levantar contra esses abusos coloca em pauta “as condições de sua existência social”, de quem não quer a terra como posse, mas sim como espaço de perpetuação que confere sentido a sua existência social. Contudo, essa reivindicação está em oposição ao “desenvolvimento do capitalismo no campo”, pois constitui dois entraves a essa expansão: uma luta contra a exploração e uma ação de resistência sobre aquilo que confere sentido a sua existência que é o direito sobre a terra (BASTOS, 1984, p. 18). Entra em cena José dos Prazeres, “antigo membro do Partido Comunista”, que organiza os trabalhadores rurais em torno de uma nova associação, como forma de pressionar os proprietários de terras por melhores condições e também voltada para ajuda mútua. No mesmo ano é fundada a Sociedade Agrícola de Plantadores e Pecuáristas de Pernambuco (SAPP), indicada por Bastos como:

[...] sociedade civil beneficente, de auxílio mútuo, cujos objetivos são, primeiramente, a fundação de uma escola e a constituição de um fundo funerário (as sociedades funerárias são comuns na região) e, secundariamente, a aquisição de implementos agrícolas (sementes, inseticidas, adubos, instrumentos) e reivindicação de assistência técnica governamental (BASTOS, 1984, p. 19).

Um novo litígio tem início com o proprietário das terras de Engenho Galileia, Oscar de Arruda Beltrão, que usa do aparelho de repressão policial e pressão jurídica para intimidar os camponeses e inibir a ação da SAPP. Os foreiros com mais tempo trabalhando e vivendo na terra voltam a se mobilizar e acionam o então advogado e deputado estadual Francisco Julião. Tem início uma batalha judicial cuja escala era inédita na história do país e o objetivo era garantir o direito do camponês de viver e trabalhar na terra. “Através da luta judicial, os ‘galileus’ tornam-se conhecidos do grande público, ganhando espaço mesmo na imprensa nacional. A associação passa a ser denominada, pela imprensa, “Ligas Camponesas” (BASTOS, 1984, p. 20).

O conceito de “ligas” remonta à própria história do PC em seu trabalho de organização dos trabalhadores rurais. Com a entrada do PC na luta dos galileus ocorre um resgate histórico do conceito de camponês, assim indicado por Bastos:

O simples fato de atribuição de uma denominação estranha [camponês] ao movimento dos “galileus” indica o primeiro passo no sentido da unidade formal do movimento camponês, unidade hipotética, acionada por elementos situados fora da base social do movimento (BASTOS, 1984, p. 20).

Depois de recorrer à justiça e com a ajuda de Francisco Julião, a luta dos foreiros de Galileia atinge um âmbito político em 1959 “quando, não por via judicial, mas através da Assembleia Legislativa de Pernambuco, desapropria-se o engenho, pela aprovação de projeto de lei [...] do deputado socialista Carlos Luiz de Andrade” e que foi sancionado pelo governador Cid Sampaio (BASTOS, 1984, p. 20 e 21). Contudo, o que começou como uma luta em torno dos valores que deveriam ser pagos pelo foro, ganhou novos contornos e sentidos diante do contexto nacional:

A palavra de ordem “reforma agrária” passara a permear todas as discussões e soluções. Isso explica o fato de o engenho desapropriado não ser entregue aos camponeses, mas sim à Companhia de Revenda e Colonização (CRC), à qual toca o papel de organizar a distribuição de terras e a exploração agrícola. Esta tenta realocar os galileus em outras áreas. Estes não aceitam, pois vêm na atitude uma forma de desmobilização do movimento, na medida em que seriam separados de seus líderes (BASTOS, 1984, p. 20 e 21).

O objetivo da CRC era negociar as terras do Engenho Galileia e realocar os galileus em outras áreas, inclusive fora do engenho e organizar o trabalho e a produção, tudo isso sob a tutela do Estado. A tentativa de desmobilização dos galileus reforça os laços dos foreiros e eleva o nível das reivindicações, com os galileus recusando-se a deixar as terras. Essa atitude expõe o ponto principal da luta camponesa e que representa o sentido de sua existência social: a terra incorporada ao trabalho:

É importante assinalar o fato de que a luta dos camponeses [...] não é uma luta por qualquer terra, mas sim uma luta pela terra incorporado seu trabalho. Nesse sentido, não se trata de uma luta pequeno-burguesa pela propriedade, mas sim uma luta pelo objeto e meio de seu trabalho. A luta dos “galileus” levanta essa questão; por esse motivo impõem ao sistema a urgência da criação de mecanismos controladores da reivindicação, mecanismos esses que crescem e assumem importante papel no desenrolar da luta (BASTOS, 1984, p. 21).

Na esteira das reivindicações iniciadas pelos galileus ainda na primeira metade da década de 50, seguiram-se novas mobilizações que ganham em repercussão no final da mesma década:

[...]as associações se espalharam pelo país, fizeram encontros, criaram organizações estaduais, como é o caso das Ligas Camponesas de Pernambuco e das federações de associações de lavradores, em diversos estados, e uma entidade nacional, a União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícola do Brasil (Ultab) (MEDEIROS, 2017, p. 20).

Quando Coutinho e a UNE Volante passam por Sapé, interior da Paraíba, é justamente esse cenário que ele e sua equipe encontram “o processo de radicalização do debate político naquele momento, marcado pela discussão em torno dos rumos do desenvolvimento e denúncia da miséria” que assolavam as populações rurais, junto com a violência das estruturas do Estado que servem aos latifundiários (MEDEIROS, 2017, p. 22). O episódio foi marcado por uma série de contratemplos, como o operador de câmera que abandonou o caravana no meio do trabalho, obrigando Eduardo Coutinho a manusear o equipamento (segundo registros, foi a única vez que o diretor manuseou uma câmera). Assim o próprio Coutinho narra a empreitada:

Eu *odeio* máquinas, toda espécie de máquina. E eu, com uma câmera que tem que botar dentro e girar aquela porra. E daí eu me lembro que alguém me ajudou a botar, em João Pessoa. Como é que se filma? Tentava guardar um pouco de respiração e às vezes acompanhava e tal. É o que está no filme. Filmei cinco minutos: tinha um rolo de dois e meio... E o segundo rolo, eu consegui eu mesmo botar. E rodou, o que já é espantoso. E tudo registrou. E, 20 anos depois, o preto e branco ficou. Porque o preto e branco não morre, não é? E isso daí acabou sendo um troço importante, porque... passou a... Foi graças a isso que eu conheci a Elizabeth pessoalmente, toda de preto ali. Eu nem conversei com ela naquela ocasião; filmei o comício que teve na praça. E foi, depois de aventuras, o assunto escolhido para fazer. E depois, um ano e meio até fazer o *Cabra* (COUTINHO, 2012, p. 11).

João Pedro Teixeira era um ativo líder das Ligas Camponesas no interior da Paraíba. Foi o responsável por fundar a primeira Liga Camponesa da Paraíba, a Liga de Sapé, que chegou a ter o maior número de associados do Brasil. Seu assassinato ocorreu em 02/04/1962 a mando de fazendeiros locais. A manifestação que Coutinho registrou e na qual conheceu a viúva de João Pedro, Elizabeth Teixeira, foi realizada semanas depois de seu assassinato. Desse encontro surge a ideia de fazer um filme de ficção que seria a dramatização da trajetória de João Pedro até sua morte. O filme de Coutinho e do CPC seria uma denúncia da opressão que os camponeses vinham enfrentando, tendo em vista que muito antes do golpe civil-militar de 1964⁷⁰, lideranças camponesas vinham sofrendo

⁷⁰ O conceito de ditadura civil-militar encontra lastro em uma ampla bibliografia. Aqui, manuseamos o conceito como desenvolvido por René Armand Dreifuss: instituições que atuaram na ligação do movimento civil com o movimento militar para a derrubada do governo do presidente João Goulart. Essas mesmas instituições criaram o clima de inquietação política e social que justificaria a intervenção das Forças Armadas e a instauração do Estado de exceção, com destaque para o complexo IPES/IBAD Cf. DREIFUSS,

atentados e assassinatos a mando de fazendeiros que tinham como cúmplices autoridades locais e estaduais. *Cabra marcado para morrer* seria por si só um ato de subversão pois era uma forma de explicitar os motivos políticos e econômicos por trás da expulsão dos camponeses de suas terras e da morte de seus líderes.

A ideia de fazer um filme sobre a morte de João Pedro Teixeira ganha corpo após o poeta João Cabral de Melo Neto desistir de liberar a adaptação de seus poemas que seria produzido pelo CPC da UNE. Eduardo Coutinho credita ao ambiente de polarização política do período e a perseguição política que João Cabral sofreu, levando à desistência em liberar seus poemas para adaptação cinematográfica:

Eu tinha vontade de perguntar por quê. Um dia, numa noite de autógrafos, fiquei com vergonha de falar. Mas parece evidente que falaram para ele que o CPC na época era uma coisa complicada. E ele certamente era traumatizado pelo fato de ter sido quase expulso do Itamaraty, acusado de ser comunista COUTINHO, Apud. MATTOS, 2019, p. 308).

Após a recusa e, pelo visto, sem maiores celeumas, Coutinho e a UNE partem para realizar *Cabra marcado para morrer*, então um filme de ficção. Contudo, o projeto não teve início logo de imediato. Entre a elaboração do roteiro e o início das filmagens Coutinho levou mais de um ano e meio. Nesse meio tempo, até o final de 1963, período previsto para começar as filmagens, Coutinho “dedicou-se a pesquisar o tema e reunir recursos”, filiou-se ao PCB que à época era a “matriz ideológica do CPC”, este seria mais um passo de Coutinho para varrer as influências conservadoras de sua família paulistana, mesmo com falta de identificação de Coutinho com os “dogmas do partido” (MATTOS, 2019, p. 47). Coutinho nos fala sobre o conflito de não ser do partido, de ser um diletante, mas estar sempre em sua órbita política:

Eu me dizia, na época, independente. E, na verdade, eu só fui entrar no Partido Comunista depois de um ano e meio trabalhando no *Cabra*, porque começou a me encher o saco, porque eu ia em vários lugares e era convidado...Eu estava num lugar e, de repente, começava uma reunião do comitê do partido. O partido era de tal forma liberal, para o bem e para o mal... Para o bem porque nunca teve uma política cultural, ainda bem, não tinha nada, nenhuma política, mas para o mal porque, de repente, estava uma reunião do partido e eu estava no meio! Como é que o cara supõe que eu sou do partido? Tem um mínimo de regra de segurança (COUTINHO, 2012b, p. 4).

De qualquer forma a trajetória política de Coutinho dentro do partido duraria pouco menos de dois anos. *Cabra/64* seria a sua primeira incursão na direção cinematográfica

René Armand. 1964: **A conquista do Estado**. Ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis: Vozes, 1981.

desde o curta-metragem *Le Téléphone* realizado ainda no Idhec em 1959. A ideia é que o filme tivesse características que remetesse aos filmes neorrealistas e “influências do cinema russo de Eisenstein. Estava próximo da estética da época e do desejo de tratar do nacional-popular” (MAGER, 2020, p. 67). Em concordância com a linha cultural do CPC e de grande parte das Esquerdas do período, *Cabra/64* deveria ser um “épico pedagógico, lição de política e construção de heróis, lutadores, clara partição entre o bem e o mal, personagens funcionando mais como arquétipo do que como seres humanos reais” (CHAUÍ, 2013, p. 457). Como é público e notório o filme precisou ser interrompido devido ao golpe civil-militar de abril de 1964, de modo que somente por um exercício de imaginação podemos imaginar qual seria o impacto, ou se ocorreria algum impacto, do filme de Coutinho em seu formato de ficção.

Mesmo não sendo um diretor afeito a ficções, a empreitada de Coutinho em *Cabra/64* apontaria alguns rumos de sua trajetória artística ao mesmo tempo em que estabelecia um diálogo fragmentário com as condições históricas do período. Ao decidir retratar por meio do cinema as questões do campo, de um Brasil “profundo”, Coutinho se soma aos esforços de outros nomes do Cinema Novo que já vinham abordando essas temáticas em seus filmes (como no caso de *Aruanda*, já citado aqui). Essa convergência de temáticas e, de certa forma, estética, é tematizada pelo sociólogo João Marcelo Ehlbert Maia no conceito denominado “imaginação da terra”, que articula duas percepções acerca da existência histórica no meio rural brasileiro: “uma que vê o espaço sob o signo do autoritarismo e da imobilidade social, e outra que vê a terra como traduzindo uma diferença periférica do Brasil em relação às sociedades centrais” (MAIA, 2013, p. 91). Ainda segundo Maia, estas duas dimensões:

podem ser articuladas para entendermos como o espaço, na aventura moderna brasileira, combina uma dimensão dialética, mesclando autoritarismo e lógica tutelar sobre os cidadãos, com experiências de liberdade, movimento e invenção. É isso que chamo de imaginação da terra (MAIA, 2013, p. 91).

A análise das tradições culturais e intelectuais do pensamento brasileiro sobre a dimensão periférica da terra concorrem para a incorporação das questões do nacional e do popular fora dos limites citadinos. Isso termina por nos trazer a concepção historiográfica que contrapõe os agentes do Estado e do grande capital, com sua visão de progresso que visa a expansão das fronteiras agrícolas e que vêm no campesinato um entrave a essa homogeneização nas reações do campo e, por outro lado, mostram que a articulação do entendimento da relação campo-cidade precisam ser inseridas nessa nova

visão de nacional e popular, da qual depende a emergência de uma nova tradição histórica que pensa essa relação fora dos âmbitos oficiais (MAIA, 2013, p. 91 e 92).

O roteiro de *Cabra/64* foi escrito após uma série de entrevistas com Elizabeth Teixeira, com as filmagens sendo realizadas em Sapé e tendo os próprios camponeses como atores, incluindo Elizabeth Teixeira interpretando a si própria. A encenação realizada nos locais onde os fatos se deram, com pessoas diretamente envolvidas, seguiam os padrões da ficção politicamente engajada que caracterizam o CPC ao combinar “procedimentos do neorealismo italiano”, como aqueles que caracterizaram filmes como *A terra treme* (Luchino Visconti, 1948) e *Alemanha, Ano Zero* (Roberto Rossellini, 1948), e o emprego de imagens documentais (o filme teria um prólogo documental), como forma de “atestar” a validade e a realidade do tema abordado. Eduardo Coutinho estava matizando as fronteiras entre documentário e ficção ao romper com o naturalismo e recorrer à opacidade da linguagem cinematográfica para acentuar o tom de denúncia e a urgência do tema. Robert Flaherty ao filme, *Nanook, o esquimó*, na década de 20, conviveu junto aos *inuit* para tentar reproduzir suas práticas sociais e culturais, algumas já extintas. Coutinho, ao conviver e estudar *in loco* a vida dos camponeses de Sapé, procurava conferir uma legitimidade que fosse capaz de extrapolar a tematização estética e resultasse em um compromisso ético com aqueles que estavam sendo retratados, algo que seria uma constante ao longo da trajetória de Coutinho como documentarista. O diretor fala sobre esse aspecto documental de *Cabra/64*:

Era um filme que contava um fato real, e não uma peça triunfalista de esquerda. No fundo, o roteiro era documental, no sentido de que era muito de acordo com a história que eu tinha ouvido de Elizabeth e dos jornais. Não tinha essa coisa ideológica evidente (MATTOS, 2019, p. 309).

Os primeiros sinais dos problemas que afetariam diretamente a produção de *Cabra/64* começam no final de 1963. Ocorre na região de Sapé um violento conflito entre trabalhadores e capangas de latifundiários, resultando em onze mortos e a intervenção dos militares. Sem condições para rodar o filme na região, Francisco Julião, advogado das ligas, articula a transferência das filmagens para Engenho Galileia, no município de Vitória do Santo Antão, em Pernambuco que, como já citado, foi o local de fundação das Ligas Camponesas em 1955. Havia um caráter simbólico em filmar no Engenho Galileia, pois era um lugar com um importante legado histórico para a luta camponesa no Brasil, além de reunir as condições de segurança necessárias para as filmagens. Elizabeth Teixeira foi a única que permaneceu do elenco original de Sapé, enquanto os camponeses

de Galileia seriam contratados para integrar o elenco do filme. Curiosamente, o protagonista João Pedro seria o único vivido por alguém que não militava na liga, o lavrador José Mariano Santana da Silva.

Os camponeses não se limitaram à atuação, sendo também arregimentados para trabalhar na produção de *Cabra/64*. As filmagens começaram em 26 de fevereiro de 1964 e transcorreriam por tumultuados 35 dias. Coutinho era um poço de insatisfações: roteiro, condições de produção, a corrida contra o tempo, a frustração em ter “dificuldades para dirigir camponeses num projeto que lhes era próximo como temática”, a violência no campo e melhores condições de trabalho e o direito a reivindicações políticas por meio das Ligas, ao mesmo tempo essa temática lhe “fugia à compreensão enquanto linguagem estética”. Coutinho relataria as dificuldades de filmar com os camponeses, embora reconheça suas limitações como diretor:

Veja bem, no Cinema Novo as pessoas estudavam [em cursos de] direito, estudavam não sei o quê, mas quem tinha experiência de teatro? Nem técnica tinham, como no começo de *Cinco vezes favela*. Não sabia onde botar a câmera, era uma coisa amadora. Aí encontra camponeses que, em primeiro lugar, eram analfabetos. Tirando um personagem, além da Elizabeth, todos eram analfabetos. Então você não pode dar nada escrito pro cara ler, estudar. Ia fazer uma cena e o cara ficava duro, era complicado [...] Era complicado pela minha incompetência, pelo fato de que precisaríamos de um longo tempo de ensaio e entrosamento, e também porque a distância cultural era muito maior que hoje. Naquele tempo não havia televisão e nem nada de cinema. A instrução de não olhar para a câmera, a ordem de “corta”, tudo era um absurdo para eles (COUTINHO, Apud. MATTOS, 2019, p. 309 e 310).

Fora de Engenho Galileia, o Brasil estava com sua temperatura política elevada e os prenúncios de um desenlace dramático se anunciavam. João Goulart anuncia as reformas de base no famoso comício da Central do Brasil. Conservadores iam às ruas “por Deus e pela família” para protestar contra uma delirante revolução socialista. Nas casernas o golpe já era favas contadas. Em 1.º de abril o golpe civil militar se consuma e o presidente João Goulart é deposto. Em 02 de abril a repressão chega a Galileia e as filmagens são interrompidas com somente cerca de 40% do roteiro rodado. Galileia já era um lugar visado e tido como um potencial foco de subversão e resistência. “Segundo a paranoia estratégica da extrema-direita, ali ficava um centro de treinamento de criminosos comunistas com apoio de guerrilheiros cubanos e sofisticado aparato audiovisual” (MATTOS, 2019, p. 54). Não deixa de ser emblemático que a última cena filmada na véspera da invasão das forças de repressão do exército a Galileia tenha sido a de uma reunião na casa de João Pedro, os camponeses que estavam no local ouvem um barulho e

Elizabeth vai até a janela olhar o que está acontecendo e diz a seguinte fala: “tem gente lá fora”. Um prenuncio trágico do que viria a seguir.

Em um primeiro momento a equipe se refugia na mata com a ajuda de Zé Daniel, morador local que trabalhava na produção do filme, e de seus filhos. Copiões do filme são levados pelos militares. A câmera e páginas do roteiro ficam escondidas no matagal, sendo posteriormente capturados pelos militares. Ofélia Amorim, advogada das Ligas Camponesas, os recuperaria depois. Parte do material filmado já tinha sido enviada para o laboratório Líder no Rio de Janeiro, Coutinho só o retiraria em 1975. É justamente desse material que sairiam os poucos registros do filme e alguns fotogramas que vão compor a base do material utilizado no processo de rememoração dos camponeses quando do retorno de Coutinho ao Engenho Galileia em 1981 para retomar o projeto de *Cabra/64* dessa vez em formato de documentário. Esse mesmo material teve pelo menos três itinerários no Rio de Janeiro: no primeiro ficaram guardados na casa de Eduardo Coutinho, no segundo na casa do também cineasta David Neves, cujo pai era general do exército, no terceiro e último, Coutinho os depositaria na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), no Rio de Janeiro, sob o insuspeito título de *Rosa do campo*. Já o destino da equipe de filmagens foi adverso, como nos conta Mattos:

O grupo se dispersou, e Coutinho chegou a ser preso por algumas horas na cidade de Olinda, onde foi auxiliado por Madalena Freire, filha do educador Paulo Freire. Alguns ajudantes locais também ficaram detidos por dois dias. Coube a Vladimir Carvalho conduzir Elizabeth, nominalmente procurada pela repressão, numa aventura de fuga por vários locais do Recife. Para um desses deslocamentos, a ativista e agora atriz adotou um disfarce, sendo maquiada e vestida de modo a simular uma mulher da cidade. Mais tarde entregou-se à polícia e passou quatro meses presa (MATTOS, 2019, p. 55).

Para Coutinho a interrupção das filmagens marcaria o fim provisório de uma agonia, uma vez que o diretor não estava satisfeito com os rumos que o filme vinha tomando e da dificuldade em encontrar soluções estéticas para as cenas que vinham sendo filmadas:

Filmamos aquela cena e fomos dormir às três ou quatro horas da manhã de 1º abril [...]. Quando acordo é com a notícia. Dessa vez eu cheguei a pensar: “Que bom, aquela cena estava tão difícil, que é melhor dar um tempo”. Mal sabia que iam ser quase 20 anos... (COUTINHO, Apud MATTOS, 2019, p. 310).

Passado o momento de se proteger dos militares que tomaram Galileia de assalto, Vladimir Carvalho descreve partes da fuga empreendida pela equipe em sua tentativa de

sair de Pernambuco e retornar à base de produção, no Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que ele ficara responsável por garantir a fuga e segurança de Elizabeth Teixeira:

Enquanto os companheiros do Rio de Janeiro iriam procurar uma maneira de regressar à sua base, escapando das listas de procurados nos aeroportos e rodoviárias, eu ficaria no Recife, dando cobertura a Elizabeth Teixeira. Levei-a para a casa de uma parente no chamado Barro, subúrbio de Recife, e aí fiquei mais à vontade pelo menos nos primeiros dias, quando veio se juntar a nós a minha mulher, Maria do Socorro, que tendo se aventurado numa ida a Santo Antônio, preocupada em me encontrar, fora detida na casa da produção e levada presa para o Recife, onde foi investigada e em seguida liberada, com a obrigação de voltar a João Pessoa, de onde viera. Por isso temíamos que ela pudesse ter sido seguida [...]. Esta [Elizabeth] instada por mim, descobriu em seus guardados o endereço de um ex-companheiro de trabalho de João Pedro numa pedreira do Recife, e em quem piamente confiava. Antes de partir, fui vê-lo em Cavaleiro, nos confins da capital, garantindo com ele, Manuel Serafim, a salvaguarda da amiga (CARVALHO, 2013, p. 337 e 338).

Vladimir Carvalho vai até Sapé, onde reencontra o filho mais velho de Elizabeth, Abraão, lhe deixando a par de todos os acontecimentos e de como pretende garantir a fuga de sua mãe em segurança até a casa de Manuel Serafim em Cavaleiro. Os lances seguintes da fuga de Elizabeth são tanto dramáticos quanto inusitados, como nos relata Vladimir Carvalho:

Ato contínuo, voltei a Recife e aí tivemos uma ótima ideia para camuflar dona Elizabeth, cuja foto circulava nos jornais como figura perigosa. Costurou-se um vestido de chitão de cores vivas para ela, oxigenamos seus cabelos, agora penteados de forma diferente, e o resto, o rouge, e o batom, se encarregou de transformá-la em outra pessoa. Até eu me surpreendi depois de acabada a maquiagem. Elizabeth estava pronta para sair às ruas sem ser identificada. Parecia agora uma perfeita dama alegre. Coitada, tão digna, tão valente, ter que passar por situação tão ultrajante. Ainda hoje sinto remorso; mas não havia outra saída. Escolhemos a noite para nossa travessia até a casa de Manuel Serafim, por ser a menor exposição daquela “personagem”, e fui levá-la naquele fim de linha para além de Jaboatão, onde nos esperava o caboclo inteligente e bondoso [...] (CARVALHO, 2013, p.338 e 339).

Cabra/64 se tornaria o único filme abortado pelo golpe civil-militar de abril de 1964. Equipe dispersada, equipamentos levados pelos militares, camponeses que participaram das filmagens e lideranças locais foram presos e torturados, como foi o caso do líder camponês João Virgílio, fundador da Liga de Galileia, torturado e depois preso por sete anos. A interrupção do filme de Coutinho se torna um silêncio fundante para o diretor e todos os envolvidos no projeto. Segundo Eni Puccinelli Orlandi o silêncio fundante “nos indica que todo processo de significação traz uma relação necessária ao

silêncio” (ORLANDI, 1993, p. 55). O silêncio resultante da interrupção de *Cabra/64* atua no processo de significação por meio da linguagem, uma “forma não de calar, mas de fazer dizer uma coisa para não deixar de dizer outras”. A experiência advinda do filme de Coutinho é fundante para o diretor, camponeses de Galileia e demais envolvidos, enquanto um significado que resulta justamente daquilo que não pode ser dito, um sentido construído de forma lacunar, um silêncio que só pode ser restituído em seu significante se for buscado nos fragmentos do não-dito (ORLANDI, 1993, p. 55). Esse será o *leitmotiv* para retomar o projeto: dar sentido ao silêncio da interrupção por meio da palavra que será conferida aos envolvidos nos eventos. *Cabra...* se tornará um filme sobre esse silêncio fundante da memória de uma coletividade.

Coutinho seria tomado por uma nova agonia, a de terminar de alguma forma aquele projeto que não saía de sua memória. Seriam necessários mais 17 anos até que *Cabra marcado para morrer* se convertesse em um novo símbolo, dessa vez de um esforço de resistência e de memória. Como bem disse Jean-Claude Bernardet seria a “vitória sobre a lata de lixo da história”⁷¹. Mas os caminhos de Coutinho até a retomada do projeto de sua vida não seriam lineares e nem tranquilos, a vida tinha outros planos para o diretor. Após a interrupção de *Cabra/64*, Coutinho se viu em uma situação na qual sua experiência como documentarista era nula, no campo da ficção seus trabalhos eram de muito menor monta, ainda mais se comparado aos seus colegas mais experientes. Coutinho só voltaria ao documentário nos anos 70 e se consolidaria ao longo dos 80, até lá, por força das circunstâncias e devido a sua rede de sociabilidades, o diretor exerceu sua veia de ficcionista, como diretor e roteirista, esta última se tornou a ocupação para a qual era mais requisitado. Mesmo sob o coturno da ditadura, Coutinho continuaria ligado a projetos de viés progressistas e experimentais, juntamente com remanescentes do Cinema Novo e do CPC.

Os anos 60 e 70 foram marcados por uma escalada autoritária que culminaria no Ato Institucional Nº5 (AI-5), o mais extremo da ditadura, que fechou o Congresso Nacional, suspendeu o direito ao *Habeas Corpus*, cassação de mandatos de políticos, suspensão das liberdades individuais, dentre outras medidas que fecharam de vez o

⁷¹ Na segunda edição, revista e ampliada, de seu livro *Cineastas e imagens do povo*, Jean-Claude Bernardet, escreve um apêndice intitulado “Vitória sobre a lata de lixo da história”, no qual o autor faz uma apologia ao resgate da memória do período ditatorial brasileiro pela ótica dos camponeses ao mesmo tempo em que restitui a memória da história recente do Brasil. Embora considere problemática a noção de resgate empregada pelo autor, o texto de Bernardet proporciona uma reflexão sobre a atualização da memória por meio do cinema Cf. BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 227-242.

regime. A censura estava em seu auge bem como as perseguições, prisões, torturas, mortes e desaparecimentos. Artistas estavam exilados, enquanto outros permaneciam no país, mas com sua capacidade de trabalho adaptada às novas condições.

O período que vai da segunda metade dos anos 60 até metade dos anos 70, marca uma autocrítica dos cinemanovistas em relação ao insucesso de seus messiânicos projetos político-ideológicos em película. Alguma coisa havia dado errado em sua comunicação com as massas. Dois filmes são emblemáticos sobre as condições da Esquerda pós-golpe e o que os teria levado até aquele momento e porque sua comunicação com as massas foi malsucedida: *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965)⁷² e *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967)⁷³.

Mager, citando Ridenti aponta mudanças na política cultural que levam à formação de um mercado cultural que irá despertar ambiguidades nas relações dos diretores com o Estado:

[...] a consolidação de uma indústria cultural criava um mercado, fornecendo empregos e financiamento para os artistas, processo no qual o próprio Estado teve importante papel como financiador. Esses elementos produziram certa ambiguidade na relação entre artistas, mercado e governo na década de 1970 (RIDENTI Apud MAGER, 2020, p. 77).

Ridenti fala do caso da TV Globo, fundada em 1965 e da criação da Embrafilme, em 1969. Um grande número de artistas de Esquerda, notadamente do Cinema Novo, que tiveram alguns de seus filmes financiados pelo governo militar e, até mesmo, indo trabalhar na Rede Globo. Coutinho esteve implicado em ambos os processos, pois realizou filmes com o mecenato da Embrafilme e teve papel de destaque na primeira equipe de reportagem do programa *Globo Repórter*.

As políticas culturais não cessaram durante o regime militar, estavam sim imbricadas em diversos microcircuitos enredados na sociedade, com agentes estatais e públicos interferindo e até mesmo regulando sua elaboração. Além da política cultural governamental existiam políticas culturais elaboradas por instituições, encarnadas em

⁷² Para uma análise mais aprofundada sobre *O Desafio* Cf. CAMPO, Monica Brincalepe. *O Desafio: filme reflexão no pós-1964*. In: CAPELATO, Maria Helena *et al* **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007, p. 237-252. Neste artigo a autora discute a perplexidade dos intelectuais diante do golpe e como construir uma resposta por meio da cultura.

⁷³ Ismail Xavier faz uma ampla e aprofundada análise de *Terra em Transe* na qual trabalha o filme como uma correção de rumos que o Cinema Novo tenta fazer para entender a inversão de expectativas que exprimem um aspecto de fracasso aos projetos políticos de Esquerda após o golpe civil-militar de 1964. Cf. XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

agentes ou movimentos que compunham os microcircuitos culturais correntes na sociedade (WILLIAMS, 2012). Por essa perspectiva, somos remetidos novamente ao conceito de redes de sociabilidades tal como formulado por Sirinelli, onde artistas também exercem uma posição de intelectuais pelo seu nível de engajamento, tendo em conta sua cultura política e relação com o poder. Cinemanovistas, realizadores do cinema marginal, ex-integrantes do CPC, este desmobilizado após o golpe civil-militar, e o próprio Eduardo Coutinho, agente com trânsito entre diversos segmentos, elaboraram representações que passam a existir por tensão e que são reflexo dos diferentes mecanismos que pautam as relações entre os intelectuais (de diversos matizes e categorias), instituições (sejam elas estatais ou não) e políticas culturais⁷⁴.

A criação da Embrafilme em 1969 pode ser vista como uma instituição onde diversos embates sobre políticas culturais, representações e relações de poder se deram, ao mesmo tempo que, externa a ela, outros microcircuitos ressignificam as políticas de financiamento e mecenato propostos pela instituição. Essa constante tensão entre cineastas, bandeiras políticas e Embrafilme foi a marca do período, como analisa Mager:

Com a criação da Embrafilme ocorreram mudanças na relação dos cineastas com o governo militar. De forma ambígua, cineastas de esquerda tiveram seus filmes financiados pela estatal e o impulso dado ao cinema brasileiro pela Embrafilme era a realização de parte do projeto de um cinema nacional-popular dos cineastas da geração do Cinema Novo, ainda que sob bases distintas. Como exemplo dessa relação ambígua, em 1974, o cineasta Roberto Farias assumiu a direção geral da empresa, com mandato que durou até 1979 (MAGER, 2020, p. 77).

Após a interrupção do *Cabra/64*, Coutinho passa a trabalhar como roteirista de filmes de ficção, com o apoio de seu amigo e mentor Leon Hirzsmann e também de Zelito Viana. Coutinho ajudaria na produção do curta documental *Maioria Absoluta* (Leon Hirzsmann, 1964) e escreveu junto com Hirzsmann o roteiro de *A falecida* (Leon Hirzsmann, 1965) baseado no texto homônimo de Nelson Rodrigues:

Por essa época, ainda iniciante aos 32 anos, Coutinho desfrutava da fama de escrever muito bem e ter sido crítico de dramaturgia, razão pela qual seria convidado a exercer a função em vários filmes ao longo dos anos 1960 e 1970. Ele sempre admitiu que sua competência nessa área vinha não de uma prática cinematográfica, mas da convivência com o texto literário ou teatral (MATTOS, 2019, p. 57).

⁷⁴ Mariana Martins Villaça realiza um estudo de muita relevância ao tratar da relação entre instituições culturais, governo e intelectuais no âmbito do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) Cf. VILLAÇA, Mariana Martins. **Cinema Cubano: revolução e política cultural**. São Paulo: Alameda, 2010.

Hirszman e Coutinho repetiriam sua parceria em *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967), “projeto *sui generis* para o Cinema Novo”. Nessa produção receberam o reforço de Vinicius de Moraes para reescreverem o roteiro no qual Glauber já havia trabalhado em uma versão e que seria refeito e finalizado pelo trio. Havia uma referência a *Nouvelle vague* francesa nesse filme incomum ao Cinema Novo sobre os dramas de uma garota de zona em crise existencial e diante de um despertar político na qual o espaço em que a história se desenvolve, uma Ipanema que vai do solar ao chuvoso e melancólico, fornece um subtexto e uma solução narrativa eficiente para o estado de espírito da personagem principal interpretada por Márcia Rodrigues. Se a trama se passasse ao longo de um dia poderia ser o contraponto perfeito ao clássico da *Nouvelle vague* francesa *Cléo, das 5 às 7* (Agnes Varda, França, 1962) por ambas as personagens atravessarem um processo de despertar no qual a noção de finitude marca o ritmo de suas dúvidas e angústias. Sobre *Garota de Ipanema*, Mattos nos diz:

Talvez não seja por acaso que o aspecto mais apreciado de *Garota de Ipanema* sempre tenha sido a visão documental da vida da juventude da Zona Sul carioca. O talento de Leon e Coutinho como observadores da cena humana talvez falasse mais alto que a invenção ficcional. De qualquer forma, essa foi uma missão sofrida para o roteirista, que se sentia apartado das intenções um tanto confusas (MATTOS, 2019, p. 59).

Coutinho retorna a Nelson Rodrigues na adaptação do romance *Asfalto selvagem: engraçadinha, seus pecados e seus amores*, roteiro esse não aproveitado pela adaptação cinematográfica que recebe o título *Engraçadinha depois dos trinta* (J.B. Tanko, Brasil, 1966). Nesse mesmo período Coutinho estabeleceria outras parcerias que iriam reverberar em sua trajetória, trabalhou como consultor do roteiro de *Lição de Amor* (Eduardo Scorel, Brasil, 1975), futuro montador do *Cabra/84*, baseado no romance *Amor, verbo intransitivo* de Mário de Andrade e também no filme *Índia, a filha do sol* (Bruno Barreto, Brasil, 1962), baseado no conto homônimo do escritor goiano Bernardo Élis. Escreveu junto com o poeta Carlos de Brito (Cacaso) o roteiro da adaptação de *Os condenados*, baseado no romance de Oswald Andrade, e dirigido por Zelito Viana em 1975. Contudo, sua maior contribuição para um roteiro de ficção, mais uma vez baseado em uma obra literária, viria com o sucesso estrondoso de *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, Brasil, 1976), baseado no romance de Jorge Amado e escrito em parceria com o também roteirista e escritor Leopoldo Serran (MATTOS, 2019, p. 58 e 59).

Uma situação inesperada marcaria o retorno de Coutinho à direção de filmes. Primeiro com o filme *ABC do amor* (1967), filme de três episódios cujo temática trata

“das relações amorosas no contexto da classe média às vésperas da revolução sexual”, uma produção Argentina, Brasil e Chile (daí as iniciais do projeto, cada uma se referindo a um país). A princípio Leon Hirzsmann dirigiria o episódio brasileiro, intitulado *O Pacto*, mas os planos de Hirzsmann mudaram e Coutinho assumiu a direção do segmento. Logo depois, outra desistência e divergências criativas levariam Coutinho de volta à direção, dessa vez em *O homem que comprou o mundo* (Eduardo Coutinho, Brasil, 1968), uma metáfora com toques picarescos sobre a Guerra Fria, uma proposta que guarda claras semelhanças com outro clássico do período *Dr. Fantástico* (Stanley Kubrick, EUA, 1964). Segundo Mattos, *O homem que comprou o mundo* constituía “uma estratégia de comunicação com as plateias” capaz de promover espetáculo e conscientizar politicamente, fazendo um pastiche de gêneros como ficção científica, comédia, aventura, musical e alegoria política. Coutinho trabalhava no argumento proposto pelo cineasta Zelito Viana, com também colaboração de Luiz Carlos Maciel e Arthur Bernstein. A direção deveria ter sido de Maciel, porém, devido às famosas divergências criativas, Maciel abandona a direção e Coutinho assume o projeto e escreve a versão final do roteiro com Armando Costa (MATTOS, 2019, p. 70 e 71).

A última incursão de Coutinho no cinema de ficção ocorreu em 1970 com o filme *Faustão* (Eduardo Coutinho, Brasil, 1970). O diretor voltava a mergulhar no Nordeste, revisitava o Brasil profundo e, muito provavelmente, suas primeiras agonias com a malfadada versão em ficção de *Cabra marcado para morrer* começam a germinar durante essa empreitada. Leon Hirzsmann e o diretor Marcos Farias haviam adquirido em 1966 a produtora Saga Filmes, fundada em 1958, e começam a idealizar uma sequência de filmes sobre canção “que fossem ao mesmo tempo críticos e populares. Uma forma de atingir essa meta, imaginava-se, seria adotar estruturas dramáticas clássicas, adaptadas da grande literatura histórica universal”. Dos quatro filmes previstos só dois, a muito custo, saíram do papel: *A vingança dos doze* (Marcos Farias, 1970) baseada no épico sobre Carlos Magno, Rolando e os Doze Pares da França, transposta para o Nordeste brasileiro, e *Faustão*, este dirigido por Coutinho e que se inspirava na peça *Henrique IV*, de William Shakespeare (MATTOS, 2019, p. 77 e 78).

A intenção de Leon Hirzsmann e Marcos Farias era se valer do imaginário coletivo em torno das imagens mentais que se tem do canção, uma mitologia por si só, e assim mobilizar a atenção de um público amplo a partir dos referenciais que já lhes seriam comuns. A partir da mobilização dos significantes comuns a respeito desse imaginário seria proposto um diálogo que envolvessem a crítica e o entretenimento. Coutinho fornece

uma explicação sobre as intenções de Leon ao propor a temática do Nordeste recorrendo a modelos narrativos consagrados de histórias com caráter universal aliado a uma preocupação mercadológica:

Desde *Garota de Ipanema*, o Leon tinha aquela ideia de atingir o público, até como uma coisa social. Além disso o ciclo do cangaço dava dinheiro, embora a essa altura cada vez menos. A ideia, louca, era fazer quatro filmes com a mesma equipe, no mesmo lugar. Na época, eu li toda a literatura sobre o Nordeste que pude. Escrevi o argumento achando que Shakespeare cabia no cangaço. Eu tinha visto uma encenação extraordinária do Henrique IV por Roger Pachon, que deve ter me influenciado (COUTINHO, Apud MATTOS, 2019, p. 313).

Faustão foi um fracasso e fez naufragar os projetos seguintes de Hirszman e da Saga Filmes. Parecia o réquiem para a carreira de Coutinho. Os anos 60 chegavam ao fim, passados dez anos desde o retorno do diretor da Europa e depois de ter transitado por diversos meios e gêneros ele não havia se posicionado e nem angariado projeção. O próprio se convenceu de que “não era talhado para o cinema industrial de entretenimento. Saiu insatisfeito daquelas experiências, embora mais tarde reconhecesse a importância de ter passado pela ficção e pelo documentário”.

Ao voltar do Nordeste, além das experiências e desgastes, trouxe consigo Maria das Dores de Oliveira, que trabalhava na produção local. Casaram-se no Rio de Janeiro em 1970 e em 1972 já tinham dois filhos. Ter uma família e as típicas obrigações de uma casa levaram o diretor a buscar novas ocupações que lhe garantissem um retorno financeiro e o mínimo de estabilidade. Coutinho também revela que colaboraram para essa guinada uma crise criativa pela qual passava em relação ao seu trabalho no Cinema “Não tinha prazer no cinema, então pra que continuar? O clima era de ditadura”. Durante dois meses trabalhou na redação da revista *Realidade* e depois foi acolhido por Alberto Dines na redação do *Jornal do Brasil*, onde começou como copidesque e depois tornou-se crítico de cinema, função que exerceria como com muito afinco entre 1973-1974.

2.2.2. Itinerário: 1975-1979

O ano era 1975 e uma grande guinada se avizinhava na vida de Eduardo Coutinho. A *Rede Globo* completava 10 anos no ar, Coutinho recebeu um convite para integrar a redação do *Jornal Nacional*, mas acaba recusando em decorrência do baixo salário. Em agosto do mesmo ano Paulo Gil Soares, que foi integrante do grupo de documentaristas de Thomaz Farkas e assistente de direção de Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, convida Coutinho para compor a equipe do *Globo Repórter*. O programa foi um

fenômeno interessante dentro da *Rede Globo*, um reduto da Esquerda que operava com relativa independência dentro da emissora oficial do regime militar. Compunham sua equipe, além do próprio Paulo Gil Soares (diretor geral do programa), nomes como Geraldo Sarno, João Batista de Andrade, Joaquim Pedro de Andrade, Hermano Penna, Paulo César Saraceni, Jorge Bodanzky, Osvaldo Caldeira, Alberto Salvá, Maurice Capovilla, Walter Lima Jr. (MATTOS, 2019, p. 97 e 98).

A *Rede Globo* de televisão, em sua formatação do imaginário nacional por meio do entretenimento e do jornalismo⁷⁵ em conformidade com o projeto de integração nacional do regime militar, fazia um intrincado jogo de interesses com a “aceitação passiva da censura, a abertura de horários nobres para matérias institucionais do governo, a difusão militante da ideia de integração nacional, o monopólio das telenovelas e o projeto de conquista do público jovem” (MATTOS, 2019, p. 97). Quando o *Globo Shell Especial* surge em 1971, também comandado por Paulo Gil Soares, se tratava de uma estratégia de rechaçar a reputação de emissora oficial do regime abrindo “caminho na TV para um exercício relativamente livre do cinema documental, com filmagens em 16mm reversível e controle do diretor durante todo o processo” (MATTOS, 2019, p. 97).

A questão técnica era igualmente um atrativo e uma vantagem para o livre exercício estético de diretores egressos do Cinema Novo e do CPC, conforme analisa Consuelo Lins em relação ao uso de película reversível em 16mm, esta acabava “obrigando que a montagem fosse feita no próprio original. Isso complicava o visionamento frequente do material por parte da direção do telejornalismo” (LINS, 2004, p. 19). As promessas do cinema-direto, até então não cumpridas a contento no Brasil, como analisou Jean Claude-Bernardet em sua abordagem do documentário de modelo sociológico, ganha uma nova abordagem com o desenvolvimento justamente das reportagens televisivas. Esther Hamburger, avaliando a conjunção inovações técnicas e características estéticas capitaneadas pelo *Globo Repórter*, indica que as novas câmeras mais leves, película reversível e equipes mínimas estimularam:

[...]a reportagem de TV, que parecia cumprir mais uma vez a promessa de estender o olhar humano para além dos limites físicos do corpo. A promessa da “janela para o mundo”, concretizada no mundo moderno pela fotografia e pelo cinema, se realiza agora na televisão [...] (HAMBURGER, 2013, p. 416).

⁷⁵ Para um estudo da forma como a Rede Globo moldou o imaginário sobre o Brasil Cf. KORNIS, Monica Almeida. Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo. In CAPELATO, Maria Helena *et al.* **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007. P.97-114.

O *Globo Repórter* pode ser compreendido como a mais ampla empreitada relacionada à prática do documentário direto no Brasil, uma vez que sua escala de produção (semanal) e o amplo público que atingia, aliado ao fato de ser uma unidade de produção quase independente dentro da poderosa Globo, permitia um contato mais próximo dos entrevistados em vista dos temas delicados que tratava (seca, fome, miséria, violência, extinção dos povos indígenas, as dificuldades da vida nas grandes cidades, etc). Diferindo dos telejornais regionais e do padrão *Jornal Nacional*, o *Globo Repórter* tinha uma abordagem mais contundente, crítica e múltipla, servindo de contraponto dentro da própria emissora, aos programas jornalísticos e de entretenimento de caráter mais oficioso. Não é à toa que o *Globo Repórter* moldou um imaginário nacional sobre temas polêmicos, ditou normas de linguagem e estética, influenciando até mesmo a ficção, além de ser uma escola para diversas gerações de diretores.

Além da questão técnica havia uma questão estrutural que colaborava para essa relativa autonomia e a quase redução dos efeitos mais drásticos da censura interna: a equipe do *Globo Repórter* trabalha em uma casa de dois andares no Horto, localidade próxima ao Jardim Botânico, onde era localizada a sede administrativa da Rede Globo. Além desse núcleo no Rio de Janeiro existiam outros dois núcleos, um de Reportagens Especiais em São Paulo, criado em 1974; e o núcleo auxiliar da Blimp Filmes, produtora independente também sediada em São Paulo. Sobre a participação de Coutinho, Mager nos diz “Diferentemente de outros cineastas contratados apenas como diretores, Coutinho foi contratado como funcionário do programa, realizando diversas funções como edição, checagem de entrevistas e roteiros” (MAGER, 2020, p. 79).

Para Eduardo Coutinho, conforme analisa Cláudio Bezerra, “a televisão foi uma escola de como fazer documentário”, oportunidade para o diretor lapidar seu estilo, aprendendo a “conviver com a agilidade própria da produção televisiva, a realizar o trabalho de pesquisa prévia e apuração de personagens, além, é claro, de aprender a filmar pessoas comuns” (BEZERRA, 2013, p. 400). Coutinho seguia os passos de muitos de seus contemporâneos que trabalharam no jornalismo, na televisão e até mesmo na publicidade. Assinou a direção dos seguintes documentários em curta-metragem para o *Globo Repórter*: *Seis dias de Ourucuri* (1975), *Superstição* (1976), *O pistoleiro de Serra Talhada* (1977), *Theodorico, o imperador do sertão* (1978), *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979) e *O menino de Brodósqui* (1980), com exceção do último, que trata do pintor Cândido Portinari, os demais tinham como contexto o Nordeste. O próprio Coutinho fala sobre a importância de sua entrada na Globo para retomar seu contato com as sagas

nordestinas e adquirir uma formação profissional, agora como documentarista, de forma mais substancial, conforme fala em entrevista para José Marinho de Oliveira:

E realmente achei que foi a melhor coisa que eu fiz [entrar para a Rede Globo], porque eu precisava ganhar a vida, não podia fazer cinema, onde realmente não se ganhava a vida. Eu nunca produzi filme, então ficava na mão do produtor, do exibidor, que ficava na mão da Embrafilme. E na Globo, surpreendentemente, foi o lugar em que eu tive condições de retomar o diálogo com o Nordeste. E de forma muito mais profunda, muito mais sistemática do que no longa-metragem. Porque, ao vir para a Globo, eu passei a ser não só um redator como era no jornal, como editor, isto é, voltando ao cinema como um montador [...]. Passei a viajar, enfim, passei a ser diretor de documentário pago pela Globo. Não fazia filmes sempre. Fazia um ou dois filmes por ano. (OLIVEIRA, Apud COUTINHO, 2013, p. 191).

Sendo moldado na estrutura de produção em massa da TV, Coutinho teve que, no início, se dobrar aos ditames da Vênus Platinada, conforme analisa Bezerra.

De modo geral, os primeiros documentários de Coutinho seguiam os padrões recomendados para o Globo Repórter da época, ou seja, eram construídos por uma sucessão de imagens (atuais e de arquivo) alinhadas a uma locução do “tipo sociológico”, mas com uma abertura simpática e atenta à voz popular, na forma de entrevistas e depoimentos. Têm-se, portanto, um conjunto de influências que associam as técnicas narrativas do cinema-verdade francês ao recuo observacional do cinema direto norte-americano e o didatismo “esclarecedor” da clássica voz over (BEZERRA, 2013, p. 400 e 401),

Dois programas em específico marcaram a passagem de Eduardo Coutinho pelo *Globo Repórter* por serem aqueles que irão ditar as bases de seu método de trabalho nos anos seguintes, além de simbolizar seu retorno ao Nordeste e que também terão influência direta sobre o próprio *Cabra/84: Seis dias de Ouricuri e Theodorico, o imperador do sertão*. Para efeitos da análise da trajetória de Coutinho vamos nos deter em específico nessas duas produções.

Desde o insucesso do projeto da UNE Volante em documentar o interior do Brasil, começando pelo Nordeste, Coutinho carregava consigo o anseio de retomar o tema e expressar o conhecimento que acumulou sobre a região. Em sua entrevista a José Marinho de Oliveira, o diretor assume que o seu processo de escuta e reconhecimento de alteridade advém da experiência que ele teve em sua passagem pelo Nordeste:

A partir de 1962, quando fui pela primeira vez ao Nordeste [ano da UNE Volante], com 29 anos, eu já tinha lido muita coisa a respeito. Mas, somando tudo, cheguei a morar seis meses no Recife e, viajando por lá, passei mais de um ano no Nordeste. Acabei pesquisando e lendo o máximo de coisas que eu podia ler sobre o assunto. Continuei com uma visão de fora, mas não a visão de um cara que não sabe onde está pisando. Mesmo de fora, procuro respeitar o cara que está sendo

entrevistado, procuro nunca forçar nada, nunca intervir além do limite. Embora saiba às vezes que o cara está dando informação falsa, espero que ele fale antes. Mas tenho um controle pelo conhecimento que tive de leituras e ao mesmo tempo ter conhecido um pouco sobre política no movimento camponês (OLIVEIRA, Apud COUTINHO, 2013, p. 204).

Seis dias de Ouricuri (1976) foi o primeiro trabalho sob direção de Eduardo Coutinho e hoje é encarado como símbolo de um processo de negociação, frestas e jogo de poder no interior da *Rede Globo*. Ao mesmo tempo, *Seis dias...* revela todo o potencial do cinema em, por meio de sua linguagem, depor sobre aquilo que se pretende ocultar, a partir da combinação de efeitos semiológicos combinado ao contexto e ao entendimento das relações de poder que tem como fruto o registro exibido. *Seis dias...* é um apurado estudo da relação entre fala, linguagem e imagem.

Ouricuri está localizada no sertão de Araripe, interior de Pernambuco. A cidade vivia o drama histórico da seca. A reportagem conduzida por Eduardo Coutinho, com Edison Lopes operando a câmera, grande trunfo da reportagem aliás, começa registrando a seca e a tragédia dos sertanejos em um primeiro ato. No segundo começa uma investigação jornalística na qual tenta entender os problemas da seca e as ações estatais para contorná-lo e, por último, Coutinho mostra que apesar da pobreza e da adversidade as festas e manifestações populares não são interrompidas, pois constituem o sentido de ser daquela comunidade que necessita ritualizar a vida, com destaque para o papel da religiosidade popular nesse processo.

Eduardo Coutinho não aparece em quadro, diferente do que se tornaria a marca registrada de sua filmografia, potencializando o papel do sujeito câmera ao expor também as condições e os efeitos da forma como as filmagens eram realizadas, ou o processo de registro da realidade da filmagem. Ainda assim, é possível ouvir Coutinho realizando perguntas, assim sabemos que ali, diante da câmera, está ocorrendo um diálogo, procedimento usado para atestar ou potencializar o efeito de indexação das imagens da realidade das filmagens em registrar a seca e o drama dos sertanejos. Ao mesmo tempo a voz em *off* de Sérgio Chapelin cria um contraponto, quando uma imagem de pessoas pedindo ajuda é mostrada, logo depois Chapelin narra a presença de um recrutador enviado pelo governo federal para cadastrar homens para as frentes de trabalho⁷⁶, a seguir, Coutinho registra o depoimento do agente recrutador no qual fala da dificuldade do trabalho, pois muitos homens não possuem os documentos necessários para o registro.

⁷⁶ As frentes de trabalho foram ações do governo voltadas para a mobilização de mão-de-obra capaz de atuar em obras públicas, principalmente durante o período da seca que assolou a região.

Retomando o conceito de imaginação da terra, proposto por João Marcelo Ehlert Maia, o autor indica em *Seis dias...* uma preocupação de Coutinho em tratar da imaginação da terra, ao abordar o Nordeste enquanto um fenômeno síntese da condição periférica do Brasil em que o autoritarismo se confronta com a capacidade popular de se reinventar à margem dos processos oficiais que dão forma e sentido ao conceito de nação. Maia elenca nesse rol de procedimentos ao tratar da imaginação da terra a forma como Coutinho capta suas imagens:

Em primeiro lugar, destaco o modo como o sertão surge nas imagens de Coutinho, pautado pela combinação entre desigualdade, rusticidade e potência da vida local [...]. Os representantes do poder local estão todos representados, bem como os saberes que buscam normalizar os sertanejos e lhes dar um lugar subordinado e disciplinado na vida social brasileira (MAIA, 2017, p. 25).

Seis dias... tornou-se emblemático na cinematografia nacional pelo longo plano inicial de pouco mais de três minutos onde um sertanejo expõe diversas raízes (umbuzeiro, mucunã, macabira, todas usadas para alimentação de animais) e explica como elas são usadas para aplacar a fome em tempos de seca. Ele próprio conta como em diversos outros períodos de seca, desde sua infância que é de onde vem sua memória, denotando que não é um problema recente, essas mesmas raízes foram usadas para aplacar a fome desse sertanejo e de sua família. Esse plano se tornou a marca registrada de Coutinho e foi defendido “com unhas e dentes pelo diretor contra o imperativo dos tempos curtos no telejornalismo da época” (MATTOS, 2019, p. 101).

O diretor e documentarista João Moreira Salles indica que este longo plano (para a época) de três minutos e dez segundos, congrega “a força do depoimento” do sertanejo que expõem os diversos exemplos de raízes usadas para sobrevivência durante a seca, criando uma “desmesura cujo efeito será o absurdo” (SALLES, 2013, p. 368). A presença de Coutinho e de Edison Lopes provoca um efeito no qual o que se discute “não é apenas de sobrevivência que se está falando, mas de quebra de sentido provocada pela penúria extrema”. Nessa sequência o diretor parece testar os próprios limites da percepção na qual convergem documentário e reportagem: o registro objetivo da realidade. O que temos ao longo dos três minutos desse plano, nos faz questionar sobre os limites da realidade que o documentário é capaz de captar, ou se essa exposição “do real” é o suficiente para definirmos o que é a realidade, como explica o próprio Coutinho:

O documentário é feito para durar. Além disso, a reportagem se esforça para parecer objetiva e pretensamente mostrar o “real”. O documentário, ao contrário, pauta pelo questionamento dessa objetividade, dessa possibilidade de dar conta do real. O grande

documentário não apenas é baseado nesse pressuposto, como também tematiza essa própria impossibilidade de dar conta do que quer que se chame de real. Frente a esse “real”, todo documentário, no fundo, é precário, é incompleto, é imperfeito, e é justamente dessa imperfeição que nasce a sua perfeição. O documentário é uma visão subjetiva sempre. O documentário é o próprio ato de documentar. Um filme é um filme porque há um ato de filmagem (FIGUEIRÔA, BEZERRA, FECHINE, 215, 2003).

João Moreira Salles vai além e indica a importância desse plano para toda a cinematografia de Coutinho:

[...] não seria exagero dizer que todo o cinema de Coutinho seria tributário desse único plano, que jamais teria existido sem o encontro fortuito entre um diretor disposto a ouvir e um personagem que percebe ter diante de si alguém que deseja escutá-lo (SALLES, 2013, p. 368).

Esse longo plano e o relato do sertanejo mostra a ênfase que Coutinho procura dar à expressão oral, principalmente das pessoas não letradas ou que não costumam ser ouvidas em sua integridade e cuja fala servia somente para corroborar as informações do narrador onisciente, tal como ficou marcado no documentário de modelo sociológico. A gênese de Coutinho pelo Nordeste talhou seu compromisso com a escuta e o reconhecimento da alteridade e, reconhecidamente, serviu também como preparação para a retomada de *Cabra...* conforme diz em entrevista a Mattos:

Fui aprendendo a linguagem peculiar do Nordeste. Era um vestibular para *Cabra*, mas também tem o seguinte: eu sempre disse que se me derem um tema de merda – escovar os dentes – no Nordeste, será melhor do que fazer um grande tema em São Paulo ou no Paraná. A riqueza oral do Nordeste, ou mesmo de certos lugares de Minas Gerais, é espantosa. A população é muito simples, composta de analfabetos, ou quase analfabetos. Eles só têm um instrumento para convencer o mundo, que é a fala. Ela adquire, então, uma precisão e uma riqueza extraordinárias (COUTINHO, Apud MATTOS, 2019, p. 316).

Coutinho foca naquilo que há de micro, privilegiando os atores sociais colocados à margem da história oficial, alçados a uma condição de protagonistas de suas narrativas. Por meio da palavra, da escuta e nesse caso da imagem, de mediadores, passam a ser mediadores. A postura de Coutinho em *Seis dias...* é igualmente marcante pela forma como começa a romper com a cadeia hierárquica do documentário de modelo sociológico. Se a persistência da voz em *off* ainda busca restituir a onisciência do narrador e uma neutralidade de quem expõe “fatos irrefutáveis”, Coutinho se apropria das possibilidades oferecidas pelo cinema direto e promove uma problematização dessa abordagem ao opor “discurso oficial” e o que é indexado por meio das imagens, evitando assim “tipificar os

pobres rurais, vendo-os como simples objetos de políticas públicas ou ações políticas revolucionárias” (MAIA, 2017, p.26 e 27).

O recurso estético e também ético conduzido por Coutinho atua no âmbito da subjetivação e, nesse ponto, o cinema direto tal como realizado em *Seis dias...* assume as verdadeiras feições do gênero quando dá voz e autonomia a seus interlocutores e quando passa a ponderar sobre os efeitos das narrativas oficiais, preocupando-se em desnudar o processo de reconstrução de um aspecto da realidade diante das câmeras. Quando a câmera de Edison Lopes passeia entre as fisionomias abatidas, registra a precariedade das condições de vida locais e cria contrastes com o discurso oficial e as ajudas enviadas, estamos vendo a própria desnudação de uma visão historiográfica que se limita a ver os excluídos pelas lentes de assistidos pelo Estado, sem conflitos ou mediações. Ao conferir a esses atores sociais o direito de expressar sua subjetividade e inverter a lógica do documentário de modelo sociológico que externaliza experiência na fala do narrador onisciente, Coutinho também estabelece um diálogo crítico com a historiografia, promovendo uma visão da “história vista pelos de baixo”, no qual esses agentes narram sua experiência e com isso expõem a contradição não só do discurso oficial, como também das visões historiográficas que os assumem como elementos passivos.

A cena na qual o sertanejo fala sobre as raízes usadas para saciar a fome em tempos de seca, as pessoas que se juntam no extracampo, levando o cinegrafista Edison Lopes a abrir o ângulo de visão, mas mantendo a câmera estática, as pessoas que se aproximam para falar, aqueles que pedem a palavra, a forma como Coutinho respeita esse momento, restituindo-os na forma como foram construídos na montagem final remetem a cinema-verdade, pois tratam do impacto da presença da câmera e do diretor naquela localidade onde as pessoas não costumam ser ouvidas. Todo o processo que permitiu a Coutinho trazer a contundência do cinema direto a um veículo de comunicação massificado não era algo fácil e nem linear, exigindo uma certa sensibilidade de diálogo com os poderes instituídos:

Assim era Globo Repórter desses primeiros tempos: uma delicada operação dialética entre autonomia crítica e discurso da oficialidade. Coutinho fez as duas coisas – escreveu o texto conciliador para salvar o material bruto que havia colhido da boca do povo. Flagrou cenas de desnutrição explícita, gente andrajosa, gado magérrimo, lavouras ressequidas. Encontrou homens mais preocupados com o sustento da família que com o seu próprio. Conversou também com comerciantes, o vigário local, o delegado, contratadores a serviço das frentes de trabalho criadas pelo governo para atenuar a miséria na região (MATTOS, 2019, p. 102).

O registro do último segmento do documentário, no qual Eduardo Coutinho mostra uma festa popular imbuída de religiosidade, seria um elemento altamente condenável nos tempos de Cinema Novo e do CPC, em tempos de um cinema pedagogizante e do modelo sociológico de documentário. Encerrar o documentário com essa passagem também está longe de ser uma apologia a um final feliz ou que todos os problemas foram resolvidos. Simplicio Neto indica de forma muito pertinente em *Seis dias...* uma estrutura melodramática que remete a uma narrativa épica nos moldes da *Iliada*⁷⁷:

É um canto épico do povo nordestino, ele tão tradicionalmente afeito às gestas em sua longa tradição de poetas repentistas e de literatura de cordel [...]Vemos cenas de dias de andadas dos homens, as marchas em busca das frentes de trabalho, sendo ritmadas na imagem-montagem pela potência marcial da batida do pandeiro da embolada, ecoando os tambores típicos de bandas militares no campo de batalha (NETO, 2017, p. 60).

Em *Seis dias...* apesar do emprego da técnica do cinema direto e da estética do cinema-verdade, isso não anula a necessidade de uma estrutura dramática a partir da qual cria-se a forma e o sentido da narrativa em estabelecer asserções sobre o mundo. E essa estrutura cujo impacto na subjetividade do espectador conduz ao seu envolvimento com a história é construída a partir da montagem contínua, caracterizada por cobrir a ação estabelecendo uma continuidade de espaço e tempo entre os planos. Bill Nichols, ao teorizar sobre o documentário em face das mudanças estéticas que impactam no senso de subjetividade daqueles que o assistem, assume que mesmo lidando com elementos indexativos da realidade, o documentário não escapa de uma estrutura que possibilite o envolvimento do espectador, recorrendo para isso a montagem contínua:

A lógica que organiza um documentário sustenta uma proposta, uma afirmação ou uma alegação fundamental sobre o mundo histórico. Com os documentários, esperamos nos envolver com filmes que envolvam o mundo. Esse envolvimento e essa lógica, liberam o documentário de algumas das convenções utilizadas para criar um mundo imaginário. A montagem em continuidade, por exemplo, que trabalha para tornar visíveis os cortes que entre as tomadas numa cena típica de filme de ficção, tem menos prioridade. Aquilo que a continuidade consegue na ficção é obtido no documentário pela história: as situações estão relacionadas no tempo e no espaço em virtude não da montagem, mas de suas ligações reais, históricas. A montagem no documentário demonstra essas ligações. A demonstração por ser convincente ou implausível, precisa ou distorcida, mas corre em relação a situações e acontecimentos com os quais estamos familiarizados, ou para os quais podemos encontrar outras fontes de informação (NICHOLS, 2016, p. 45).

⁷⁷ Carlos Alberto Mattos faz referência a essa conceituação pensando na estrutura narrativa. Eu me aproprio do mesmo conceito para pensar nas bases do cinema documentário clássico que Coutinho desconstrói.

Ao congregar montagem contínua e estrutura narrativa inspirada no melodrama com tintas épicas, Coutinho concebe *Seis dias...* como um filme que desconstrói os elementos do documentário clássico, tais como voz em *off*, montagem não contínua, imagens de arquivos, etc, em prol de uma construção melodramática que representa o presente da ação. Essa forma de manusear o dispositivo fílmico será adotada por Coutinho ao longo de boa parte de sua trajetória e ganhará seu maior efeito em *Cabra/84*.

Theodorico, o imperador do sertão (1978), a segunda incursão de Eduardo Coutinho no documentário, marca um ponto alto não só na carreira do diretor, como um ponto paradigmático na cinematografia nacional. Carlos Alberto Mattos se refere a *Theodorico...* como “um golpe de mestre”, pois “repassa a ilusão de controle à própria personagem, o ex-deputado federal e dono de terras Theodorico Bezerra, senhor absoluto de um pedaço do Rio Grande do Norte” (MATTOS, 2019, p.104). Mas, o que faz de Theodorico esse golpe de mestre, que certa forma denota o prestígio adquirido no Globo Repórter e faz do filme um dos mais importantes da filmografia de Coutinho? O primeiro passo é entendermos seu personagem.

“Major” Theodorico Bezerra, que dá nome ao filme, é o típico fazendeiro latifundiário do interior do Brasil. Político desde os anos 40, eleito deputado federal pelo Rio Grande do Norte, fez fortuna ainda nos anos 30, controlava hotéis e um cassino frequentados pelos soldados estadunidenses que estavam lotados na base áreas de Natal⁷⁸ durante a Segunda Guerra Mundial. Além disso, era proprietário de terras nas quais foram investidos recursos públicos, em um claro exercício desvio de verbas, apropriação indébita e peculato. Como podemos ver, nem para os anais da história oficial ele podia ser considerado um “vulto histórico”. Se não bastasse isso, *Theodorico, o imperador do sertão* é narrado pelo próprio, com total domínio de cena. Ao longo de 49 minutos vemos Theodorico Bezerra contar sua história, falar sobre suas terras e expor suas visões de mundo e evidenciando seu autoritarismo, suas atitudes machistas e ostentando seu elitismo. Como reza a cartilha do coronelismo, Theodorico Bezerra monta seus currails eleitorais e estende seu poder até onde a vista pode alcançar e faz tudo isso em lances que oscilam entre a ousadia, o moralmente condenável e o criminoso. Os planos são longos e

⁷⁸ Devido a importância geográfica global que Natal possuía, em 1942 os EUA constroem na cidade a base aérea Paranairim Field, todos os aviões de guerra dos EUA que partissem para os campos de batalha da Europa ou na África deveriam passar por essa base que chegou a ter 10.000 soldados lotados. Natal também fornecia um ponto de observação privilegiado que permitia aos EUA, se fosse o caso, se antecipar a ataques que pudessem partir da Europa para os EUA.

altamente expositivos e não existe fala no filme que não seja a de Theodorico ou por ele controlada, sim, ele ainda controla o que os outros vão dizer a seu respeito. Em uma primeira mirada (até mesmo em uma segunda, terceira...) *Theodorico...* é a total antítese daquilo que se produzia no período, como aponta Consuelo Lins:

As produções cinematográficas documentais tinham, naqueles últimos anos de ditadura, uma dimensão política bastante clara. Na sua maioria eram engajadas nas lutas dos movimentos sociais reprimidos com violência durante a fase mais crítica dos governos militares. Havia toda uma produção ligada ao movimento operário paulista [...], muitos se colocando a serviço dos movimentos sociais, outros problematizando a relação do intelectual com o povo. Todos eles situavam-se em um campo temático tradicional às esquerdas (LINS, 2004, p. 22).

Theodorico Bezerra fala frases de efeito, diz que gosta da “simplicidade”, mas não esconde, ou não consegue dissimular, que é um homem de interesses nada simples. Diz que dos funcionários quer apenas o voto, pois “se você não tem dinheiro para me oferecer, eu quero o seu voto”. Uma figura tão repulsiva desperta tão somente antipatia e desprezo. É inevitável não se perguntar como Coutinho conseguiu retratar esse representante da elite rural, única vez na sua filmografia em que ele enfoca um membro da elite. Alexandre Werneck vê em *Theodorico...* um ensaio sobre “mostrar o papel de uma discussão sobre o lugar do olhar moral na vida comum como forma de ver o social das pessoas” (WERNECK, 2017, p.13). Não se trata de entender e aceitar o major Theodorico Bezerra com sua deliberada amoralidade, mas de fazer dessa personagem o emblema de um aspecto da cultura política nacional e que está intimamente relacionado ao conceito de imaginação da terra: uma figura autoritária que faz da terra seu instrumento de poder, um agente social com profundas raízes na nossa história desde a colonização e que atua sob o beneplácito do Estado. Theodorico Bezerra funciona como uma síntese e símbolo desse projeto de poder das elites rurais do país.

A câmera em *Theodorico...* é conduzida por Dib Luft, importante nome do Cinema Novo. Diferente da filmografia de Eduardo Coutinho pós *Cabra marcada para morrer*, no qual temos um conjunto de imagens sonorizadas onde a palavra exerce predominância, em *Theodorico...* a imagem funciona como uma legenda para aquela visão utópica que Theodorico Bezerra acredita estar desvelando diante da câmera enquanto faz seu monólogo. Quando Theodorico Bezerra, logo no início do documentário, aponta para as benesses da vida simples daqueles que vivem em suas terras, apesar de toda a fartura que ele indica possuir, a câmera de Lufti registra seu contraponto e desvela as condições de vida no local, registrando moradores acuados, intimidados e censurados pelo “major”.

Lufti cria contrastes entre a ostentação de Theodorico Bezerra, calçado com botas, e seus empregados, descalços ou com chinelos simples. Essa confrontação semiótica desnuda aquilo que é Theodorico Bezerra: um homem nada simples e autoritário.

Um dos pontos mobilizados por Coutinho, registrar um coronel em plena ditadura e realizar um exercício de escuta, é, como indica Mattos, “fingir dividir o filme para melhor capturá-lo”:

Theodorico foi instado a entrevistar camponeses, delegado, juiz, cabos eleitorais. Suas perguntas intimidam os entrevistados, a quem só resta responder com anuência e elogios, expondo nas entrelinhas o funcionamento do poder. O senhor absoluto entende o filme como um “agrado”, uma espécie de institucional de sua vasta propriedade, que uma vez por ano se exhibe num arremedo de desfile militar (MATTOS, 2019, p. 105).

A empreitada de Coutinho nesse documentário em específico talvez seja uma das mais complexas do documentário nacional: como ouvir sem condenar o óbvio? O que é para ser ouvido e como? Werneck indica o processo pelo qual Coutinho se coloca diante do autointitulado imperador Theodorico Bezerra a partir de uma perspectiva de “compreensão tripartite weberiana” (WERNECK, 2017, p. 20) a nível epistemológico; os indivíduos valoram aquilo que está no mundo e com o qual se deparam e também são valorados por aqueles que os observam, em um nível sociológico a forma como os indivíduos valoram ou em que condições valoram (como fundamentam sua valoração) e o nível moral, a disposição em compreender, buscando os seus quadros de referência cognitivos e como se encaixam no mundo isso “confere ao ato de compreender um papel primordial na vida, uma vez que é sempre preciso ter no horizonte o que preenche a maneira como o outro se coloca no mundo” (WERNECK, 2017, p. 20 e 21).

Uma outra possibilidade desse exercício crítico de compreensão diante de Theodorico Bezerra que Eduardo Coutinho exerce consiste em reconhecer domínio parcial em relação ao que as testemunhas expõem, não intencionando exercer qualquer tipo de controle ou manipulação. O que Coutinho executa é um “esquecimento de si”, buscando entender e dialogar com o outro sem necessariamente lhe dar razão⁷⁹. Em sua análise, Consuelo Lins aponta esse “exercício espiritual” da percepção da alteridade como basilar na trajetória de Coutinho:

Trata-se da possibilidade de se colocar no lugar do outro em pensamento, sem anular a diferença entre os que estão dos dois lados

⁷⁹ Essa abordagem de não anulação da alteridade, pode ser melhor entendida em BOURDIEU, Pierre, Compreender. *In: A Miséria do Mundo*. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 704.

da câmera [...]. Na trajetória de Coutinho, veremos que esse exercício espiritual se repete, mas na diferença. Ele produz uma obra que possui uma espécie de “identidade em fluxo”, feita de elementos reconhecíveis nos filmes, mas que, a cada vez, emergem diferenciados (LINS, 2004, p. 23).

Coutinho, de forma muito delicada, mas sempre contando com a cumplicidade da câmera de Dib Lufti, mantém esse equilíbrio da escuta e compreensão com alguém que não é o “tipo sofrido”, supostamente mais fácil em gerar empatia, mas um “representante de uma oligarquia nordestina, responsável por grande parte das misérias da região”. Ainda em Lins:

O equilíbrio é frágil, pois é preciso impedir tanto a cumplicidade moral entre cineasta e personagem quanto o desrespeito a pensamento de quem foi escolhido para ser protagonista do filme. Porque, finalmente, não é muito difícil ridicularizar Theodorico, criticá-lo de fora, ser cordial na filmagem e cruel na montagem. A câmera é definitivamente um instrumento de poder que pertence a quem filma, dirige e monta. É possível prejudicar uma pessoa com simples enquadramento ou manipular na montagem o que é dito (LINS, 2004, p. 24).

Coutinho é categórico ao afirmar que ele só conseguiu produzir tal filmagem por construir essa “ilusão” de que Theodorico Bezerra era quem ditava os rumos da prosa. O diretor acaba jogando com a própria vaidade do entrevistado, segundo ele um “ator tão bom quanto o Chacrinha”, para assim conseguir produzir o resultado final do filme:

No primeiro dia de filmagem, eu ia conversar com trabalhadores e ele foi junto. Eu não podia impedi-lo. A partir da segunda entrevista, ele começou a fazer perguntas. Aí eu disse ao [cinegrafista] Dib Lufti: “Abre e inclui isso no jogo”. No fundo, eu jamais conseguiria o que consegui se ele não estivesse presente. Primeiro, os trabalhadores não fariam nada espontaneamente sobre Theodorico, por distância cultural e por medo. Ele estando em campo, sua presença contaminava tudo (COUTINHO, Apud MATTOS, 2019, p. 317).

Theodorico Bezerra impõe leis draconianas sobre trabalho, convívio, comportamento, escreve nas paredes da propriedade *slogans* e mandamentos morais. Recorre ao mundo dos animais para justificar a poligamia masculina (“Tenho várias vacas, mas só preciso de um touro”) e acredita ser dono de argumentos irrefutáveis sobre os motivos do atraso nordestino. Mattos analisa que por Theodorico ser um homem que desconhece “o mecanismo de percepção forjado pela linguagem audiovisual, oferece de si uma caricatura enquanto pensa que está sendo retratado com simplicidade. Mesmo depois do filme pronto, notou-o como um elogio, uma peça a seu favor” (MATTOS, 2019, P. 106).

Ao fim e ao cabo *Seis dias de Ouricuri e Theodorico, o imperador do sertão* são

representantes de um momento muito específico da cinematografia nacional: o desmonte do modelo sociológico, a crise em reconhecer e pensar sobre a “voz do outro”. Quem é esse outro? Quais são os novos agentes históricos diante da conjuntura de distensão política que se avizinha? Eduardo Coutinho começa a nos fornecer uma resposta a essa indagação que não é só cinematográfica, como também histórica. Vale lembrar que o documentário de modelo sociológico dialogava com uma tendência histórica de pensar as questões do nacional e do popular em um momento de efervescência política e cultural que não se cumpriu, gerando um “rebote” em todas as percepções políticas de Esquerda ao longo dos anos 60, 70 e parte dos 80. Diante da falência dos modelos políticos e sociais anteriores a iniciativa para entender a voz do outro, parte justamente do cinema de Eduardo Coutinho que contorna a crise das representações ao incorporar as subjetividades dos sujeitos excluídos e mostrar que não há uma passividade da parte desses atores sociais, mas sim um processo de mediações, conflitos, apropriações e subversão de sentidos.

Um outro a ponto a ser ressaltado é o quanto ambos os filmes irão representar um dos momentos mais importantes do documentário nacional protagonizado por Coutinho: rever criticamente as práticas de cinema direto em sua abordagem da memória dos indivíduos e da coletividade. O procedimento instaurado por Coutinho, ao mesmo tempo em que olha com criticidade os testemunhos do documentário de modelo sociológico, promove o retorno da memória para reinterpretar questões, contestar hipóteses e transformar a experiência exterior, encarnada no narrador onisciente, na memória interior dos agentes que estão servindo de interlocutor ao diretor que é, ao mesmo tempo, agente ativo do processo de mudança promovido pelo dispositivo filmico e agente desencadeador de memórias.

Em fins dos anos 80 começam a ocorrer mudanças na direção do *Globo Repórter*. O programa adota o formato de vídeo em substituição a película reversível, estabelecendo um “padrão global”, facilitando o processo de supervisão e censura interna. Os cineastas começam a ser substituídos por jornalistas profissionais e de uma geração mais jovem, dando assim ao programa as feições pelas quais é conhecida atualmente (MAGER, 2020, p. 84). Mas Coutinho não acompanharia esse processo pois, em 1979 o diretor decide retomar o filme que fora obrigado abandonar 17 anos atrás. Mal sabia o diretor que ele ia rumo a um encontro com a história.

3. *Cabra marcado para morrer*: a comunidade memória vem a público

Mas graças a Deus hoje estou aqui, contando a história. (Elizabeth Teixeira)

O ano era 1979. Como toda e qualquer história interessante que se preze, temos alguém com uma vida estável e comum, seguindo uma rotina, fazendo, ou não, coisas interessantes. Pode ser alguém livre e com pleno domínio de suas condições de vida, ou pode ser alguém que vive à margem da sociedade, um enjeitado familiar, aquela pessoa da qual não se espera muita coisa, ou não se espera absolutamente nada. Um alguém que desempenha uma função pouco interessante e vive seus dias, a princípio, sem maiores pretensões. Mas, um dia, tudo muda. E isso ocorre devido a alguma circunstância que chega na forma de um acontecimento inesperado, criando uma verdadeira tensão⁸⁰ na vida desse alguém. Se dá uma ruptura, resultado dessa mudança drástica provocada por essa circunstância, a partir daí esse alguém muda totalmente sua vida, repensa alguns de seus valores enquanto reforça outros e se converte naquilo que poderíamos chamar de um herói.

Vamos analisar brevemente a vida de Eduardo Coutinho no momento que essa ruptura atinge sua vida. Coutinho tinha um trabalho estável e muito bem remunerado no programa *Globo Repórter* da *Rede Globo de Televisão*. Realizou trabalhos reconhecidos, se tornando assim um legítimo realizador de documentários depois de suas pouco expressivas ou malfadadas experiências no cinema de ficção. Manteve uma verve criativa e produtiva por, pelo menos, cinco anos, algo até então impraticável durante sua vida como ficcionista. Havia também estabilidade em sua vida pessoal, com esposa e dois filhos. Uma série de acontecimentos políticos, por assim dizer, podem caracterizar os desenlaces que colaboraram para que ele pudesse dar vazão a uma vontade que remontava a, pelo menos, desde o final dos anos 60 e atendia pelo nome de *Cabra marcado para morrer*.

Ao assumir a presidência durante a ditadura civil-militar, o General Ernesto Geisel (1974-1979), dá início a um processo de transição política para a democracia, “de forma

⁸⁰ Tzvetan Todorov vê a narrativa como um processo que começa em um ponto de equilíbrio (estado de plenitude), quando as coisas parecem estar dentro de uma certa normalidade. Ocorre então um fato que rompe com essa plenitude gerando um desequilíbrio que deve ser resolvido a partir da força de uma ação contrária à força que levou ao desequilíbrio. A partir desse embate ocorre a restauração do equilíbrio inicial, ou seja, o retorno à plenitude. Cf. TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

lenta, gradual e segura”. Os militares visavam principalmente evitar qualquer ação por parte da sociedade civil em investigar e punir suas ações enquanto estavam no poder. Em agosto de 1979 é promulgada pelo General João Batista Figueiredo (1979-1985), o último presidente militar, a Lei de Anistia, fruto de uma intensa mobilização na sociedade civil brasileira. Tal como foi aprovada⁸¹, a Lei de Anistia permitia o retorno de brasileiros exilados em decorrência da ditadura bem como a libertação da maior parte de presos políticos, desde que não tivessem cometido “crimes de sangue”. Os militares mantinham uma preocupação constante em construir uma legitimação institucional⁸² do regime militar, algo acentuado pela necessidade vindoura da transição democrática, sendo a Lei de Anistia extensiva também aos militares, perdoando-os por “quaisquer excessos cometidos no exercício do dever”, barrando todo e qualquer esforço para se obter verdade e justiça. Fazia 15 anos que Coutinho perdera o contato com todos os atores envolvidos em seu filme e não tinha quaisquer notícias dos camponeses de Galileia. A unidade de toda comunidade de camponeses foi desfeita pela perseguição e violência desencadeada pelo golpe. Segundo relatório da Comissão Nacional da Verdade (CNV):

Foram 1.196 casos estudados de mortes e desaparecimentos forçados de camponeses e seus apoiadores a partir dos registros da Confederação Nacional dos Trabalhadores da Agricultura (Contag), Comissão Pastoral da Terra da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CPT), Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), e Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República / Ministério do Desenvolvimento Agrário (SDH/MDA) à luz dos direitos da Justiça de Transição. Há registro de nomes, data e local de morte ou desaparecimento de cada um dos casos estudados de camponeses e apoiadores, incluindo as características da militância da vítima e o indicativo de envolvimento de agentes do Estado que, por ação, conluio ou omissão, estiveram envolvidos nos crimes de morte e desaparecimento⁸³.

⁸¹ O projeto original da Lei de Anistia previa anistia irrestrita apenas para os presos políticos e perseguidos pelo regime. Contudo, o projeto final aprovado em 1979, após passar por uma comissão mista de deputados, rejeitou todas as alternativas propostas pelo movimento de anistia e acabou tornando-a também extensível a torturadores e demais agentes da repressão.

⁸² Legalidade autoritária é um conceito trabalhado por Anthony W. Pereira e que trata do grau de manobras jurídicas permitidas pelos regimes autoritários e apropriadas por eles, a partir dos rompimentos com as formas jurídicas existentes pré-golpe, no tratamento dispensado a prisioneiros políticos por força da regulamentação da lei (judicialização da repressão) em regimes de facto autoritários. O conceito de legalidade autoritária serve justamente para pontuar os níveis diferenciados de legalidade que marcam cada um dos regimes políticos, sendo o Brasil o mais “legalista” e a Argentina o país que mais ignorou os princípios legais. O uso de leis e tribunais por regimes autoritários não implicava somente no reforço de poder e da condição de superioridade desse regime. A legalidade autoritária chega aonde os meios informais de repressão dos Estados autoritários não conseguiam chegar, mesmo diante de toda a perversão do direito penal. Cf. PEREIRA, Anthony W. Ditadura e repressão: o autoritarismo e o estado de direito no Brasil, Chile na Argentina. São Paulo. Paz e Terra. 2010.

⁸³ Cf. <https://memoriasdaditadura.org.br/cnv-e-as-lutas-por-terras/> consultado em 24/01/2022, às 14:42

Em 15 de setembro de 1979 uma multidão de cerca de 50 mil pessoas aguardava no aeroporto de Recife o retorno do ex-governador de Pernambuco, Miguel Arraes, exilado desde 1965. Eduardo Coutinho compareceu à manifestação e lá encontrou, dentre seus velhos conhecidos, Liana Aureliano, antiga dirigente do MCP (GERVAISEAU, 2012, p. 216). Ela seria sua ponte para reativar antigos contatos e assim retomar o projeto *Cabra marcado para morrer*, ideia essa que nunca o havia abandonado por completo, como diz o próprio diretor:

[...] só voltei para fazer o *Cabra*. Se não tivesse o *Cabra*, eu não voltava nunca e eu estava, hoje, rico, na Globo, ou tinha me matado, provavelmente. Mas, se não tivesse me matado, eu estava, realmente, muito bem de vida, teria casa de campo, chofer, motorista, tudo que eu não tenho hoje. Ou tinha me matado (COUTINHO, 2012b, p. 29).

Como já citado, as latas com parte do material filmado haviam sido depositadas clandestinamente no MAM sob o dissimulado nome de *A rosa do campo*. Recuperar as cenas não editadas era parte do processo de retomada do projeto. Em 1979 “durante um festival na Paraíba, quando Coutinho soube que um dos filhos de Elizabeth Teixeira morava perto”, esse filho era Abraão, o diretor decide retomar contatos, primeiro para tentar reencontrar Elizabeth Teixeira e, posteriormente, se reunir com os camponeses em Galileia (MATTOS, 2019, p. 113). Contudo, Coutinho ainda tinha de resolver sua situação junto a *Rede Globo de Televisão*. Seu desempenho à frente do *Globo Repórter* lhe permitiu obter as “condições financeiras para fazer um filme como bem desejava, no tempo necessário, sem ficar submetido à ‘lei do dinheiro’”. O diretor então acumula dois meses de férias “para poder filmar permanecendo no programa e, sem ganhar absolutamente nada da produção do filme, muito pelo contrário, investiu nela o que podia” (LINS, 2004, p. 30). O próprio Coutinho ressalta a incrível conveniência que foi retomar o projeto *Cabra marcado para morrer* em meio a seu trabalho no jornalístico da Globo:

Daí é que eu venho a ter contato com o documentário. Pela forma errada. Porque como a Globo fazia... Mas num período em que a Globo... o *Globo Repórter* era capaz de se aproximar do que é o documentário. É um troço incrível, porque, de repente, eu fui pago – e bem pago – e contratado, e fui aprender a fazer documentário na TV Globo, no *Globo Repórter* [...] porque era pago. Eu era pago. E foi a primeira vez que eu passei a ganhar dinheiro na minha vida. E daí, como eu ia fazer o *Cabra*, pareceu um troço de sorte (COUTINHO, 2012b, p. 33).

Além de viabilizar financeiramente *Cabra/84*, a experiência de Coutinho no *Globo Repórter* foi muito instrutiva para “o diretor conhecer melhor o Nordeste, uma vez que

filmou nessa região a maior parte dos documentários do programa” (LINS, 2004, p.31). O diretor ainda usou as dependências e equipamento da emissora para começar a editar clandestinamente o material obtido nas filmagens. Posteriormente, obteve autorização do diretor geral do programa, Paulo Gil Soares (LINS, 2004, p.31). Coutinho reúne uma equipe formada pelo diretor de fotografia Edgar Moura, o técnico de som Jorge Saldanha, o assistente de câmera Nonato Estrela. A produção executiva ficaria a cargo de Zelito Viana, por meio da Mapa Filmes. Vladimir Carvalho, presente na empreitada de *Cabra/64* como assistente de direção, se torna produtor associado de *Cabra/84* após ceder direitos autorais de seus filmes para a Embrafilme em troca de recursos para a nova encarnação do filme de Coutinho. Eduardo Escorel fecharia a equipe principal como montador do filme e cujo trabalho seria vital para compor as diversas camadas de memória que Coutinho explora por meio dos testemunhos dos camponeses de Galileia e de Elizabeth Teixeira (MATTOS, 2019, p. 113 e 114).

Coutinho tem uma clara predileção por revirar os escombros da história e contar a saga dos vencidos. Contudo, diferente de uma exposição sociológica ou uma mera ordenação de fatos baseados em causas e efeitos e acúmulo de tragédias, Coutinho passa a talhar uma relação ético-estética com seus entrevistados que irá impactar na própria forma de fazer e pensar documentários no Brasil, além de representar um novo nível da relação cinema e história. Para entendermos a relação que a narrativa cinematográfica do *Cabra/84* estabelece com uma conjuntura histórica específica, nesse caso a ditadura civil-militar brasileira e seu processo de redemocratização, é candente analisarmos dois elementos: o papel que o filme de Coutinho cumpre em relação a sua posição na tradição do documentário nacional e o desenvolvimento do dispositivo fílmico que o diretor emprega em sua narrativa.

Cabra/84 emerge como uma referência na cinematografia nacional⁸⁴. Consuelo Lins e Cláudia Mesquita apontam *Cabra/84* como um filme “que reúne, sintetiza e indica novos caminhos para o documentário brasileiro”. As autoras complementam essa assertiva com a análise de Bernardet, que o anuncia como um “divisor de águas”, no sentido de representar uma “ruptura entre o cinema moderno dos anos 60 e 70 e o documentário das décadas de 80 e 90” (LINS, MESQUITA, 2008, p.25). A presente

⁸⁴ Artigos como “Do épico pedagógico ao documentário”, de Marilena Chauí (09/06/1984), “O cabra marcado e o fio da meada” de Roberto Schwarz (26/01/1985) e “Vitória sobre a lata de lixo da história de Jean-Claude Bernardet (24/03/1985), todos publicados no jornal *Folha de São Paulo*, são representativos do entusiasmo da crítica e de setores da intelectualidade com o filme de Coutinho.

pesquisa corrobora a observação realizada por Muylaert no que tange a problemática nomenclatura que classifica o filme de Coutinho como uma ruptura entre o documentário moderno e contemporâneo (MAGER, 2020, p. 88). Optamos assim pelo caráter paradigmático que a obra e o autor carregam consigo, a partir da análise proposta por Ismail Xavier que ressalta a retomada das preocupações do cinema moderno brasileiro no filme de Coutinho em novas formulações éticas e estéticas, originando assim novas respostas:

O cinema recente de Eduardo Coutinho pode ser visto como um modo de enfrentar questões trazidas por aquela experiência da ficção, agora radicalizada em outra forma. Há em comum com ela esse movimento de ruptura com a linearidade da experiência (ou do argumento), como suposta base de qualquer produção de sentido, linearidade que inscreveria cada momento vivido numa lógica determinada, de modo a fazer com que a manifestação e o conhecimento de uma personalidade (digamos, a verdade de um sujeito) fizessem necessária uma concatenação, um engajamento em momentos sucessivos de ação aptos a compor uma história de vida a que teríamos acesso por meio, por exemplo, de narrativas clássicas (XAVIER, 2004, p. 182).

O elemento paradigmático presente no filme de Coutinho é aludido tanto por Bernardet, quanto por Lins e Mesquita, ao fato de *Cabra/84* ser fundado na crise do documentário de modelo sociológico. Bernardet, ao analisar os impactos do cinema direto no Brasil, caracteriza o modelo sociológico como uma antítese do cinema direto estadunidense e canadense desenvolvido nos anos 50. Enquanto por lá o cinema direto se constituía em um trabalho de intensa observação e intervenção mínima, no Brasil, nos anos 60 e com a chegada da tecnologia que possibilita a sincronização entre som e imagem, as formas de cinema direto são calcadas na “voz do dono” o que faz das experiências dos atores sociais parte da retórica proferida pela voz em *off* do narrador onisciente. Em contraposição a essa tendência, *Cabra/84* volta a se ocupar do cinema direto, trazendo para o centro da sua proposta estética e ética algumas das preocupações dos cineastas modernos em se aproximar do outro de classe, do povo, e da realidade histórica mais imediata. O filme de Coutinho “Em vez dos grandes acontecimentos e dos grandes homens da história brasileira, ou de fatos e pessoas exemplares”, volta suas lentes para “episódios fragmentários, personagens anônimos, aqueles que foram esquecidos e recusados pela história oficial e pela mídia” (LINS, MESQUITA, 2008, p.25).

O caráter educativo atribuído ao cinema direto como praticado no Brasil eliminava o elemento de indeterminação e ambiguidade que remontam as origens do direto nos EUA. Todavia, a proposta de Coutinho em *Cabra/84* não se limitava a registrar

entrevistas de forma neutra, mas sim a estimular a memória e a oralidade dos seus interlocutores, lhes dando não só corpo, como também voz e espaço para expressarem suas experiências. O nível de intervenção praticado por Coutinho remonta as práticas do cinema-verdade, do qual Jean Rouch e Edgard Morin foram os maiores expoentes. Enquanto nos EUA o direto foi o meio encontrado por jornalistas para “agilizar os métodos de trabalho da reportagem”, na França “os equipamentos leves e sincrônicos foram primeiro adotados por cineastas com uma formação acadêmica no campo da sociologia e da etnologia” (DA-RIN, 2004, p. 149). Rouch e Morin moldaram a ética-estética do cinema-verdade francês reconhecendo que a exposição promovida pela câmera ligada pode gerar uma violação de privacidade que colocava “problemas éticos e implicava riscos para o realizador, mas que abria um novo horizonte de possibilidades de comunicação no campo do cinema”. Sendo assim, Rouch e Morin empregam as possibilidades técnicas do direto “como instrumentos de produção dos próprios eventos” (DA-RIN, 2004, p. 149).

Em *Cabra/84* não há o recurso da voz *over* e nem imagens de arquivo que ilustrem argumentos relacionados a ideias predeterminadas de caráter pedagógico conduzidas por especialistas, mas sim informações pontuais que contextualizam o espectador diante da fala dos interlocutores de Coutinho. A narrativa é fragmentária, não segue a linearidade de uma lógica externa à experiência que a gera, diferente da construção narrativa do modelo sociológico, linear, sem brechas ou ambiguidades. O paradigmatismo de *Cabra/84* está em sua relação direta com a emergência do cinema direto no Brasil, diante da crise do modelo sociológico ou, como nos diz Mager “entrava em crise uma forma de relação com o povo presente não apenas no cinema brasileiro, mas no discurso e na prática política das esquerdas no país” (MAGER, 2020, p.92).

A reelaboração ético-estética fundada por Coutinho em seu *Cabra/84* faz com que a emergência de uma nova forma de fazer e pensar cinema venha a compor um contexto mais amplo, o que implica no “questionamento da postura adotada pelas esquerdas diante das classes populares na década de 1960” (MAGER, 2020, p. 94). A guinada na postura da qual *Cabra/84* é o agente histórico e condutor deve ser “compreendida no interior de um processo de balanço da posição das esquerdas nas décadas de 1960/1970 vivido por grande parte dos intelectuais nas décadas de 1980/1990, quando o país se redemocratizava” (MAGER, 2020, p. 94). A intervenção operada por Coutinho em nível cinematográfico funciona como um meio de ressignificação das experiências políticas não só por parte de seus interlocutores, atores sociais diretamente afetados pelo

assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira e pelo golpe civil-militar de 1964, como também atam as duas pontas da história de uma sociedade diante de um incerto processo de redemocratização.

O empreendimento que é analisar *Cabra/84* implica em revisitar algumas das análises, ou tendências de análises, mais recorrentes no tocante ao filme de Coutinho e que, em algumas ocasiões, transcendem até mesmo ao próprio filme. Na presente pesquisa optamos por uma abordagem teórico-metodológica que privilegie uma leitura cinematográfica da história na qual congregamos aspectos históricos e sua relação, seja direta ou contextual, com práticas cinematográficas que incorporam às suas técnicas tendências oriundas de paradigmas historiográficos. Para tal, não estamos aqui propondo que Coutinho usa seu filme para “fazer história”, ou que o diretor faz as vezes de um historiador no cinema. Aqui objetivamos uma abordagem na qual a imagem cinematográfica, tal como manuseada por Coutinho, enquadra-se em novos cânones historiográficos que abordam a imagem não como um objeto de ilustração ou que atestam um fato, mas sim como um agente histórico que deve ser estudada em sua concepção e trajetória. A combinação de estéticas cinematográficas com análise historiográfica no trato de uma memória coletiva atua na ressignificação de fatos, nesse caso, o assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira e a vida dos camponeses no imediato pós-golpe civil militar de 1964.

O primeiro ponto de partida de Coutinho foi na cidade de São Rafael, interior do Rio Grande do Norte, onde com a ajuda de Abraão, filho mais velho de Elizabeth Teixeira, retoma contato com a viúva de João Pedro. Coutinho exhibe para Elizabeth e seus vizinhos, que agora descobrem a verdadeira identidade de “dona Marta”, nome pelo qual passou a ser conhecida em seu período de clandestinidade, as cenas inacabadas do *Cabra/64*. Depois de três dias de filmagens, Coutinho e sua equipe partem para Engenho Galileia, no interior de Pernambuco, para reencontrar a comunidade camponesa, na qual foi fundada a primeira Liga Camponesa do país. Lá o diretor e sua equipe também exibem trechos do inacabado *Cabra/64* para os camponeses, momento esse que marca o início de *Cabra/84* e que será o ponto de partida do processo histórico e memorialístico que o diretor irá abordar com seus interlocutores.

Em um primeiro momento podemos abordar *Cabra/84* como um filme sobre o inconcluso filme de 1964. Esse realmente é ponto de partida do filme de Coutinho, que recorre a essa narrativa para contextualizar a realização de *Cabra/64* e as circunstâncias da retomada das filmagens em *Cabra/84*. E é sob essa premissa que Coutinho começa seu

processo de recontar e reatualizar a história desses camponeses, sendo *Cabra/84* um recorte de fragmentos que se repetem e são reatualizados pelos testemunhos, as possibilidades de análise podem ser tão diversas quanto o recorte que se propõe privilegiar.

Na presente pesquisa recorreremos a dois autores para enquadrar a proposta de estruturação da análise que propomos. O primeiro é Henri Arraes Gervaiseau, do qual corroboramos que *Cabra/84* não se trata tão somente de “reconstituir cinematograficamente um fragmento contemporâneo da história daquele que foi marcado para morrer”, mas sim um ato de reflexão mais amplo no qual pensa, para além do fato “estabelecer a narrativa da história dessa reconstituição, assim como a da história dos seus protagonistas” (GERVAISEAU, 2012, p. 218). Do mesmo autor nos apropriamos de dois níveis de interpretação sugeridos e que irão permear o longa de Coutinho, independente da abordagem a ser privilegiada: a relação entre a trajetória de João Pedro e o filme *Cabra/64*, com todos aqueles implicados nessa reconstituição inconclusa, atores, equipe e o diretor, e o segundo nível é o da relação entre o passado (representado pelo *Cabra/64*) ao presente da filmagem e dos contatos estabelecidos a partir do novo filme (GERVAISEAU, 2012, p. 218).

No campo teórico e metodológico recorreremos à proposta de Juliana Muylaert Mager, que vê na relação entre o cinema documentário de Coutinho e os testemunhos de seus interlocutores uma relação com a mudança de paradigmas históricos que foi favorecida pela emergência da história oral. Mager não afirma que Coutinho faça história oral ou história no cinema, mas sim que seu trabalho é favorecido pela metodologia da história oral em consonância com uma nova forma de cinema direto realizado no Brasil, que rompe o modelo sociológico e adota uma postura interativa/reflexiva (MAGER, 2019).

Para uma ordenação estrutural da análise de *Cabra/84* aos critérios teórico-metodológicos que empregamos a partir de uma leitura cinematográfica da história, seguiremos uma ordem não necessariamente cronológica, mas sim temática. No tópico 3.1. *A estética do testemunho: fundação de uma memória*, o primeiro nível de análise de *Cabra/84* é perpassado por um acontecimento, o assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira, que se desdobra em mais três eventos: as filmagens da primeira versão, *Cabra/64*, a interrupção dessas filmagens pelo golpe civil-militar de 1964 e a retomada das filmagens em 1981, agora em formato de documentário. A partir desse acontecimento e seus itinerários, discutiremos como Coutinho executa entrelaçamentos entre seus

procedimentos ético-estéticos e as metodologias da história oral para tratar da memória coletiva dos camponeses envolvidos no evento e a forma como são perpassados pelos seus itinerários. Em dois subtópicos trataremos do a) prólogo de *Cabra/84*, no qual Coutinho lança as bases temáticas de seu filme a partir do firmamento da relação passado-presente por meio da linguagem documentária, e no b) o diálogo entre presente e passado para levantar junto a seus interlocutores e a forma como, por meio do dispositivo fílmico, concede não só voz, como também corpo e protagonismo à experiência desses atores sociais. A reunião desses dois tópicos dá forma a como Coutinho filma e expõe o processo por meio do qual criou as condições necessárias para obter esses depoimentos e o papel que esta metodologia tem em fazer de *Cabra/84* um agente histórico em nível de intervenção, uma vez que retira da clandestinidade seus atores sociais e suas memórias.

Para o tópico 3.2. *O público da história: diante do limite*, analisaremos as condições em que Coutinho realiza as filmagens de *Cabra/84*, do quanto o diretor flerta com o “fracasso” e o impacto disso na própria composição de sua narrativa e na coleta de seus testemunhos. No primeiro subtópico analisaremos a) quais sentidos são gerados em realizar uma obra tão imprevista em um cenário tão incerto, e a forma como a metodologia adotada pelo diretor implica um risco muito grande para a obtenção de quaisquer resultados; enquanto no subtópico seguinte b) a partir do depoimento de três camponeses, João Mariano, João Virgínio e Elizabeth Teixeira, abordaremos o tom antitriunfalista de *Cabra/84*, fruto da metodologia adotada por Coutinho e reflexo do cenário político do país no período, bem como o papel do testemunho diante dos eventos limite, um marcante aspecto da historiografia do século XX. Nossa proposta é que o filme representa uma “antítese”: um filme que não adota nenhum tom triunfalista em suas asserções, mas que está dedicado a estudar a história dos vencidos e o impacto que essa visão tem diante do público.

3.1.A Estética do testemunho: fundação de uma memória

Em seu clássico texto *Vitória sobre a lata de lixo da história*, Jean-Claude Bernardet realiza a seguinte descrição dos 20 segundos iniciais de *Cabra/84*:

[...] uma paisagem num fim de tarde, morros ao fundo, a parte inferior da imagem escura contrastando com a luz natural acima dos morros; acendem-se as luzes – artificiais – e essa paisagem transforma-se inesperadamente numa imensa sala de cinema do tamanho da natureza: o espetáculo vai começar, e será ele que, até o final, guiará todo o trabalho de resgate da história (BERNARDET, 2001, p. 230).

Esse fragmento do texto de Bernardet contém dois referenciais para análise do filme de Eduardo Coutinho que serão fundamentais para este tópico: o trabalho de resgate histórico e o conceito de espetáculo. Resgatar uma memória correntemente está associado ao recolhimento de fatos históricos e a sua organização linear em uma narrativa de causas e efeitos supostamente objetivos⁸⁵. Há uma insuficiência nessa abordagem histórica, ainda mais quando da articulação com os processos da memória, uma vez que os manuais de historiografia nos ensinam que a história e a memória não são passíveis de um resgate, pois este é um conceito que implica em manusear algo que é estático, que estaria apenas aguardando ser alcançado. Um processo baseado no encadeamento de fatos a partir de suas causas e efeitos, quando se sabe que a história não se restringe ao elemento estritamente factual, não abarcar aquilo que está para além do enfileiramento dos fatos, com suas causas nem sempre objetivas e com seus resultados ou efeitos muitas vezes difusos.

O resgate histórico ao qual alude Bernardet não se baseia na premissa de uma historicização da saga dos camponeses de Engenho Galileia e da família de Elizabeth Teixeira, mas sim em um esforço para lançar uma ponte entre presente-passado e assim recolher os fragmentos gerados pela ruptura causada, primeiro pelo assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira e, posteriormente, pelo golpe civil-militar de 1964 que levou à dispersão da família Teixeira e a perseguição, prisão, tortura e morte de lideranças camponesas. Bernardet reconhece o quanto o elemento fragmentário é fundante na narrativa de *Cabra/84* ao afirmar que esse “processo de resgate da história provoca uma construção ‘em abismo’” no qual a cada instante o passado é reelaborado pelo presente a partir das informações fornecidas pelo diretor e pelos seus entrevistados, promovendo um confronto de lembranças (BERNARDET, 2001, p.231).

Cabra/84 pode ser compreendido como um filme-testemunho que, a partir da articulação entre som e imagem, registra o passado pela perspectiva dos oprimidos diante da catástrofe histórica. O encontro entre o diretor e seus interlocutores provoca o testemunho por meio do qual emergem da sua condição de clandestinos em seu próprio país a partir de suas memórias silenciadas (VARGAS, 2018). Enquanto diretor e testemunha, Coutinho sabe que seu resgate do passado não é total, apenas parcial, dando-se a partir de um processo de “repetição” de informações, que servem ao mosaico de

⁸⁵ Nesse ponto concebemos a narrativa histórica linear tal como enunciada por Walter Benjamin em suas teses “Sobre o conceito de história”, mais precisamente a tese V Cf. LOWY, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

testemunhos construído a partir do presente. Coutinho se apropria do mesmo instrumental historiográfico que ao recusar a “história global”, promove uma radicalização de uma nova racionalidade.

A narrativa fragmentada de *Cabra/84* opera na descontinuidade temporal, rompendo o historicismo das causas e efeitos e distanciando-se do âmbito das narrativas oficiais documentadas, que durante muito tempo tipificaram os fatos históricos. Essa opção tanto estética quanto ética faz com que o resgate promovido pelo filme de Coutinho represente uma forma de fazer com que o filme abortado em 1964 tenha um passado, concomitante à restituição também do presente e do futuro e da memória coletiva dos camponeses de Engenho Galileia e de Elizabeth Teixeira, até então na clandestinidade.

A proposta de resgate histórico operada pela narrativa de *Cabra/84* encontra sua formatação na proposta de espetáculo que é intrínseca ao cinema. O espetáculo que conduz o fio da narrativa entrecortada de Coutinho não se trata de uma estreita mediação da memória, um “recordar é viver”, ou a ilustração cadenciada e lógica do fato frio e inerte, mas sim um claro recurso ético-estético baseado na “articulação entre o autor do filme e seu projeto, por um lado, e, por outro, Elizabeth Teixeira e sua família” (BERNARDET, 2001, p.231). Ainda em Bernardet:

Os personagens principais dispõem-se em duas linhas de força: os camponeses que participaram de *Cabra/64* e a família Teixeira, com Elizabeth liderando essa linha, sendo a outra constituída pelo próprio Coutinho e pelo filme que vai se fazendo (BERNARDET, 2001, p. 231).

O espetáculo promovido por Coutinho, não é o da exposição da tragédia a partir de uma narrativa linear e sem controvérsias, mas sim o compromisso de analisar um acontecimento e seus itinerários a partir das lembranças daqueles que os vivenciaram. Uma narrativa pautada pela relação de causa e efeito é substituída por um acurado estudo de construções de percepções que perpassam um fato e o inscrevem na coletividade enquanto elemento definidor de uma identidade. Já a estética presente no modo de enunciação adotado por Coutinho em sua narrativa segue uma orientação histórica que despontou no século XX, advinda da antropologia visual na qual não é considerado “válido enunciar asserções” sobre alteridade do outro, “sem deixar claro o percurso da enunciação e a medida da distância para essa alteridade” (RAMOS, 2013, p. 33). O espetáculo de *Cabra/84* está na “desconstrução da subjetividade da voz que enuncia” (RAMOS, 2013, p. 34), agindo a partir da descontinuidade, do fragmento, e expondo a forma como o seu realizador constrói seu dispositivo fílmico. Ainda em Ramos:

Para além da validade das asserções sobre o mundo, que podem ser discutidas ou questionadas, é indispensável frisar a dimensão histórica que incide sobre a própria posição do sujeito que enuncia, flexionando a universalidade e a atemporalidade das asserções (RAMOS, 2013, p. 34).

O processo de indexação da realidade a partir da qual Coutinho estrutura a subjetividade das percepções não se baseia “em uma realidade pronta”, mas sim em uma “realidade sendo produzida no contato com a câmera” (LINS, 2004, p. 39). Coutinho aplica em seu filme uma ética interativa/reflexiva, Ramos avalia o quadro ético do sujeito-da-câmera⁸⁶ como aquele que sustenta a “intervenção e interação” no mundo e sendo “constituído por uma visão crítica ao conjunto de valores que supõe a imparcialidade no recuo/distanciamento” (RAMOS, 2013, p. 37). Quando Coutinho diretor e testemunha do fato se faz de corpo presente no enquadramento das imagens, interagindo, dialogando e expondo suas condições de filmagens, acaba por reconhecer que sua intervenção no processo de emissão do discurso é inevitável (RAMOS, 2013, p. 37). Bernardet evidencia o esforço ético de Coutinho em promover um “resgate da história oprimida”, com seus fragmentos, imprecisões e centrada em uma subjetividade dos sujeitos que enunciam enquanto testemunhas, seja o diretor, seja seus interlocutores:

Das classes dominantes, constantemente presentes no filme como estrutura agrária, terrorismo contra os camponeses, ação militar no golpe, só aparecem imagens do estritamente necessário para o relato dos fatos. E isso é uma decisão clara: não mostrar personalidades políticas das classes dominantes (BERNARDET, 2001, p. 231).

Coutinho exprime seu compromisso com as condições em que coleta os depoimentos de seus interlocutores, algo que Ramos caracteriza como um processo fundante da ética interativa/reflexiva:

A reflexão teórica e a própria produção imagética que cerca essa ética são carregadas pela preocupação com a posição da voz que enuncia. Se a intervenção articuladora do discurso é inevitável, a narrativa deve jogar limpo e exponenciá-la, seja através de procedimentos interativos na tomada, seja na própria articulação discursiva (montagem/mixagem). A ênfase narrativa é em procedimentos estilísticos (como entrevistas ou depoimentos) que demandam e determinam a participação/interação do sujeito-da-câmera no mundo (RAMOS, 2013, p. 37).

⁸⁶ Por sujeito da câmera entende-se o “conjunto de circunstâncias do mundo no qual a câmera está inserida em sua abertura para o espectador (“em seu lançar-se”) através da mediação da câmera. O sujeito-da-câmera não existe em si, embora se configure como presença subjetiva que sustenta a câmera na tomada” Cf. RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. *In*: _____ . **Teoria Contemporânea do Cinema**, Volume II. São Paulo: Senac, 2005. p. 159-226.

A seguir analisaremos três tópicos relacionados a estrutura narrativa, conforme proposta por Mattos, baseados na seguinte ordenação: contextualização das filmagens, formação da Liga Camponesa de Engenho Galileia e o assassinato de João Pedro Teixeira.

3.1.1. Contextualização: escavando memórias

A articulação entre resgate histórico e a estética do espetáculo começa a delinear-se logo em seguida ao fragmento inicial, com uma sequência que podemos denominar como um “prólogo”, nela somos contextualizados acerca das circunstâncias que movem a narrativa de *Cabra/84*. Narrado em *off* pelo próprio Eduardo Coutinho e com informações adicionais fornecidas pelo poeta Ferreira Gullar, somos informados que as imagens exibidas no prólogo foram filmadas em abril 1962 “durante a UNE Volante, uma caravana da União Nacional dos Estudantes que percorreu o país para promover a discussão da reforma universitária”, conforme informado na narração em *off* de Ferreira Gullar. Junto aos estudantes que compunham a caravana havia também “membros do CPC, Centro Popular de Cultura da UNE, que pretendiam estimular a formação de outros centros de cultura nos estados”.

Contextualizadas as imagens, Ferreira Gullar ainda nos fornece a ideia por trás destas, o que elas pretendiam dar a entender do período “A imagem da miséria contrastava com a presença do imperialismo (vemos uma feira em um lugar muito pobre do interior do Nordeste, mas, logo atrás, vemos os logos da *Esso* e da *Texaco*, empresas estrangeiras que exploravam o petróleo brasileiro), ao que Ferreira Gullar complementa “essa era uma tendência típica da cultura daqueles tempos”. Coutinho, diretor e testemunha é ouvido pela primeira vez, sua voz em *off* nos diz: “como integrante do CPC e responsável por essas filmagens (vemos imagens de Coutinho daquele período) também paguei meu tributo ao nacionalismo da época, indo filmar em Alagoas um campo de petróleo que a *Petrobrás* começava a explorar”.

Diferente do que se costumava ver no gênero documentário até então, a narração de Ferreira Gullar não se apoia em imagens generalizantes para um comentário em *off*, ela tem o objetivo de contextualizar o espectador acerca da presença daquelas imagens no longa, ocorrendo um resgate parcial de uma história que, como veremos mais à frente, foi deslocada por outros rumos e depois interrompida. Essas imagens são fragmentos de um contexto, sem para isso estabelecerem uma relação de causa e efeito com o que virá a seguir. Já a fala de Eduardo Coutinho em *off* não se trata de um comentário ilustrado por imagens, mas sim “tem o objetivo de informar o espectador sobre a gênese e as razões da

interrupção do projeto antigo; fornecer, por meio de um testemunho pessoal” as primeiras impressões e informações sobre as circunstâncias em que aquelas imagens foram captadas e sua relação com as “circunstâncias atuais da filmagem” (GERVAISEAU, 2012, p. 233).

Durante os sete minutos em que o prólogo de *Cabra/84* se desenvolve pode-se observar outras importantes diferenças que o filme de Coutinho começa a cimentar em relação ao documentário de modelo sociológico. Até então o documentário brasileiro se colocava como recuado em relação ao tema que abordava, em posição de neutralidade e imparcialidade frente a uma possível verdade. Já em seu prólogo, *Cabra/84* mostra que as razões das atuais filmagens remetem a causas nas quais diretor e entrevistados estão diretamente implicados, permitindo vislumbrar a intenção de Coutinho em criar um diálogo com o passado a partir do presente, recorrendo ao seu depoimento pessoal, uma memória que será confrontada, que irá mediar e ser mediada, a partir do momento que outros personagens entrarem em cena. O passado sendo confrontado com as formas de lembrar do presente será a principal dinâmica de toda a narrativa de *Cabra/84*. Ao mesmo tempo que usa desse recurso, Coutinho rompe com mais uma premissa do documentário do modelo sociológico, optando por construir uma experiência interna à narrativa que será mostrada, ao invés de erguer uma retórica externa que faz das experiências dos seus interlocutores mera ilustração daquilo que já é exposto por uma voz em *off* onisciente. Nesse ponto o diretor começa a apontar que seu *Cabra/84*, com sua postura ético-estética, será o instrumento de produção da própria narrativa, não trazendo um registro prévio, mas sim aquilo que ocorre no momento da filmagem.

O prólogo inicial de *Cabra/84* é muito efetivo em começar a entrelaçar as duas pontas da linha temporal na qual o filme se desloca por meio de filmagens, fotos, recortes de jornais e até mesmo de páginas do roteiro de *Cabra/64*. Coutinho atesta a veracidade das condições em que o primeiro filme começou a ser produzido, bem como as circunstâncias da sua interrupção, fornecendo assim ao público o “mapa” que não conduz de uma ponta a outra de um lugar, nesse caso de um lugar de memória, mas sim os itinerários que serão perpassados pela memória de um acontecimento: o assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira em 02 de abril de 1962 em Sapé-PB. É igualmente interessante perceber nesse mesmo prólogo um elemento metalinguístico, que a bem da verdade será retomado em diversos pontos da narrativa de *Cabra/84*, quando, por meio de fotos e imagens do *Cabra/64*, Coutinho explica o próprio processo de criação do filme inacabado e como, a partir desse material, estabelece um entrelaçamento cronológico e estético que irá resultar o *Cabra/84*. As informações do prólogo são as responsáveis por

estabelecer os parâmetros de idas e vindas temporais da narrativa de *Cabra/84*, que começam graduais e depois se tornam um entrelaçamento único. Algumas das imagens exibidas ao longo do prólogo, tais como as manifestações em Sapé-PB, recortes de jornal sobre a morte de João Pedro, imagens do inacabado *Cabra/64* irão se repetir ao longo do filme, uma vez que elas são elementos comuns a diversos camponeses que irão dar seu testemunho a Coutinho. Vale ressaltar que *Cabra/84* é um filme que fia sua narrativa a partir de fragmentos de memória, o que explica a repetição da evocação desses fragmentos que dizem respeito à memória coletiva daquela comunidade de camponeses.

Dentre as imagens coletadas por Coutinho e exibidas no prólogo de *Cabra/84* estão as da manifestação em que ele conheceu a viúva de João Pedro, Elizabeth Teixeira. Estas imagens foram captadas em 15 de abril de 1964, duas semanas após o assassinato do líder camponês. A manifestação foi convocada pela Liga Camponesa de Sapé-PB para protestar não só contra o assassinato de João Pedro, como também de outras lideranças camponesas. Já nesse momento também começamos a observar o desenvolvimento da relação existente entre o assassinato de João Pedro e a elaboração do projeto *Cabra/64*, pois é justamente durante essa manifestação que Coutinho tem seu primeiro contato com Elizabeth Teixeira, nascendo assim a ideia de realizar um filme sobre a vida de João Pedro Teixeira. Esse acontecimento irá impactar não só a vida da comunidade camponesa da região, como também na vida de Eduardo Coutinho, então um diretor iniciante assumindo pela primeira vez a direção de um filme de ficção, na vida dos camponeses de Engenho Galileia, em Vitória do Santo Antão-PE para onde as filmagens de *Cabra/64* serão transferidas, e da própria Elizabeth Teixeira e sua família.

Para efeitos de contextualização, Coutinho testemunha no prólogo:

Depois de passar por Pernambuco, a UNE Volante chegou à Paraíba no dia 14 de abril. Duas semanas antes, João Pedro Teixeira, fundador e líder da Liga de Sapé tinha sido assassinado. No dia seguinte a nossa chegada realizou-se em Sapé, a uns 5 quilômetros de João Pessoa, um comício de protesto contra o assassinato.

Ao narrar no prólogo a forma como a equipe da UNE chega à manifestação em Sapé-PB e seu contato com Elizabeth Teixeira, são mostrados diversos recortes de jornais da época que falam sobre a chegada da UNE Volante, do assassinato de João Pedro, da manifestação convocada para aquele dia e de Elizabeth Teixeira rodeada por seus onze filhos. A transição da imagem estática de Elizabeth e sua família, todos vestidos de preto em sinal de luto, para a imagem de Elizabeth na manifestação, ainda enlutada e cercada agora por camponeses e seis de seus filhos, marca uma importante confrontação de fontes,

a partir de uma perspectiva interna e externa. As imagens mostradas, incluindo o registro realizado pelo próprio Coutinho, atestam a veracidade daquilo que é narrado em *off* pelo diretor-testemunha, ao mesmo tempo em que confere uma historicidade às imagens, denotando a ligação de Coutinho não só com o tema, mas com a própria figura de Elizabeth Teixeira e a causa camponesa, como atesta o próprio Coutinho “Antes que os camponeses seguissem para a praça do comício tive meu primeiro contato com Elizabeth na curta entrevista dentro da sede da Liga”. Ferreira Gullar traz mais algumas informações que atestam a importância da Liga de Sapé “com sete mil membros era a maior do Nordeste” e da figura de João Pedro Teixeira que, diante das reivindicações dos camponeses “forjou a unidade dos camponeses da região”.

Estabelecida a importância da Liga de Sapé e identificada a relação que Coutinho passa a ter com a comunidade camponesa, por meio de Elizabeth Teixeira e com a memória de João Pedro, o próprio diretor explica que “Foi nesse dia que nasceu a ideia de um filme de longa-metragem sobre a vida de João Pedro Teixeira que se chamaria *Cabra marcado para morrer*”. Ao que Ferreira Gullar acrescenta “o filme seria produzido pelo CPC da UNE e pelo Movimento de Cultura Popular de Pernambuco, o MCP. O filme seria realizado nos próprios locais e com os participantes reais da história. Elizabeth e seus filhos viveriam seus próprios papéis”. Seguem-se imagens do roteiro do *Cabra/64*, para atestar a produção do filme anterior, o que nos permite inferir que esse recurso serve para dar conta do lugar histórico que as imagens do filme inacabado exercem na produção de *Cabra/84*. A confrontação das imagens desse mundo antigo com o presente das filmagens de *Cabra/84* funciona como pontos de contato com a memória dos participantes dos eventos reais e também como estímulo a essa mesma memória, passando assim por um processo de atualização na medida em que não se limitam a atestar o factual, mas servem como elemento ativo na ressignificação dessas memórias por meio dos testemunhos dos interlocutores de Coutinho.

As filmagens de *Cabra/64* estavam previstas para começarem em janeiro de 1964 quando, no dia 15 do mesmo mês, um conflito próximo à região de Sapé envolvendo trabalhadores de uma usina, policiais e camponeses resulta em 11 mortes e uma ocupação policial da região. As filmagens acabam sendo transferidas para Engenho Galileia, em Vitória de Santo Antão-PE, local onde foi fundada a primeira liga camponesa do país em 1955. As filmagens começaram em 26 de fevereiro de 1964, contando com camponeses locais que faziam as vezes de atores representando os eventos originais, diz Coutinho “contávamos com um 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 quatro anos que culminou na desapropriação de Galileia”.

Ao final do prólogo Coutinho novamente narra o que seria a cena inicial de *Cabra/64*, com imagens que mostram o retorno da família Teixeira da cidade para o campo e onde seriam colocados os letreiros de apresentação do filme. Nessa passagem vemos Elizabeth Teixeira e João Mariano, que interpretou João Pedro Teixeira no filme, mas não era morador de Galileia, e sim de Vitória do Santo Antão, pois havia sido expulso de um engenho de cana onde trabalhou. A voz em *off* de Coutinho mais do que informar explica o processo de criação de um filme, *Cabra/64*, por meio de outro filme, o *Cabra/84*. Todavia, ambos se confundem e Coutinho acaba conferindo uma “sobrevida” ao filme original quando incorpora suas imagens à narrativa do filme atual, fazendo assim com que o recuo temporal seja igualmente uma forma de avanço da narrativa no presente. Depois de 35 dias as filmagens são interrompidas pelo golpe civil-militar de 1964, Galileia é ocupada pelo exército. Membros da equipe de filmagem conseguem fugir com a ajuda de camponeses, lideranças locais são presas e o material das filmagens é apreendido, com exceção de alguns rolos de filmes que haviam sido enviados para o laboratório no Rio de Janeiro e oito fotos de cenas. Coutinho levaria dezessete anos para voltar a Galileia.

3.1.2. Fundando uma memória coletiva

Passadas as imagens iniciais e o prólogo que contextualiza o espectador, agora temos a sequência que nos situa no tempo presente efetivamente, com Coutinho e sua equipe em Engenho Galileia, local onde ocorreram as filmagens de *Cabra/64*. Informa o diretor:

“Fevereiro de 1981: dezessete anos depois voltei a Galileia para completar o filme do modo que fosse possível. Não havia roteiro prévio, mas apenas a ideia de tentar reencontrar os camponeses que tinham trabalhado em *Cabra marcado para morrer*. Queria retomar nosso contato através de depoimentos sobre o passado, incluindo os fatos ligados a experiência da filmagem interrompida, a história real da vida de João Pedro, a luta de Sapé, a luta de Galileia e também a trajetória de cada um dos participantes do filme daquela época até hoje”.

Nesse momento somos apresentados a José Hortêncio da Cruz e João Virgínio da Silva, remanescentes do grupo de camponeses que iniciou a luta do Galileia que culminou na fundação da primeira Liga Camponesa.

João Virgínio, que é definido “como a memória da tribo”, narra a luta dos

camponeses de Galileia e como foi o processo de formação da primeira liga camponesa do país. Ao longo do testemunho de João Virgínio imagens do *Cabra/64* são retomadas para dar conta de que aquilo que o líder camponês expressa estava presente nas filmagens do *Cabra/64*, como forma de dar um duplo testemunho: foi filmado porque era um aspecto da luta dos camponeses retratado no filme original. Coutinho faz das imagens de *Cabra/64* um documento histórico não só por remeterem ao único filme interrompido pelo golpe civil-militar de 1964, mas por sua proposta de reproduzir uma realidade muito presente naqueles tempos de violência, lutas por terras e o sonho da reforma agrária. De modo que elas são prova da validade da representação histórica à qual se propunha. O cinema documentário, nesse caso, é o agente histórico que irá validar a memória do filme de 1964 e conferir sentido aos testemunhos do presente, criando a atualização histórica que desenhará os elementos da memória coletiva dos camponeses de Galileia. Sobre esse procedimento estético Gervaiseu expressa a seguinte análise:

A inserção de planos da primeira versão de *Cabra* permite, é claro, atestar a realidade da filmagem. Todavia, à medida que são apresentados, esses planos extraídos de uma ficção antiga – e identificados como tal – parecem imperceptivelmente adquirir uma outra qualidade, de ordem documentária, apta a nos revelar aspectos fragmentários de um modo de vida antigo (GERVAISEAU, 2012, p. 236).

Coutinho se vale de um recurso já consagrado pela estética do cinema documentário: o uso de imagens ficcionais. Robert Flaherty em seu clássico *Nanook, o esquimó*, usou desse recurso para contar a história de Nanook e sua família, que viviam às margens da baía do rio Hudson, criando assim uma representação de um recorte da realidade. Quando Coutinho incorpora à narrativa de *Cabra/84* as imagens do inacabado *Cabra/64*, ele restitui a memória ao passado rompendo com a lógica da imagem ilustrativa e transformando-a em princípio de uma memória ativa.

Após essa passagem retomamos a preparação para projeção das imagens do inacabado *Cabra/64*. São exibidos trechos do filme para os camponeses, que depois descobriremos serem atores ou terem trabalhado na produção *Cabra/64*. Eles se reconhecem nas imagens, mais novos, suas reações são registradas pela câmera de Edgar Moura (diretor de fotografia). As imagens exibidas não estão editadas, são fragmentos de cerca de 40% do material filmado. Eduardo Coutinho, diretor, narrador e testemunha da história que se propõe contar, afirmava em sua introdução, quando da exibição das primeiras imagens de Engenho Galileia no presente “não haver nenhum roteiro prévio”, somente a ideia de “reencontrar os camponeses que tinham trabalhado” no filme.

Como analisa Antônio Torres Montenegro “todo trabalho de rememorar ou de revisitar o passado a partir de um projeto não é aleatório, algumas trilhas foram definidas pelo diretor”, sendo estas “a história de vida dos atores” e o “corte temporal, o período de 1964, quando a primeira filmagem foi interrompida, até seu início, em 1981” (MONTENEGRO, 2006, p. 186). Esse primeiro movimento de Coutinho, a exibição de trechos do filme interrompido, tem como estratégia estimular a memória, que não guarda os acontecimentos em ordem cronológica, estando sujeita aos efeitos da nossa subjetividade, à forma como reagimos a determinados acontecimentos, imagens, sons, lugares. Sendo assim, a memória é fruto do processo ou da relação de confronto entre o que recebemos do mundo exterior e a forma como iremos edificar o que foi percebido.

Seguida a exibição de trechos do filme inacabado, *Cabra/64*, Coutinho dá início ao processo de ouvir seus interlocutores, estabelecendo assim suas primeiras conversações com os camponeses ligados à história de Galileia e às suas memórias relacionadas ao assassinato de João Pedro Teixeira. Escutar testemunhas e atores sociais acerca de determinados acontecimentos e épocas não é necessariamente uma novidade do século XX. Verena Alberti ressalta que “Heródoto, Tucídides e Políbio, historiadores da Antiguidade, já utilizaram esse procedimento para escrever sobre acontecimentos de sua época” (ALBERTI, 2015, p. 156). A autora ainda indica a “coleta de relatos de chefes da Resistência Francesa no imediato pós-Guerra, ou a transcrição de testemunhos sobre a Segunda Guerra Mundial, na Alemanha” (ALBERTI, 2015, p. 157), como experiências construídas a partir dos métodos da história oral⁸⁷.

As práticas de história oral⁸⁸ são um meio privilegiado para realizar o registro desses e de outros tipos de testemunhos, possibilitando a ascensão dos estudos de memória, das individualidades e subjetividades no processo de construção do conhecimento histórico e constituindo uma importante matriz historiográfica⁸⁹. O

⁸⁷ Na presente pesquisa abordaremos a história oral não como disciplina, mas sim como metodologia, capaz de estabelecer procedimentos de trabalho e fazendo a ligação entre teoria e prática. Cf. FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

⁸⁸ Por práticas da história oral entendemos uma metodologia que guarda uma relação de interdependência com as suas contrapartes teórica e prática, possibilitando assim meios para uma reflexão voltada para a construção do conhecimento histórico. Sendo assim, ao executar procedimentos que remontam às práticas da história oral em seu trabalho, Eduardo Coutinho está também aliando teoria e prática cinematográfica para refletir sobre as próprias práticas do cinema documentário e o sentido da construção de escuta a partir do reconhecimento da alteridade.

⁸⁹ O trabalho com a história oral é um meio importante para tratar da memória enquanto um objeto em constante negociação e mediação. Diferente das perspectivas historiográficas totalizantes, é recorrente na história oral recorrer àquilo que é fragmentário para tratar dos grupos sociais que estão à margem do discurso oficial, não somente como aqueles que são submetidos a uma pressão “vinda de cima”, mas como

fenômeno cultural e político da memória se dá em uma curva ascendente no pós-Segunda Guerra Mundial, desbancando a primazia sobre o futuro valorizando assim o passado, recodificando-o à luz dos testemunhos daqueles que vivenciaram e sobreviveram a esses eventos limites (HUYSSSEN, 2009, p. 9). A história oral percorreu um longo caminho até sua consolidação, como indica Alberti:

[...] só foi possível após amplo movimento de transformação dessas ciências, que, com o tempo, deixaram de pensar em termos de uma única história ou identidade nacional, para reconhecer a existência de múltiplas histórias, memórias e identidades em uma sociedade. Alguns anos se passaram até que as potencialidades do novo método fossem aceitas e incorporadas às práticas acadêmicas (ALBERTI, 2015, p. 158).

Para Marieta de Moraes Ferreira, o processo de consolidação da história oral enquanto instrumento de valor historiográfico sofreu as consequências de uma transformação no campo da história, que se deu a partir da França e que valorizava o “estudo das estruturas, dos processos de longa duração” atribuindo às “fontes seriais e às técnicas de quantificação uma importância fundamental” (FERREIRA, 2012, p. 174). As individualidades e o aspecto subjetivo intrínseco a elas, e que transpareciam na coleta de testemunhos da história oral eram condenados pela “dificuldade de se obter relatos fidedignos e alegava-se também que os depoimentos pessoais não podiam ser considerados representativos de uma época ou grupo” (FERREIRA, 2012, p. 174). Contudo, como analisa Ferreira:

[...]a partir da década de 1980, registraram-se transformações importantes nos diferentes campos da pesquisa histórica. Revalorizou-se a análise qualitativa e resgatou-se a importância das experiências individuais, ou seja, deslocou-se o interesse das estruturas para as redes, dos sistemas de posições para as situações vividas, das normas coletivas para as situações singulares e, paralelamente, a história cultural ganhou um novo impulso, ocorreu um renascimento do interesse pelo político e foram incorporados à história o estudo do contemporâneo e os debates em torno da memória (FERREIRA, 2012, p. 174).

Não há, nesse momento, uma preocupação em construir uma crítica à fonte, capaz de embasar ou não sua precisão, pois Coutinho não quer ligar fatos de forma a estabelecer uma relação causal, sua preocupação é registrar o evento da emergência dessas lembranças. Coutinho inicia seu processo de revisitar o passado a partir do presente. A memória, na análise de Pierre Nora “é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente”, que se manifesta porque “se enraíza no concreto, no espaço, no gesto,

constroem suas identidades, forjam suas próprias relações de força e edificam suas práticas culturais, nas brechas dos grandes sistemas, praticando constantes apropriações de discursos.

na imagem, no objeto” (NORA, 1993. p.9). Mota também pontua que a memória tem sua porção “positiva e positivista, reafirmando, muitas vezes, um passado de riquezas que antecipa um futuro de potencialidades” (MOTA, 2012, p. 25). A ação promovida por Coutinho em registrar as reações dos camponeses à exibição das imagens do inacabado *Cabra/64* e buscar os atores e colaboradores do filme ajuda a compreender o próprio *status* do acontecimento na contemporaneidade. Se ao historiador é dada a possibilidade de “agir sobre o presente”, Coutinho e a comunidade camponesa a qual se dirige ressignificam o acontecimento e a história recente com seu ato de narrar enquanto uma “utilidade política” (ROUSSO, 2016, p. 46). Cinthia Braga Dantas indica tratar-se de uma “função social” que “se relaciona também ao exercício de lembrar, uma espécie de jogo de reconquista: recordar para ressignificar”. A tragédia do assassinato de João Pedro Teixeira faz do lembrar um “ato político, diminuindo a distância entre o passado e o presente. No caso da construção de sentidos do *Cabra*, é realizada uma rememoração produtiva, uma luta para que não haja esquecimento” (DANTAS, 2008, p. 57).

Gervaiseau indica que o processo de montagem de *Cabra/84*, realizado por Eduardo Scorel, é o responsável por explorar os “meandros da vasta rede das trajetórias que ligam o assassinato, e o projeto antigo de reconstituição cinematográfica de seu contexto sócio-histórico, ao presente da filmagem”, cujos interlocutores de Coutinho são camponeses ligados não só à luta no campo, como também a própria produção de *Cabra/64*, dentre os quais está o próprio diretor (GERVAISEAU, 2007, 221). Como assinala Antônio Torres Montenegro, Eduardo Coutinho compartilhou boa parte dessa experiência de passado com seus interlocutores, sua presença física em quadro, “perguntando, discordando, respondendo”, segue uma ética interativa/reflexiva, não se limitando a um confronto e mediação de lembranças como também denota uma postura ético-estética do diretor “a partir do entendimento teórico de que a relação entrevistador e entrevistado é assimétrica, em decorrência do poder que lhe é dado pela câmera” (MONTENEGRO, 2006, p. 186).

O elemento audiovisual aliado a um contexto histórico de sensíveis mudanças políticas e sociais, como foi o caso da distensão política que irá resultar na redemocratização, fornecem os meios necessários para que essa memória e todas as outras que integram seu itinerário possam emergir novamente, tirando assim da clandestinidade os atores sociais relacionados a ela. Como analisa Gervaiseau:

A abordagem do realizador parece, em última instância, repousar sobre uma dupla convicção: o acesso à memória das imagens do passado contribui para fazer emergir, no presente, uma palavra; e é a exploração das relações existentes entre as imagens do passado e as palavras ditas

no presente que permitirá reconstituir os laços que unem os acontecimentos passados no tempo presente (GERVAISEAU, 2012, p. 223).

O depoimento de Coutinho, sua conversação com seus interlocutores e as camadas de memória sobrepostas ao acontecimento que foi o assassinato de João Pedro, constituem os pilares pelos quais se dá a observação e análise do que ocorreu entre as filmagens da primeira e da segunda versão. Coutinho busca “estabelecer o percurso de uma trajetória e, simultaneamente, instituir uma memória desse percurso” (GERVAISEAU, 2007, p. 221). Enquanto no *Cabra/64* o objetivo era reproduzir um acontecimento trágico, o assassinato de João Pedro, em *Cabra/84* o filme parte justamente desse acontecimento trágico para estimular a memória dos interlocutores de Coutinho que, conforme analisa Consuelo Lins, “não são ‘neutras’”, e sim trazem consigo “nas características dramáticas e estéticas o valor de documento de uma determinada época, uma determinada concepção de cinema político” (LINS, 2004. p. 38).

Ao estabelecer procedimentos consonantes com as práticas da história oral associadas ao elemento audiovisual, Eduardo Coutinho passa a promover uma nova inteligibilidade do passado que é atualizado pelo presente histórico, colaborando sobremaneira para a “expansão dos debates sobre a memória e suas relações com a história” (FERREIRA, 2012, p.174). Fora das generalizações de uma história estrutural e serial, a história oral passa a explorar uma “fissura” a partir de uma combinação que abarca a “História da experiência” e a “ideia de mudança de perspectiva”.

O que em um primeiro momento se mostra um fator limitante, pois o “diálogo entre o diretor e diversos participantes algumas vezes é iniciado em tom de entrevista, na perspectiva de revistar memórias”, acaba sendo pouco útil na função de estimular o “processo de rememoração” (MONTENEGRO, 2006, p. 186). Como analisa Montenegro:

Nesse sentido, perguntas iniciadas por expressões como “o que você achou” ou “você gostou” em princípio tiram o foco do campo da memória e remetem para o da racionalização, não favorecendo o processo de livre associação de lembranças. Observando-se atentamente as entrevistas, percebe-se algumas vezes uma certa dificuldade do entrevistador em obter narrativas que contemplem toda a extensão do que se deseja saber. As perguntas realizadas são contempladas em muitas respostas apenas por expressões como “gostei muito”, “foi interessante”, “foi muito bom”, deixando a nítida sensação de que a expectativa seria de uma resposta ampla, explicativa, associando fatos e acontecimentos do passado (MONTENEGRO, 2006, p. 186, 187).

Coutinho, ao se posicionar em quadro na câmera, atua também como um interlocutor de seus atores sociais, exprimindo seu próprio testemunho. A coleta de pontos de vista heterogêneos, reconhecendo a alteridade do outro de classe, é onde reside o trunfo de *Cabra/84*. Ao mesmo tempo em que reconhece a presença de um acontecimento fundante da memória coletiva e da identidade de grupo, o assassinato de João Pedro Teixeira, fica patente que as identidades individuais são marcadas pelo processo de reconstrução do passado em decorrência de suas trajetórias até o presente. Identidade e memória guardam uma relação, conforme nos indica Pollak, “enquanto um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros” (POLLAK, 1992, p. 204). Alessandro Portelli, no tocante à construção de identidades e memórias, indica que “pontos em comum não precisam significar uma identidade compartilhada, mas sim uma disposição compartilhada de ouvir e de aceitar o outro, criticamente” (PORTELLI, 2016, p. 14). Ao adotar essa visão crítica da relação com o outro, em detrimento de uma militância que adere sem problematização a causas específicas, Eduardo Coutinho ressalta o impacto de sua presença para a forma como esses atores sociais irão reconstruir suas memórias.

As práticas da história oral estendem as fronteiras da relação entre história e memória. Concorrem para isso o fato de a história não estar preocupada em apenas fornecer respostas, mas sim suscitar questões e trabalhar problemáticas no âmbito das políticas de memórias e de uma sociologia das memórias coletivas. O imaginário social cumpre função fundamental nesse processo sendo, segundo Baczko, “o lugar de expressão das expectativas e aspirações populares latentes, mas também como o lugar de lutas e conflitos”, que se dão pelos usos políticos do passado pelo presente (BACZKO, 1985, p. 303). A aceitação dos testemunhos passa a “neutralizar as tradicionais críticas e reconhecer que a subjetividade, as distorções dos depoimentos e a falta de veracidade a eles imputada podem ser encaradas de uma nova maneira” (MOTTA, 2012, p. 176).

Mager, citando Arfuch, ressalta a relação de proximidade temporal que há entre a emergência da história oral e do cinema direto. A autora assinala que ambos “utilizam a entrevista como método, forma que ganha espaço na mídia e na academia associada às narrativas biográficas” (ARFUCH, Apud Mager, 2020, p. 142). O cinema de Eduardo Coutinho tem um estilo “fortemente marcado pela economia de recursos técnicos e discursivos, focado exclusivamente na exploração da entrevista como o momento do encontro entre o documentarista e o outro” (PUCCINI, 2012, p. 70). Mager analisa a

aproximação de Coutinho da história oral a partir justamente da “postura da escuta, do encontro e da proximidade”. Coutinho, em seu radicalismo ético-estético, quando substitui a entrevista pelo diálogo, almeja construir “narrativas que se processam no momento da conversa”, buscando eliciar em seus interlocutores a capacidade de serem personagens e fabuladores de suas próprias histórias. Por personagens não devemos entender sujeitos unidimensionais tipificados, mas sim figuras repletas de falhas, contradições sem um triunfalismo em suas atitudes e memórias, conforme analisa Bezerra a partir da gestação de estilo do diretor em *Cabra/84*:

A partir de *Cabra marcado para morrer*, quando inicia a busca por um estilo de fazer documentário, Coutinho introduz o personagem contraditório, que será uma das principais características de seus personagens daí em diante (BEZERRA, 2013, p. 407).

A presença de Eduardo Coutinho se trata mais do que registrar testemunhos de pessoas que compartilham um passado e uma experiência política e cultural comum, ela representa uma mudança de paradigma permitindo que uma memória subterrânea, na definição de Pollak, venha à luz. O empreendimento do diretor favorece a “emergência de certas lembranças” e estimula a “interação entre o vivido e o aprendido, o vivido e o transmitido. E essas constatações se aplicam a toda forma de memória, individual e coletiva, familiar, nacional e de pequenos grupos” (POLLAK, 1992, p. 9). A análise de Pollak, sobre a formação da identidade social a partir da conformação de uma memória coletiva, ressalta que a “memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa” (POLLAK, 1989, p. 204). Nesses termos, *Cabra/84* marca então um novo nível de intervenção no trato da memória pelo cinema documentário, pois não se limita à memória física, daquela inscrita na presença dos corpos de quem fala, preocupando-se em resgatar igualmente as circunstâncias em que essas memórias são resgatadas e atualizadas. *Cabra/84* é, de certa forma, um filme sobre o resultado desse reencontro, como analisa Montenegro a “identidade coletiva do grupo é reconstruída através da memória revisitada pela experiência do reencontro que estabelece uma ligação entre passado e presente (MONTENEGRO, 2006, p. 191).

O acontecimento que foi o assassinato de João Pedro será definidor da identidade e da memória coletiva da comunidade camponesa a qual Coutinho não só se dirige como também compartilha uma experiência comum. Esse acontecimento irá se desdobrar em mais três: as filmagens da primeira versão de *Cabra/64*, a interrupção dessas filmagens

pelo golpe civil-militar de 1964 e a retomada das filmagens em 1981, agora em formato de documentário, que irá resultar em *Cabra/84*. A partir desse acontecimento se coloca uma questão que diz respeito tanto ao cinema quanto à história: como esse personagem e seu assassinato irão funcionar na tessitura da relação presente-passado, reverberando assim um espaço e tempo de redes de relações que foram desfeitas, mas não esquecidas⁹⁰. A evocação do assassinato de João Pedro Teixeira que permeia as diversas camadas da narrativa de *Cabra/84* é, do ponto de vista histórico, o elemento fundante da relação presente-passado e referencial para formação da memória coletiva dos agentes ligados à luta camponesa, permitindo que redes de relações sujeitas ao esquecimento possam emergir novamente quando do restabelecimento dos significados perpassados pelo acontecimento que é o assassinato do líder camponês⁹¹.

O processo de conformação dessa memória coletiva não está desprovido de ambiguidades e contradições e, mais do que desnudar trajetórias individuais, a narrativa de *Cabra/84* concebe uma memória coletiva que se funda também no embate das memórias individuais que se deram no complexo tecido da realidade perpassados pelos efeitos do tempo, quando situados em relação à morte de João Pedro. Publicado postumamente em 1950, o livro *A memória coletiva*, de Maurice Halbwachs esmiúça parte da problemática relação entre história e memória que, segundo o autor é indicada pela oposição que existe entre as memórias individuais e coletivas:

Admitamo, contudo, que as lembranças pudessem se organizar de duas maneiras: tanto se agrupando em torno de uma determinada pessoa, que as vê de seu ponto de vista, como se distribuindo dentro de uma sociedade grande ou pequena, da qual são imagens parciais [...]. Não obstante, conforme participa de uma ou de outra, ele adotaria duas atitudes muito diferentes e até opostas. Por um lado, suas lembranças teriam lugar no contexto de sua personalidade ou de sua vida pessoal – as mesmas que lhes são comuns com outras só seriam vistas por ele apenas no aspecto que o interessa enquanto se distingue dos outros. Por outro lado, em certos momentos, ele seria capaz de se comportar

⁹⁰ Essa problemática parte de uma premissa já desenvolvida por França, Andrea; Gervaiseau, Henri; Lins, Consuelo, na qual o indivíduo “encontra-se no início e no final da narrativa”, sendo representativo dos laços sociais e agentes históricos que encarnam e repercutem determinados discursos. Apropriando-me dessa concepção, aqui apresento a figura de João Pedro Teixeira, como a caixa de reverberação da relação presente-passado e de redes de relações antes desfeitas, partir do acontecimento que foi seu assassinato Cf. O cinema como abertura para o mundo; introdução ao pensamento de Serge Daney. *Cinemais*, 15, Rio de Janeiro, Janeiro/Fevereiro, 1999.

⁹¹ A ideia de um “triplo acontecimento” aqui presente foi, em parte, apropriada de Henri Arraes Gervaiseau, que define Cabra marcado para morrer como um triplo acontecimento, o assassinato de João Pedro Teixeira, a interrupção das filmagens do filme de ficção Cabra marcado para morrer em 1964 e a retomada do projeto por Eduardo Coutinho. Cf. GERVAISEAU, Henri Arraes. Entrelaçamentos: Cabra Marcado para morrer. In: CAPELATO, Maria Helena *et al.* História e cinema: dimensões históricas do audiovisual – São Paulo: Alameda, 2007, p.219-235.

simplesmente como membro de um grupo que contribui para evocar e manter lembranças impessoais, na medida em que estas interessam ao grupo (HALBWACHS, 2003, p. 71).

Halbwachs enuncia que as oposições entre a memória dos indivíduos e a dos grupos sociais sofrem os efeitos do tempo e que são construídas pelo diálogo, ou mesmo por embates, entre aquilo que os grupos consideram representativos e aquilo que a experiência dos indivíduos lhes permite lembrar. Márcia Maria Menendes Motta indica que “a principal qualidade da obra de Halbwachs seja ter apontado que não há apenas uma memória coletiva que se opõe à história, mas sim várias memórias” O assassinato de João Pedro Teixeira é o fato que irá permear de significados as memórias dos camponeses, enquanto indivíduos e enquanto coletividade, “uma história e distintas memórias sobre um acontecimento” (MOTA, 2012, p. 24), serão os pressupostos para análise dos efeitos do tempo sobre a memória da coletividade a partir daquilo que os indivíduos conseguem estabelecer da relação presente-passado, evocada na dinâmica da exploração das diversas camadas de lembranças fragmentadas a qual Coutinho recorre.

A memória coletiva, formada a partir do acontecimento que foi o assassinato de João Pedro, serve à narrativa dos camponeses não só para “evocar seu próprio passado”, individualmente, mas sim porque, como indica Halbwachs, “em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade”. Para a comunidade camponesa e para o diretor Eduardo Coutinho, a morte de João Pedro constitui a “última catástrofe”, tendência historiográfica para identificar um acontecimento histórico a partir de uma repentina e violenta ruptura, algo tão característico das indagações históricas contemporâneas (ROUSSO, 2016). A catástrofe do assassinato do líder camponês se inscreve na premissa segundo a qual, como enuncia Halbwachs:

[...] quando nos voltamos para o que assim já transcorreu, podemos sempre distribuir suas diversas partes entre os pontos de divisão do tempo coletivo que encontramos fora de nós e que se impõem de fora a todas as memórias individuais, precisamente porque não tem sua origem em nenhuma delas. O tempo social assim definido seria totalmente exterior às durações vividas pelas consciências [...]. Os acontecimentos e as datas que constituem a própria substância da vida do grupo não podem ser para o indivíduo mais do que os sinais exteriores, aos quais ele não se relaciona a não ser sob a condição de se afastar de si (HALBWACHS, 2003, p. 75).

A inscrição da história narrada pelos camponeses trata-se de uma “história viva, que se perpetua e se renova através do tempo, na qual se pode encontrar novamente um grande

número dessas correntes antigas que desaparecem apenas na aparência” (HALBWACHS, 2003, p. 86). As interpretações, ou evidências, acerca das memórias dessa coletividade que são definidoras de uma identidade, não vêm em forma de fontes materiais tradicionais ou da narrativa em *off* sendo ilustrada por imagens, mas sim com interlocutores que atuam “agora, como autores e atores do seu próprio roteiro”. A dimensão coletiva dessa memória, com todos os seus itinerários, adquire um lugar de inscrição, rompendo com amnésia social, uma vez que o documentário de Coutinho “reconcilia a memória com a história de cada um dos seus participantes” (MONTENEGRO, 2006, p. 191). A amnésia social a qual a comunidade de Galileia, João Pedro e Elizabeth Teixeira foram submetidos se desfaz pelo confronto de memórias e pela restituição desses atores sociais por meio da palavra, do seu enquadramento da câmera, sua presença física e, porque não dizer, simbólica, diante do ato que é fundar uma memória. Ainda em Montenegro:

Os papéis anteriormente assumidos são substituídos pelo relato da história vivida no intervalo de tempo entre as duas filmagens. A projeção do filme para os atores, para seus familiares e a comunidade de Galileia, em fevereiro de 1981, possibilitará a reatualização de uma memória (MONTENEGRO, 2006, p. 191).

A catástrofe do assassinato de João Pedro é como o estilhaçar de um mosaico, a nível coletivo e individual. Rompendo a lógica causal de narrativas historicistas e com o modelo expositivo do documentário sociológico, Coutinho opta por estruturar sua narrativa em planos aparentemente díspares, ordenados não por causa e efeito, mas sim por temáticas nas quais o assassinato de João Pedro é o itinerário comum. Como analisa Bernardet:

[...]fragmentada é a família de Elizabeth após 64, espalhada que ficou pelo Brasil. Como espalhados também ficaram os camponeses que atuaram no filme de 64. Diante desse estilhaçamento, a tarefa é juntar e reatar os pedaços – sem perder a noção do fragmento (BERNARDET, 2001, p. 234).

As possibilidades do lembrar, expressão dos camponeses, de Coutinho e de Elizabeth Teixeira, têm no espetáculo de *Cabra/84*, a partir dos fragmentos que reúne, conforme analisa Regina Novaes, um papel fundamental “para construção do personagem João Pedro Teixeira entre os camponeses, que se construíram como atores sociais”. Recuperar os fragmentos da morte de João Pedro também é um processo de construção social da identidade campesina interrompida pelo golpe civil-militar de 1964, de modo que, ainda em Novaes, *Cabra/84* “nacionalizou a figura de João Pedro Teixeira” (NOVAES, 1996, p. 193). Coutinho e seu filme operam a nível de uma intervenção

histórica, no que se refere à veiculação e transformação dessas memórias a partir das demandas do presente. Coutinho incorpora à narrativa de *Cabra/84* elementos que dizem respeito a um claro imbricamento entre estética do documentário e discursos históricos. O diretor substitui o modelo sociológico e narrativa expositiva baseada em princípios de causas e efeitos pela individualidade fragmentária dos sujeitos históricos que agora se constituem em agentes de sua própria narrativa, permeando com sua subjetividade os processos historiográficos relacionados às múltiplas formas de percepção do passado no presente. *Cabra/84*, pelo ineditismo do contexto em que é realizado, é a própria inauguração de uma nova forma de lembrar e construir identidades a partir da memória coletiva, como analisa Novaes:

Foi principalmente através dele [Cabra/84] que o personagem [João Pedro Teixeira] extrapolou fronteiras regionais, se transformou em uma referência obrigatória na narrativa acerca de uma série de eventos sociais que convencionamos chamar de ‘processo de organização política dos trabalhadores rurais’. Talvez se possa dizer que sem o filme não haveria hoje nenhuma figura emblemática, da época, conhecida nacionalmente (NOVAES, 1996, p. 193).

A relação filme-testemunho presente em *Cabra/84*, fruto de uma experiência estética e ética capitaneada por Coutinho, “tornou-se um instrumento poderoso para rearranjos sucessivos da memória coletiva” (NOVAES, 1996, p. 194). O tempo da memória dos indivíduos e das coletividades é fragmentário e pontuado por descontinuidades. Coutinho dispensa em sua narrativa o encadeamento dos fatos e se fia nos fragmentos de depoimentos fornecidos por seus interlocutores a partir da “lembrança reiterada do assassinato de João Pedro, uma retomada desse acontecimento em torno do porquê e dos esquemas de causalidade que podem explicá-lo” (GERVAISEAU, 2007, p. 222). Ao executar esse manejo de memória, Coutinho reforça em *Cabra/84* “um critério de associação inconsciente, no qual experiências diversas se imbricam, sem que tenhamos, necessariamente, consciência do que é capaz de as manter relacionadas” (MONTENEGRO, 2006, p. 188). A evidência pelo fragmento no processo da formação da narrativa de *Cabra/84* é outro ponto que deve ser ressaltado pelas rupturas estéticas promovidas pelo filme de Coutinho que, como analisa Consuelo Lins é aposta do diretor “no processo de filmagem como aquele que cria, produz acontecimentos e personagens” (LINS, 2004, p. 39). Na análise de Novaes:

A memória social é sempre seletiva e, através de *Cabra*, certamente se afirmou e tornando visíveis – e visuais – um número delimitado de eventos-chave e de imagens que no acontecer social não estavam tão necessariamente e inexoravelmente encadeados. Como sabemos, as

narrativas buscam sempre dar lógica a posteriori a um conjunto de eventos que em seu acontecer social não contém essa lógica em si, pois em cada momento desse acontecer está em jogo uma disputa de um conjunto de forças cujo resultado não está dado a priori (NOVAES, 1996, p. 194).

Ao considerar o aspecto seletivo e fragmentário da memória coletiva, Coutinho incorpora ao espetáculo de sua narrativa uma dinâmica na qual predomina a não preocupação em confrontar fatos e formas de lembrar. Com o intento de estabelecer uma relação não causal para o fato - assassinato de João Pedro – indicando aquilo que “seria real”, Coutinho cria um documentário no qual a “ética da intervenção valoriza aquele documentário que se abre para a indeterminação do acontecer, mas flexiona o acontecer do mundo segundo sua crença e o compasso dessa ação” (RAMOS, 2013, p.37). O pressuposto ético-estético de Coutinho em abordar uma realidade guarda uma relação de imbricamento com certa vertente historiográfica, conforme analisada por Certeau:

[...] o real enquanto é o conhecido (aquilo que o historiador estuda, compreende ou "ressuscita" de uma sociedade passada) e o real enquanto implicado pela operação científica (a sociedade presente a qual se refere a problemática do historiador, seus procedimentos, seus modos de compreensão e, finalmente, uma prática do sentido). De um lado o real é o resultado da análise e, de outro, é o seu postulado. Estas duas formas da realidade não podem ser nem eliminadas nem reduzidas uma à outra. A ciência histórica existe, precisamente, na sua relação. Ela tem como objetivo próprio desenvolvê-la em um discurso. Certamente, segundo os períodos ou os grupos, ela se mobiliza, de preferência, em um de seus dois pólos (CERTEAU, 1982, p. 45).

Certeau leva em conta em sua análise o valor de encontro tão necessário ao desenvolvimento do processo histórico, nesse caso o encontro entre o que é perceptivo pela objetividade e a forma como a subjetividade reformula e colabora para a criação de postulados, ou discursos, seja em sua formatação ou vinculação. O conhecimento histórico se faz “sobre o que é pensável e sobre as condições de compreensão”, para se chegar aquilo que é “vivido, exumado graças a um conhecimento do passado” (CERTEAU, 1982, p. 46). O documentário de modo interativo/reflexivo evidencia a necessidade de “ver através dos documentários o mundo que está além deles, os documentários reflexivos nos pedem para ver o documentário pelo que ele é: um construto ou representação” (NICHOLS, 2016, p. 201). Eduardo Coutinho realiza em *Cabra/84* uma restituição tanto cinematográfica quanto histórica por desnudar aquilo que está além do documentário, preocupando-se em evidenciar o processo de formação de um discurso e, por sua vez, da construção de uma memória coletiva. As fontes de Coutinho, o

testemunho de seus interlocutores, abrem espaço para a leitura das possibilidades do mundo e da realidade.

A exibição de fragmentos de *Cabra/64*, a fragmentação da família de Elizabeth Teixeira e da comunidade camponesa de Galileia, é sintomática de uma narrativa que está marcada pela repetição, como analisa Bernardet:

A repetição reafirma o caráter fragmentário em detrimento da continuidade. Mas tenho a impressão de que ela possui como função principal marcar a vitória sobre a lata de lixo da história. Isso foi resgatado, isso foi salvo, e então se diz e se rediz que esse fragmento foi desenterrado, foi reconquistado, foi integrado à história, que não se tenha dúvidas; e repete-se de novo para agarrar-se a ele, para que não torne a desaparecer, para conjurar uma eventual nova perda (BERNARDET, 2001, p. 235,236).

O tempo externo à memória individual é uma clara construção histórica. O tempo do progresso, linear, identificado com fatos coerentes serve à visão historicista do “cortejo dos vencedores”. Aqui adotamos o referencial benjaminiano justamente levando em conta sua tese VII que depõe contra a reprodução literal do passado apregoada pelo historicismo, privilegiando uma visão histórica na qual “o passado pode ser compreendido somente à luz do presente, sua imagem verdadeira é célebre e furtiva – ‘lampeja’” (LOWY, 2005, p. 71). A empatia sustentada por Coutinho em seu *Cabra/84* é justamente para com os vencidos das guerras de classe. Não queremos com isso indicar que o filme de Coutinho está atrelado diretamente a uma tradição historiográfica, mas sim que o diretor compõe esforços, em um âmbito cultural, para desfazer visões de mundo excludentes e que são comuns em diversos contextos históricos, mesmo dadas suas especificidades.

Elizabeth Teixeira é a primeira a retomar o fio do assassinato de João Pedro Teixeira, quando questionada por Coutinho sobre como ele percebia o ambiente de hostilidade a sua volta. Elizabeth nos narra a fala de seu falecido marido “Sei que a minha vida eles vão tirar, tenho certeza. Eu vejo o ódio na cara do latifúndio. Para onde eu passo, eu ouço resmungar e vejo a ira tirana que eles estão de mim”. Desse momento em diante, Coutinho cria um interessante entrelaçamento, processo estético que pauta a narrativa de *Cabra/84*, quando usando parte das filmagens do *Cabra/64*, o diretor insere o restante da fala de Elizabeth Teixeira, no presente, junto à imagem de João Mariano, interpretando João Pedro no filme inacabado, no passado, seguindo “Eu sei que vou tombar, eles vão me tirar a vida...agora, tem uma coisa que eu digo a você: tiram minha vida covardemente...”. Logo depois a chamada de uma reportagem é inserida “Família

camponesa é ameaçada”. Elizabeth passa a narrar o assassinato do marido em 02 de abril de 1962, em uma emboscada enquanto trazia livros para o filho mais novo, primeira imagem de João Pedro assassinado é inserida na narrativa a partir da matéria do jornal que notícia sua morte.

O segundo momento de recapitular o assassinato de João Pedro ocorre quando Manoel Serafim, amigo próximo de João Pedro, narra como ficou sabendo de sua morte e a impressão que teve naquele momento ao ver o jornal com a notícia (cuja página é reproduzida na tela) “Líder camponês assassinado com fuzil em emboscada. O líder camponês levava livros para o seu filho”. A voz de Manoel Serafim ainda pode ser ouvida enquanto a página ainda está sendo reproduzida, narrador onisciente de sua própria percepção da história, “Sentimos uma tristeza assim. Houve isso, parece que o sol esfriou assim, não quis sair do lugar, e fez aquela serenidade fria assim, aquela tristeza arrancando assim aquela vida com aquela saudade, que tem, que existe saudade sem alegria, aquela saudade com tristeza...”. Logo após o registro dessa impressão, temos a última imagem de Manoel Serafim no filme, saindo de cena, de costas para a equipe de filmagem, dirigindo um aceno.

O terceiro momento se dá quando Coutinho retoma a entrevista com Elizabeth Teixeira, dessa vez sem Abraão, sentada em um jardim, voltando a falar sobre o assassinato de João Pedro e do fato dela saber da morte do marido no dia seguinte, ao que ela responde “Houve um esconderijo, assim, do próprio latifúndio, e de que os companheiros, quando tomasse conhecimento, ficaram também sem coragem de chegar até minha porta e explicar a razão do caso”. Quando indagada por Coutinho acerca de sua reação, Elizabeth resgata o momento sem nenhum extravasamento ou emoção acentuada, parecendo irradiada pelo mesmo sol frio que narra Manoel Serafim “Fiquei em quase não acreditar...segui para a cidade aonde ele se encontrava [...] e fui até ao necrotério, onde ele se encontrava morto”. Nesse momento vemos a terceira reprodução da foto do corpo de João Pedro, dessa vez sem estar vinculada a uma notícia de jornal, apenas a imagem de seu corpo inerte, que começa num close e vai se afastando, parando em um plano médio, fazendo um registro que vai do tórax até seu rosto sujo de sangue e terra.

O quarto momento da morte de João Pedro é quando retomamos Elizabeth, dessa vez descrevendo o estado em que encontrou o corpo do marido “todo esstraçalhado de bala, era uma coisa bárbara...coisa triste, onde ainda se encontrava o ouvido todo sujo de terra...e o sangue ainda era do chão [...]”. Durante seu silêncio, pois Coutinho filma também os intervalos de silêncio e o que poderia parecer constrangedor ou

melodramático, é rompido pela pergunta de Coutinho “E eles nunca foram punidos, os criminosos, né?”. Ao que Elizabeth completa, ainda imersa em seus pensamentos e sem olhar para a câmera “Nunca...”, entra em cena o quarto recorte da foto de João Pedro, onde a imagem passeia pelo seu corpo morto, de cima abaixo, como se quisesse passar a mesma sensação de Elizabeth Teixeira ao vê-lo morto.

As quatro mortes de João Pedro, primeiro evocado pelo relato de Elizabeth Teixeira que se entrelaça com o segundo momento, a foto do jornal no qual Manoel Serafim vê a notícia da morte do companheiro, o terceiro momento mergulha ainda mais na memória de Elizabeth, agora com a imagem de João Pedro morto ganhando a tela sem estar amarrada a uma notícia “oficial” e o último, o *travelling* pela foto do corpo morto de João Pedro, a anatomia de uma memória, de uma dor, um vaga-lume que insiste em lampejar, aquele momento de perigo benjaminiano que nos restitui o conhecimento do passado. Essa é a memória fundante da comunidade camponesa, segundo aponta Gervaiseau:

De fato, a memória do assassinato de João Pedro, parece se condensar nessa imagem emblemática de seu corpo morto. Observemos que esse arquivo fotográfico, que resume um momento histórico, está integrado a uma duração fílmica. A riqueza paradoxal dessa cena é constituir uma pausa na duração narrativa e, simultaneamente, de nos dar a sensação da passagem do tempo (GERVAISEAU, 2007, p. 224).

A imagem de arquivo que remete ao corpo morto de João Pedro Teixeira é um documento ao mesmo tempo em que se torna uma marca repetida do passado no presente, que faz presente a memória do líder camponês, seja entre seus companheiros, seja para sua viúva. A imagem de João Pedro morto é uma prova do possível, isso faz de *Cabra/84* não só uma representação do possível como também do ausente. A forma como a memória coletiva e as de Coutinho dialogam sobre o assassinato de João Pedro Teixeira expõe ambiguidades, contradições, traumas que estão no cerne das diferentes representações sobre a experiência coletiva da comunidade diante desse acontecimento.

Aqui entendemos o conceito de representação tal como assinalado por Roger Chartier - um campo no qual a cultura se torna uma luta por “representações coletivas”, concebendo-a para além das suas relações materiais, como uma relação de forças a partir da qual essas condições materiais são pensadas, refletidas e redefinidas através da ação do ser humano na sociedade, interferindo em seu mundo por meio das instâncias relacionadas a um poder simbólico. Ainda em Chartier as representações erigidas por indivíduos, ou por grupos, expressam a relação dialética que há entre um significado (subjetividade das representações) e o seu referente (formado a partir da relação entre as

provas materiais objetivas, tais como documentos e a realidade social), de modo que a linguagem é fruto de uma percepção que dê conta de expressar o fato representado e não o contrário (CHARTIER, 1988, p.17, 18 e 19). A mediação entre os documentos e a realidade social se evidencia nesse processo e dá substância à narrativa cinematográfica.

O processo de criar e analisar re-apresentações históricas por meio de narrativas guarda também uma relação de ambiguidade, como assinala Carlo Ginzburg:

[...]a representação faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro lado, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença. Mas a contraposição poderia ser facilmente invertida: no primeiro caso, a representação é presente, ainda que como sucedâneo; no segundo, ela acaba remetendo, por contraste, à realidade ausente que pretende representar (GINZBURG, 2001, p.85).

Pelo prisma da História Cultural, as representações partem de uma premissa racional atrelada a um projeto ideológico que cria as práticas de apropriação dos valores, códigos e históricos das mentalidades, aquilo que embora ausente em sua essência é concreto em sua prática e manifestação, uma relação de significante e significado que permeia o tecido social. Podemos assinalar que ambas as narrativas, do documentário e da história, são produtos das práticas de representação que dizem respeito às coletividades, onde tão importante quanto a produção material de uma cultura é a necessidade de atuar em níveis simbólicos.

Coutinho e Eduardo Scorel, montador do filme, partem dessas imagens e desses depoimentos para criar um entrelaçamento entre presente e passado, uma representação sobre o assassinato de João Pedro e sobre a sua própria figura. Esse processo se evidencia quando a fala de Elizabeth Teixeira é colocada junto às imagens nas quais seu falecido marido, interpretado pelo camponês João Mariano em *Cabra/64*, criando um efeito semelhante a uma dublagem, Coutinho e Scorel criam assim uma possibilidade de leitura do real a partir da atualização do passado pelo presente, como analisa Gervaiseau:

Não se tratava, então, mais, simplesmente, como no projeto antigo, de relatar fatos passados sob uma forma estruturada cujo processo de composição precede o instante decisivo da filmagem, mas provocar uma série de encontros entre o diretor e os protagonistas do primeiro *Cabra marcado para morrer* a fim de estabelecer um conjunto de relações entre o universo antigo da filmagem e a atualidade de suas vidas (GERVAISEAU, 2007, p. 225).

A reiteração do assassinato de João Pedro e as memórias que acarreta na comunidade camponesa não seguem a lógica da exposição de uma verdade inequívoca, tal como equivocadamente se atribui ao cinema documentário e consolidou-se em uma historiografia historicista. A epistemologia do método de Coutinho recusa uma

reconstituição dos fatos e propõe que “a verdade do passado remete mais a uma ética da ação presente que a uma problemática de adequação (pretensamente científica) entre ‘palavras’ e ‘fatos’ (GAGNEBIN, 2009, p. 39).

Como vimos no capítulo 1, se nem mesmo o documentário clássico recorria a uma noção de estrita verdade factual, reconhecendo-se enquanto construção de uma representação, Coutinho não pretende enfileirar fatos e nomeá-los enquanto verdade imparcial. A evidenciação da figura do “cabra marcado para morrer” é uma forma de articular o passado e assim erigir um discurso que, enquanto tal, constrói a expressão de um fato (assassinato de João Pedro) por meio do discernimento das formas de lembrar dos camponeses no presente. Quando o diretor contrapõe formas de lembrar, ao mesmo tempo, expressa formas de esquecimento, ou circunstâncias que levam a clandestinidade de determinados grupos com o esfacelamento de suas redes de sociabilidade, como analisa Motta:

Em outras palavras, o processo de construção de memórias implica escolhas entre fatos do passado que, por alguma razão, determinado grupo considera que devam ser lembrados/rememorados; e, ao fazer escolhas, o grupo também sublima, oculta ou esquece outros fatos. Tal aspecto é de fundamental importância para delinear a relação entre passado e a história do tempo presente (MOTTA, 2012, p. 27).

A lembrança, o fragmento do assassinato de João Pedro, antes uma ruptura, um rasgo temporal, agora passa a ser um dos elementos fundantes de uma memória da coletividade. O que antes não possuía um local de inscrição definido, por meio da ação de Coutinho, deixa de ser operado como uma amnésia social, na análise de Motta sobre a relação história e memória como forma de desvelar a amnésia social:

Se dissermos que a memória retira do passado alguns fatos e os escolhe para responder às demandas do presente, isso significa afirmar que elas não são meras fantasias, mas sim lembranças especiais, comemoradas como tais e que guardam um elo, ainda que linear – como já sabemos – com um passado idealizado [...].

Para questionar a memória, é preciso então, reconstruir uma gama viável de interpretações da evidência que se pretende estudar, pois somente assim conseguimos nos aproximar da realidade então vivida, fugindo do perigo de um juízo moral que se antecipe ao resgate da evidência, contaminado pela própria investigação (MOTTA, 2012, p. 29).

Lembrar o assassinato de João Pedro Teixeira é o que confere aos camponeses de Galileia e a Elizabeth Teixeira suas respectivas identidades em relação ao coletivo e sua passagem para fora da clandestinidade. João Pedro é o elemento fundante simbólico dessa primeira memória, é o fragmento que tal qual como o vagalume “alumia” os caminhos da

memória e faz lampear esse instante de perigo do passado que ressignifica o presente para os camponeses, agora atores de suas próprias narrativas. Cria-se um entrelaçamento entre os camponeses, independente da distância geográfica e temporal que os separa, e entre Elizabeth Teixeira e os remanescentes de sua família, dispersos pelo Brasil.

A repetida evocação do assassinato de João Pedro Teixeira é o fio que une a memória e a identidade da coletividade desde o início da projeção. Essa ausência-presença do líder camponês assassinado é tal como o brilho de um vaga-lume, para evocar o conceito empregado por Didi-Huberman em seu ensaio *Sobrevivência dos vaga-lumes*, um sinal intermitente que insiste em continuar a iluminar a escuridão. Aliás, não somente João Pedro, sua viúva Elizabeth bem como os camponeses de Galileia, implicados pelos efeitos da produção de *Cabra/64* são inspiração, lampejos capazes de nos lembrar que podemos assumir o controle de nossas narrativas em meio ao espetáculo midiático ou aos holofotes da história oficial e historicizante (DIDI-HUBERMAN, 2011). A repetição do assassinato de João Pedro, a repetição da cena em que um capataz invade a pobre moradia de uma família e quebra uma moringa (a cena se repete três vezes, tal como foi filmada), a repetição da última cena filmada na noite de em 31 de março de 1964, na qual Elizabeth Teixeira, interpretando a si mesma, fala “tem gente lá fora”, guardam um caráter de intermitência que remete a memória por meio da imagem, segundo Huberman:

...[a] imagem dialética, de acordo com Walter Benjamin, essa noção precisamente destinada a compreender de que maneira os tempos se tornam visíveis, assim como a história nos aparece em um relâmpago passageiro que convém chamar de “imagem”? (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 48).

Cabra/64 é a própria intermitência da imagem, filme inconcluso, fadado a ser sem passado, sem presente, sem futuro e sem memória, sobre um homem, João Pedro Teixeira, do qual não há nenhum registro fotográfico, a não ser o de sua morte, um filme inconcluso sobre o homem ausente, ou melhor, sobre o homem privado de sua existência. *Cabra/84*, por outro lado, é o esforço de Coutinho em, por meio da ilusão de uma representação, “reconstruir e recriar essas vidas através da apreensão do fluxo do tempo em cada plano, cada sequência, cada tomada. É este fluxo que nos dará, como espectadores, a sensação de intensidade, a densidade dramática das imagens que o compõem” (MENESES, 1995, p. 113). As imagens do *Cabra/64*, exibidas para os camponeses de Galileia, não são só objeto, e sim fato, que depõe sobre a trajetória dos vencidos, esses vaga-lumes que insistem em não desaparecer e irradiam seu brilho são os próprios lampejos da história em perigo e que nos permitem alcançar o conhecimento acerca do passado.

O contato que Coutinho estabelece com seus atores sociais, sem roteiro ou contato prévio, aliadas as práticas do cinema-direto, ganham um caráter não só estético como também epistemológico dentro de sua metodologia de filmagem e investigação. Por epistemológico, parto do argumento defendido por Consuelo Lins que analisa o método de filmagem de Coutinho a partir de “dispositivos – procedimentos de filmagem que ele elabora cada vez que se aproxima de um universo social”. Levando-se em conta a ausência de um roteiro ou contato prévio, somente uma ideia inicial que está sujeita a se moldar aos resultados da interação entre o diretor e seus interlocutores, a exposição das circunstâncias da gravação, revelando até mesmo as negociações que ocorrem para colher depoimentos, respeitando inclusive a ordem cronológica do que foi filmado podemos destacar que o documentário de Coutinho é um “acontecimento fílmico, que não preexiste à filmagem. Nas obras de Coutinho, o mundo não está pronto para ser filmado, mas em constante transformação, e ele irá intensificar essa mudança” (LINS, 2004, p. 12). Coutinho analisa o impacto desse contato, pois ele é vital para a movimentação de sua história:

É claro que é preciso rejeitar a ilusão de que essa troca seja absolutamente simétrica. Esse diálogo é assimétrico por princípio, não só porque você trabalha com classes populares sem pertencer a elas mas simplesmente porque você tem uma câmera na mão, um instrumento de poder [...] Você, quando tem uma câmera, pode deformar essa pessoa do ponto de vista da lente usada, mostrar uma verruga, mostrar um defeito físico ou coisa que o valha; você tem um ângulo da câmera que pode ser para baixo ou para cima e que também pode derrubar essa pessoa, isto é, conotá-la pejorativamente. E, mais ainda, você tem possibilidade de dispor da entrevista dessa pessoa e eventualmente manipulá-la. Você pergunta algo a uma pessoa, ela diz “não”, mas, através da montagem, você pode manipular o depoimento e transformar uma afirmação no seu contrário (COUTINHO, 2013, p. 22).

Percebemos na exposição de Coutinho uma preocupação ética com seus entrevistados e que resulta em implicações estéticas também. Dessa conjunção de fatores Coutinho irá adaptar a forma como capta seus interlocutores, como se aproxima dos temas que eleger para representar por meio de suas conversações. O princípio de indexação da imagem que permeia a prática do documentário, aplicado à epistemologia de Coutinho acabam “imprimindo aos filmes uma espécie de imanência radical, em que ética e estética se articulam de um modo inextrincável” (LINS, 2004, p. 12). Bill Nichols, pontuando sobre a relação ética-estética expressa nas representações do cinema documentário, enfatiza que:

Os atores sociais continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser participantes culturais [...].

Seu valor para o cineasta consiste não no que exige uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. Seu valor reside não nas formas como disfarçam ou transformam comportamento e personalidade habituais, mas nas formas como comportamento e personalidade servem às necessidades do cineasta (NICHOLS, 2016, p. 64).

O radicalismo ético-estético de Coutinho atua na desconstrução de uma concepção do cinema documentário em que a verdade e a realidade já estariam dadas por si só, cabendo ao documentarista apenas registrá-las a partir dos tipos que são representativos de modelos de análise generalizantes. Por não considerar nenhuma realidade *a priori* é que Coutinho faz emergir outras possibilidades de representação que dão uma forma diferente às vozes de seus interlocutores, como diz o próprio diretor:

Você sabe que toda filmagem [...]tem que ser negociada. Ao contratar um popular, você vai trabalhar com ele no filme e vai precisar dele mais vezes etc., e você tem um diálogo em que cria as condições para esse trabalho conjunto [...]. Essa negociação que preside a muitas das entrevistas e depoimentos – prefiro chamar de conversas, porque entrevista, depoimento, pressupõe uma formalização que destrói o clima de diálogo espontâneo, que é importante – não está, jamais, na perspectiva, por exemplo, da televisão e da maioria dos documentários [...]. Mas o documentário, ao contrário do que os ingênuos pensam, e grande parte do público pensa, não é a filmagem de verdade. Admitindo-se que possa existir uma verdade, o que o documentário pode pressupor, nos seus melhores casos – e isso já foi dito por muita gente – é a verdade da filmagem (COUTINHO, 2013, p. 22).

O trabalho de coleta de testemunhos não é uma tarefa fácil e previsível. Coletar testemunhos em um contexto político pouco favorável de pessoas que sequer se tem certeza se estão vivas ou dispostas a falar é menos fácil ainda. Coutinho ao se lançar nesse desafio correu riscos sob vários prismas. Ao mesmo tempo, quem se propõe testemunhar narra uma experiência limite que diante dos drásticos eventos do século XX ganha corpo e espaço na historiografia. O próximo tópico aborda o sentido das escolhas de Coutinho diante do tema que aborda, dos testemunhos que recolhe, em um incerto contexto político.

3.2. O público da história: diante do limite

Até o momento analisamos a relação que Coutinho estabelece entre a sua forma de conceber documentários, calcados no testemunho, a metodologia da história oral e como esse diálogo resultou em uma nova forma de fazer e pensar o cinema direto no Brasil. No presente ponto de nossa pesquisa iremos desdobrar essas premissas e aprofundá-las, nos detendo em dois aspectos que são tangenciais especificamente a *Cabra/84*: o flerte de

Coutinho com o “fracasso” e sua sustentação em uma determinada visão de melancolia; e o anti-triunfalismo presente em seu filme através dos testemunhos de seus interlocutores.

O fracasso ao qual nos referimos não remete somente à estratégia de Coutinho de fazer um documentário calcado no testemunho provocado por um encontro sem preparo prévio. Nos referimos igualmente a um fracasso relacionado à prática de Coutinho de permitir que o acaso aconteça em seus filmes (e o registro desse acaso), como também as condições históricas em que *Cabra/84* foi lançado: final da ditadura e transição tutelada para a democracia. Como estrutura de pensamento desse fracasso está a tragédia histórica, tal como concebida por Walter Benjamin, na qual os “derrotados” são excluídos da narrativa histórica. O fracasso ao qual Coutinho se expõe não é uma antinomia da vitória, estando mais atrelado a um processo que podemos definir como melancólico, que por sua vez não é o mesmo que a apatia capaz de paralisar uma ação, mas sim uma forma de canalizar energias para uma nova aspiração política fruto de uma revisão crítica da história (TRAVERSO, 2018).

O fracasso e a melancolia são parte da roupagem que molda a própria ontologia dos testemunhos dos interlocutores de Coutinho em *Cabra/84*. Sobreviventes de uma experiência limite de perseguição, tortura e assassinato promovidas pelo Estado, os camponeses de Galileia, Elizabeth Teixeira e sua família, trazem em seus testemunhos o relato não só dessa experiência limite, como fazem um balanço crítico do que viveram e do que se descortina no presente de uma ainda incerta transição política. Coutinho, ao optar por reforçar a ambiguidade e a nuance desses testemunhos deixa claro um quase desapego a uma visão totalizante, homogêneo e coerente, para se fiar nos fragmentos e montá-los à luz das demandas do presente, preferindo pensar em termos de rupturas e continuidades. Contudo, essa revisão crítica, parte de seus interlocutores, agentes históricos e atores principais de suas histórias e por meio de uma autoridade compartilhada torna público uma experiência que é eminentemente subjetiva, mas que não deve ser desconsiderada quando da necessidade erigir novos discursos históricos.

3.2.1. Fracasso e melancolia

Tangencialmente *Cabra/84* é realizado no âmbito de uma mudança paradigmática que coincide, no âmbito internacional, com a crise do modelo soviético e a implementação do neoliberalismo na América Latina em uma fase de transição do poder militar para o

civil. O cenário que *Cabra/84* traz à tona é o de entender e se deixar “afetar” por uma crise que abre espaço para autocrítica e reflexão, metabolizando derrotas e fracassos para, a partir deles, romper a clandestinidade das memórias e erigir uma nova luta em um novo contexto, como fica claro no discurso final de Elizabeth Teixeira. *Cabra/84* é um filme voltado sempre para o “último”: último discurso, última memória, última catástrofe (ROUSSO, 2016), é um filme que resiste, sem ser triunfalista, porque para aqueles que estão à margem do processo histórico, resistir e atuar nas brechas é o que confere aos excluídos da história o controle sobre suas próprias narrativas.

Mager cita a possibilidade do “fracasso” quando Coutinho delimita o espaço (geográfico) e tempo de suas filmagens no presente, conferindo “limites ao seu processo de criação, carregando as imagens de uma urgência característica da tensão de uma filmagem que se dá no risco e na iminência do fracasso”. Ao analisarmos as condições de filmagem de *Cabra/84*, a ausência de um roteiro ou pesquisa prévia, a busca por testemunhas que até então não se sabia o quanto estavam dispostas a falar nem o que iriam falar, incluindo Elizabeth Teixeira, sem paradeiro conhecido até então, para um filme custeado em grande parte pelo próprio diretor, que ainda assim contou com a ajuda de amigos e outras pessoas solidárias, nos faz pensar que o “fracasso” com o qual Coutinho flerta é a própria razão de ser e de movimento do filme. *Cabra/84* não se propõe a ser uma reprodução exata de um fato, mas uma colagem de fragmentos da memória que abarcam desde o assassinato de João Pedro Teixeira, passando pelo inconcluso *Cabra/64*, até a retirada da clandestinidade de Elizabeth Teixeira e rompimento do silêncio que engolfava a comunidade campestre de Engenho Galileia.

O filme de Coutinho é um “fracasso”, no sentido de buscar aquilo que está à margem da história oficial. Fracasso esse que é diferente de derrotismo, sendo um reconhecimento das condições de adversidades que devem ser encaradas como etapas de um projeto de revisitação de memórias e de construção de uma nova narrativa. No centro dos encontros provocados por Coutinho está o sentimento comum do “fracasso” que une a todos que tomaram parte nessa história. O fracasso é o momento de perigo lampejante, como enunciado por Walter Benjamin, a centelha que permite reconhecer o passado. Coutinho, ao tratar a imagem como construtora de significados acaba por assumir uma postura ativa diante do passado tal como aquela cobrada por Walter Benjamin dos historiadores dialéticos em sua Tese V, conforme analisa Lowy “Seu objetivo é descobrir a constelação crítica que um fragmento do passado forma precisamente com um momento do presente” (LOWY, 2005, p. 62). Mesmo realizando uma “economia visual” por um

lado, no sentido de não degradar a imagem como somente aquilo que ilustra o que o interlocutor fala, tal como no modelo de documentário sociológico, por outro, o diretor prioriza a experiência de quem narra a partir do encontro e da ação do sujeito-da-câmera. Como já analisado no primeiro capítulo da presente pesquisa, as imagens fornecem testemunhos de “experiências não-verbais”. A imagem, aliada ao testemunho, cria uma nova categoria de vestígio material, que atua na sensibilidade de quem a vislumbra, ao mesmo tempo em que fornece meios para que se possa re-imaginar o passado histórico.

O ponto de apoio de Coutinho para reimaginar o passado e assim construir sua narrativa é situar-se no presente que “apresenta-se como outro elemento importante do método de Coutinho”. Ainda que o diretor venha a explorar o tema relacionado ao passado de uma filmagem e use as sobras desse material para atestar a veracidade desse passado “é do presente que se parte para pensar, mostrar e falar do passado” (MAGER, 2019, p. 193). O radicalismo ético-estético de Coutinho só vem ratificar que a memória se faz no presente, por mais que o diretor não seja adepto das grandes linhas narrativas, os grandes temas da História, ele não nega que é no presente que se desenvolvem as questões históricas. Nesse sentido o cinema pode ser um meio privilegiado para mobilizar imaginários na revisão crítica de um passado. Partamos do princípio de que o documentário documenta um fato que, quando da sua projeção, já é pretérito, sendo o filme documentário um recorte de um fato, não sua representação total ou única. Contudo, as possibilidades oferecidas pela sincronização das imagens e dos sons oferecem a possibilidade de não só informar quem assiste, como também sensibilizar. Mariluci Vargas, em sua tese de doutorado, analisa o papel de recuperar as filmagens para seus usos no presente quando dos julgamentos de Nuremberg:

A imagem em movimento como recurso de prova em complemento aos diversos documentos escritos apresentados pelos advogados de acusação foi evocada com o objetivo de convocar as testemunhas à declaração de que, mais do que terem ouvido falar, eles viram e contribuíram para a solução final e, portanto, estavam lá. Diante do filme, ignorar ou dissimular aquelas práticas seria ainda mais difícil. O recurso da imagem, em reforço às provas documentais de existência dos campos, surpreendeu os acusados (VARGAS, 2018, p. 56).

Ao mesmo tempo em que Nuremberg é um marco para o uso de documentários como expressão jurídica, o contexto no qual Coutinho realiza seu *Cabra/84* é diverso ao de um julgamento de uma guerra que findava. É importante ressaltar que o diretor começa a gravar seu filme em um cenário de distensão política, sendo também o primeiro filme a tratar sobre a ditadura ainda sob a presença da censura, com suas primeiras projeções,

ainda em 16mm, no ano de 1984⁹². Citar o emblemático caso dos julgamentos de Nuremberg, nos possibilita acessar uma chave de leitura na qual os interlocutores de Coutinho em *Cabra/84*, nesse caso os camponeses da comunidade de Engenho Galileia dão seu testemunho na condição de terem estado lá e vivenciado o fato da perseguição, morte e tortura em sua integralidade⁹³. O fracasso aqui desponta enquanto forma de expressão e elemento agregador de identidades dos camponeses de Galileia. Ao mesmo tempo, esse “fracasso” revela uma nuance: a de que, apesar de todas as vicissitudes, esses camponeses resistiram e persistiram para dar testemunho de suas histórias e contar ao público o que passaram e como passaram. Em foco não está só o fato, mas sim o elemento subjetivo que sensibiliza e abre as portas para uma experiência que não é só de associação de causas a efeitos, a partir de fragmentos de uma história até então não contada.

O presente pode ser um ponto de apoio tão fugidio quanto a lembrança mais vaga de um passado distante. O fracasso, nesse caso, repousaria em ouvir tão somente uma memória, ou uma única forma de lembrar, o que traria inclusive uma insuficiência quando da necessidade de confrontar fontes que corroborem ou não determinadas lembranças. *Cabra/84* constrói possibilidades de reconstrução do passado privilegiando um coral de vozes e seus fragmentos recorrendo à subjetividade de cada interlocutor. Se a ciência histórica organiza, hierarquiza e contextualiza os fatos históricos assim já classificados, o trabalho de memória, por outro lado, traz consigo um viés ontológico, calcado na interação dos agentes sociais, seja individualmente ou coletivamente, e da forma como se posicionam em relação a sua própria história. Padrós assinala o caráter da memória enquanto um atributo que se constrói a partir também da interação do individual com o coletivo: “Estudos de diversa origem disciplinar coincidem na experiência compartilhada da memória, ou seja, na sua natureza social. Mesmo quando envolvem experiências pessoais, as lembranças resultam da interação com outras pessoas” (PADRÓS, 2002, p. 80)⁹⁴.

⁹² *Cabra/84* foi gravado em película de 16mm. Para sua exibição nos cinemas e festivais era necessária sua conversão para a película de 35mm. Coutinho começou a fazer pequenas projeções para entidades de classe, grupos que lutavam pelos Direitos Humanos e organizações camponesas como forma de levantar fundos para bancar essa conversão. A Pastoral da Terra, entidade ligada a Igreja Católica, teve papel fundamental nesse processo, chegando a custear boa parte do valor da conversão, além de ajudar a promover o filme para atrair possíveis apoiadores.

⁹³ Para uma melhor discussão sobre a presença e intervenção das testemunhas no espaço público, bem como o impacto de seus relatos na historiografia recomendo a introdução do livro *A última catástrofe*, de Henry Rousso, no qual o autor discute uma querela surgida no tocante ao papel daqueles que “estavam lá” em oposição aos que “não estavam lá”, por ocasião de um colóquio a ser realizado em 1990 no Instituto de História do Tempo Presente (IHTP) sobre a memória da Resistência Francesa durante a ocupação nazista na Segunda Guerra Mundial.

⁹⁴ Nesse ponto autor está se apropriando igualmente da tese de memória coletiva defendida por Halbwachs.

O filme-testemunho, ou o documentário-testemunho, tal como realizado por Eduardo Coutinho, cria um acesso contemporâneo às memórias do passado no qual as palavras proferidas pelo testemunho escavam um fato por meio dos diversos itinerários percorridos para a construção da percepção desse fato. Ainda em Padrós:

Sendo uma construção ativa, dinâmica, a memória nunca é a repetição exata de algo passado. Trata-se, em realidade, de uma reconstrução que cada um realiza dependendo da sua história, do momento e do lugar em que se encontra. Mas cada um constrói sua memória em ativa interação com os demais, ou seja, ligada às lembranças das experiências e aos laços afetivos de pertencimento a um determinado coletivo social. Tais laços produzem, induzem e reforçam lembranças comuns, ou seja, geram uma memória social (PADRÓS, 2002, p. 80).

O fracasso enquanto uma estrutura narrativa que resgata os vencidos e suas memórias pode constituir um problema que está além da produção. Eduardo Escorel, montador de *Cabra/84*, que é tão artífice desse processo de reconstrução do passado quanto Coutinho, em seu texto *Triunfo e tormento*, analisa a arriscada passagem do filme pela Censura e sua ainda mais surpreendente liberação sem quaisquer cortes:

Quando *Cabra marcado para morrer* ficou pronto, no final de 1983, estava em vigor legislação que obrigava todo filme a ser submetido à Divisão de Censura de Diversões Públicas, do Departamento de Polícia Federal, órgão do Ministério da Justiça, que poderia ou não liberar o filme para exibição no Brasil e no exterior, além de efetuar cortes, havendo também uma opção de classificação etária no Brasil. O parecer da Divisão de Censura, datado de 27 de fevereiro de 1984 ao qual Eduardo Coutinho teve acesso mais de vinte anos depois [...], resume o “conteúdo” do filme no condicional: “João Pedro Teixeira [...] teria sido assassinado”; [...] membros das equipes técnica e artística teriam sido alvo de repressão [...]”. Afirma ainda, que o trabalho [no filme] foi retomado “graças ao processo de abertura política em curso no Brasil” (ESCOREL, 2013, p.496 e 497).

É importante perceber o peso que se atribui à abertura política promovida pelo então presidente militar, o General João Batista Figueiredo, por meio da Lei de Anistia. A apologia da abertura política, conforme expressa na ficha do censor, chama a atenção para uma certa cultura política brasileira que tenta dirimir conflitos, promover o apagamento da memória e silenciar conflitos, conforme analisa Rodrigo Pato Sá Motta:

Escamotear e conciliar conflitos têm sido meios eficientes para reduzir tensões sociais e, com isso, manter o poder político e privilégios sociais, facilitando a manutenção do status quo [...]. Claro, na história brasileira houve violência política, tanto mais intensa quanto maior a presença de grupos populares, e o nosso quadro de violência social “comum” é muito elevado, como qualquer habitante das grandes cidades sabe. Não obstante, temos uma tendência forte para a conciliação política, fenômeno difícil de negar dada sua ampla recorrência (MOTTA, 2013, p. 19).

O sentido da conciliação para uma transição pactuada por ser analisada também pelos dois projetos democráticos distintos que começam a emergir: uma que primava por uma democracia formal de caráter neoliberal ou minimalista e um projeto político mais amplo de democracia participativa. O que só abrangeria os aspectos formais e estritamente institucionais da democracia, manifestada e formalizada somente através do voto (representação política), liberdades individuais e a lei em sua forma legalista e o retorno ao pluripartidarismo. Enquanto o segundo se propunha a ir além das instituições formais e com a sociedade civil tomando parte em todos os processos decisórios do Estado, que buscava rever e ampliar a perspectiva de cidadania a partir da igualdade, uma democracia que conseguisse casar método e fins, ou seja, condições para a real existência de uma sociedade civil (BORON, 1994). A política de esquecimento, manifestada por meio de uma Anistia irrestrita, que abarcava tanto vítimas quanto algozes, imprimiu um processo de esquecimento que atingiu sobremaneira as formas de pensar uma nova democracia, nesse caso, prevaleceu o projeto neoliberal capitaneado por apoiadores do regime militar e que remete às próprias origens do golpe de Estado que estabeleceu a ditadura.

Escorel prossegue comentando o relatório da Censura quando o filme, analisado em suas estratégias de transmitir uma mensagem, é avaliado como uma obra “tendenciosa e saudosista politicamente, tendo, contudo, perdido muito da potencialidade politizante, que foi deteriorada pelo tempo, que tudo consome, até mesmo a memória da nação” (SCOREL, 2013, p 497). A curva de memória na qual o Brasil sai da ditadura acaba por criar uma reificação das memórias da repressão. Ao taxar o filme de Coutinho como “saudosista”, está em jogo o próprio desmerecimento das memórias de um grupo social, nesse caso os camponeses de Engenho Galileia, que são solapados por uma transição política pactuada, onde a repressão que sofreram não figura como um elemento a ser analisado, estando inseridos no conjunto de esforços necessários para impedir uma tomada de poder pelos “subversivos”. Ao fim, a Censura crava um juízo condenatório e desmerecedor do trabalho de memória promovido pelo filme:

[...]o filme é considerado “talvez estimulante de revanchismo, especialmente no modo da juventude, via de regra deformada e facilmente influenciável” e “[esta película] seria “possivelmente interdita pelo signatário, que opta pela classificação etária máxima, à vista da orientação superior recebida por intermédio da censora matrícula n.º.2324380” (SCOREL, 2013, p. 497).

Escorel nos informa que o filme foi liberado para maiores de dezoito anos, sem o

risco de sofrer cortes, passar por nova edição ou mesmo ser censurado. O autor ainda salienta a possibilidade que o filme tenha sido avaliado por Solange Maria Chaves Teixeira, censora conhecida por ser a mais draconiana do Divisão de Censura de Diversões Públicas. A dita “orientação superior” para liberação do filme sem cortes, continua sendo uma incógnita até hoje, só se sabe que essa orientação foi a responsável por permitir inclusive que *Cabra/84* pudesse ser exportado, exibido em outros festivais, sem cortes (ESCOREL, 2019, p. 497).

O processo de passagem do *Cabra/84* ocorre em um momento político delicado para o país, com a campanha das *Diretas Já!* em seu auge. Em janeiro de 1984 ocorreu um grande comício em São Paulo e outro seria realizado no Rio de Janeiro em março. Ou seja, *Cabra/84* estava “espremido” entre duas circunstâncias muito decisivas para a vida política nacional desde 1964. Não deixa de ser interessante perceber que *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, Brasil, 1982) não teve a mesma sorte, sendo interditado, enquanto *Cabra/84* passa incólume. Ao ponderarmos sobre as abordagens de ambos, o filme de Roberto Farias parece trazer à baila uma realidade que ainda era considerada muito comum (o aparelho repressivo), enquanto o filme de Coutinho parece ser mais elíptico e soar menos marcante por trazer uma realidade distante dos grandes centros urbanos e calcada unicamente na visão dos “vencidos”, sem a presença de nenhum vestígio ou elemento do discurso oficial.

A incontestável matriz benjaminiana na estrutura narrativa de *Cabra/84* ainda nos remete a sua Tese VI, e aqui podemos entender o fracasso filmado por Coutinho em termos de “perigo”, o mesmo perigo que fez parar *Cabra/64* é agora o motor pelo qual essa narrativa é retomada. Fracasso e perigo concorrem para um novo entendimento do passado, pois é a partir dos fragmentos de lembranças resgatados que se constrói uma nova imagem do passado, que não aquela paisagem pintada pelos vencedores:

Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo “tal como ele propriamente foi”. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo. Importa ao materialismo histórico capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante do perigo. O perigo ameaça tanto o conteúdo dado da tradição quanto seus destinatários. Para ambos o perigo é único e o mesmo: deixar-se transformar em instrumento da classe dominante [...]. O dom de atear ao passado a centelha dominante da esperança pertence àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer (BENJAMIN Apud Lowy, 2005, p. 65)

Quando Coutinho alinha imagem e testemunho o diretor está propondo erigir uma

“imagem autêntica do passado”, no mesmo sentido que articula fracasso e perigo em sua empreitada cinematográfica. *Cabra/84* é um dispositivo para desfazer “a visão confortável e preguiçosa da história como ‘progresso’ ininterrupto” (LOWY, 2005, p.65). Restaurar a integridade da lembrança de João Pedro e suas quatro mortes, retirar Elizabeth Teixeira da clandestinidade e trazer à superfície os temas sensíveis contidos nos testemunhos dos camponeses de Galileia, esse é o momento do perigo que a “imagem dialética ‘lampeja’” captando num único encontro, sem preparo prévio, apenas o diretor, sua câmera e seu protagonista (LOWY, 2005, p.65). Como o próprio Lowy assinala “não se trata apenas do passado”, uma vez que o próprio Benjamin indica que o “inimigo ainda não acabou de triunfar”. Assim podemos entender a necessidade de presente por parte de Coutinho e da sua primazia na estrutura narrativa de *Cabra/84*: o perigo e o fracasso do presente são públicos e notórios. A própria transição política brasileira, tutelada, pactuada, é um triunfo dos vencedores e a vitória de uma política de conciliação que, mais uma vez, faz da narrativa histórica um progresso ininterrupto e “natural”. A Anistia irrestrita é, por um lado, a marca do apagamento de uma memória diante dos escombros nos quais estão os sobreviventes e excluídos das grandes narrativas históricas.

Enzo Traverso, em seu ensaio *Melancolia de Esquerda: marxismo, história e memória*, reflete sobre a alternância entre melancolia e luto no processo de crítica que elimina o ceticismo e o conformismo e reorganiza as propostas da Esquerda para um mundo pós-URSS. Traverso, eliminando o aspecto patológico da melancolia, tal como concebido por Freud, a concebe como:

[...] premissa necessária de um processo de elaboração do luto, um passo que o rende possível em vez de paralisá-lo, e assim ajuda o sujeito a se tornar novamente ativo. Em suma, a melancolia poderia ser vista como um processo suscetível de possibilidades alternativas, entre as quais, uma renovada capacidade de ação [...] (TRAVERSO, 2018, p. 118).

Cabra/84 não traz a mesma pecha pedagógica de *Cabra/64*, promovendo uma visão crítica desse mesmo passado. O filme de Coutinho não retoma do mesmo ponto de onde o outro parou, usando aquelas imagens e interpelando os mesmos atores sociais buscando entender o que se passou entre um e outro. Parte do processo de melancolia é canalizar novas energias a partir de uma leitura crítica do fracasso. Traverso, evocando a Benjamin e sua crítica à melancolia enquanto uma preguiça espiritual que fazia a identificação com a visão dos vencedores, assim analisa:

Em resumo, Benjamin não rejeitava a melancolia em si, mas apenas como estado de espírito [...] esvaziado de qualquer conteúdo político e

privado de suas potencialidades críticas. Contra essa melancolia fatalista feita de passividade e cinismo, ele valorizava uma melancolia de caráter epistemológico: um olhar alegórico e histórico capaz de penetrar sua tristeza e recolher os objetos e imagens de um passado que, ansioso, espera por redenção (TRAVERSO, 2018, p.123).

Cabra/84 é uma proposta epistemológica sobre como o fracasso, o perigo e a melancolia são capazes de romper silêncios, revelar novas narrativas e construir agentes históricos capazes de se situarem criticamente diante das novas demandas do presente. No próximo subtópico abordaremos o testemunho de três sobreviventes que sintetizam essa premissa e consolidam uma visão de cinema proposta por Eduardo Coutinho.

3.2.2. Diante do público

A saga da comunidade camponesa de Engenho Galileia, a trajetória de João Pedro e sua família, com assassinatos, perseguições políticas, tortura, dispersão familiar e comunitária, promovidas pelo Estado, segue um lamentável padrão que permeou o século XX: a violência de Estado promotora de eventos limite. Caldas, tomando como referência o historiador Saul Friedlander, traz a definição de evento limite enquanto:

[...] uma ferramenta moderna, ou seja, a ciência histórica é insuficiente, embora não de todo impotente, para compreender uma ação também moderna, isto é, uma ação cuja característica é ter sido “industrialmente organizada”[...]. Ao testar categorias, o evento limítrofe perde sua função de objeto e passa a ditar as regras do jogo, dizendo em que momento determinados procedimentos deixam de funcionar (CALDAS, 2020, p.53).

Caldas, apropriando-se da definição proposta por Friedlander propõe uma outra abordagem de evento limite. Baseado em uma leitura de *Os afogados e os sobreviventes*, de Primo Levi, o autor propõe uma compreensão do evento limite enquanto uma estrutura conceitual na qual devemos pensar o texto, ou testemunho, do sobrevivente não como uma prova documental que atesta a oposição catástrofe e resistência, mas sim um espaço de representação onde o limite viabiliza novas instâncias do dizível⁹⁵ (CALDAS, 2020).

Ao narrarem para Coutinho, na condição de personagens de suas próprias histórias, os fatos que seguiram a interrupção de *Cabra/64*, os camponeses de Engenho Galileia expressam seu testemunho ante eventos limites que afetaram diretamente suas identidades

⁹⁵ O autor se apropria da metáfora do “espelho deformante”, elaborada por Primo Levi “a imagem deformada é a imagem de si, assim como são nossas (dos historiadores, digamos) as categorias tradicionais”. Cf. Pedro. O evento limite em Primo Levi: uma leitura de *Os afogados e os sobreviventes*. In *Literatura e Sociedade*.nº 32. p. 51-72. Jul/Dez 2020.

individuais e coletivas. O testemunho, por sua vez, desponta no século XX em decorrência das drásticas rupturas históricas que desencadearam eventos traumáticos e cujos efeitos são sentidos até hoje. As vítimas e sobreviventes dessas catástrofes, ou eventos limite, ao longo do tempo, produziram relatos que passaram a permear a literatura, gerando discussões que alcançaram o âmbito das reflexões do campo histórico e historiográfico acerca do relato testemunhal (SELIGMAN-SILVA, 2003, p. 47).

Conforme ressalta Giorgio Agamben, o papel da literatura de testemunho e da testemunha é em “favor da verdade e da justiça”, e do ato de testemunhar que a partir da palavra “extraí consciência e plenitude” (AGAMBEN, 2008, p. 42). Paul Ricoeur enfatiza que o peso da experiência traumática presente no testemunho inviabiliza a reprodução que seja capaz de abarcar de uma realidade que não é a nossa. O que presenciamos no ato de testemunhar é uma narração que atua no âmbito memorialístico, a partir de fragmentos da experiência traumática do sobrevivente (RICOEUR, 2007). Partindo do mesmo princípio de Ricoeur diante da impossibilidade de reprodução da experiência traumática, Agamben complementa:

Nesse caso, porém, o testemunho vale essencialmente o que nele falta; contém, no seu centro, algo intestemunhável, que destitui a autoridade dos sobreviventes. As ‘verdadeiras testemunhas’, as ‘testemunhas integrais’, são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo [...]. Os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar, por delegação, testemunham sobre um testemunho que falta” (AGAMBEN, 2008, p. 43).

Autores como o já citado Primo Levi e Jean Amery (um anagrama para Hanns Chaim Mayer), ambos sobreviventes de Auschwitz, fazem de seus testemunhos, como nos diz Enzo Traverso, mais do que uma descrição da experiência vivida nos campos de concentração nazistas, e sim uma reflexão sobre a condição do homem em Auschwitz, que na visão desses autores se tratava de uma experiência marcadamente humana, capaz de mostrar todo o mal que o ser humano pode fazer e sofrer (TRAVERSO, 2001, p. 184 e 186). Esse deslocamento do estritamente factual para a dimensão das experiências traumáticas concorre para o reordenamento da realidade subjetiva a partir da necessidade de pensar a tensão entre a catástrofe e as possibilidades de representação diante da barbárie.

Cabra/84, ao mesmo tempo em que rompe com os modelos sociológicos e promove um reordenamento do documentário direto brasileiro, mobiliza recursos estéticos para que eles sejam não a ilustração de aspectos da subjetividade dos interlocutores de Coutinho, mas sim uma forma de conferir sentido à potência do inenarrável de seus

testemunhos. Podemos ver esse comprometimento estético do testemunho quando Coutinho entrevista Cicero Anastácio da Silva, amigo de João Pedro, ex-morador de Galileia⁹⁶. Em meio a perguntas elementares e que parecem pouco estimulantes, tais como “o que você faz?”, “por que veio para o sul?” (a fábrica na qual trabalha fica em Limeira, interior de São Paulo), Coutinho utiliza um interessante procedimento que consiste em fazer Cícero dublar sua própria fala tal como dita em *Cabra/64*. O agora metalúrgico relembra a cena em que está ajudando um outro colega camponês a forrar o telhado de uma casa e diz a frase “o charque está muito caro”.

Como já explicado no início deste capítulo, Coutinho crê no documentário como fruto de encontros a partir dos quais se dá a realidade da filmagem, e não como registros de uma realidade preexistente, enquanto a história oral é a transformação do testemunho em algo traduzível no momento da escuta/registro. O manuseio que Coutinho realiza da temporalidade existente entre *Cabra/64* e *Cabra/84*, ao mobilizar testemunhos e imagens filmicas, ficcionais e reais, edifica uma “relação com a linguagem que não é de tradução, mas de coincidência, o filme registra seu próprio fazer, ganhando traços reflexivos (MAGER, 2019, p. 148).

Devemos observar o quanto Coutinho se preocupa em mostrar os processos de mediação e negociação que envolvem o contato com seus interlocutores. A estética interativa/reflexiva, como já apontado no início desse tópico, não visa necessariamente lançar dúvidas ou relativizar o elemento factual presente em ambos os filmes. Na análise de Nichols sobre a dinâmica da estética interativa/reflexiva:

Alcançar uma forma mais elevada de consciência envolve uma mudança nos graus de percepção. O documentário reflexivo tenta reajustar as suposições e expectativas de seu público mais do que acrescentar conhecimento novo a categorias existentes. Esses filmes parecem dizer: “Vamos refletir sobre como aquilo que você vê e ouve faz crer numa determinada visão do mundo” (NICHOLS, 2016, p. 205).

A concepção de documentário tal como formulada por Coutinho, a metodologia promovida pela história oral e a ética interativa/reflexiva aplicada pelo diretor promovem uma memória ativa “diante do ‘real’ e do passado, conforme analisa Muylaert:

As fontes orais são fruto de uma interação entre pesquisador e entrevistado, assim como as imagens e sons do cinema de Coutinho resultam de seu encontro com personagens. Desse modo, os testemunhos daí resultantes são memórias provocadas, fruto de um exercício de lembrança que se dá nessa relação de troca dialógica. Pode-se dizer que o sucesso dessas formas de narrativa oral depende dessa

⁹⁶ Cícero Anastácio da Silva foi assistente de produção em *Cabra/64*, por saber ler e escrever, além de ter sido o primeiro a abrigar Elizabeth Teixeira em sua fuga.

capacidade ativa da memória. A defesa do caráter ativo da memória não significa, contudo, que não haja, durante esses exercícios de recordação, memórias que irrompam e emergjam, conteúdos latentes ou inconscientes que venham à tona no ato de testemunhar (MAGER, 2019, p. 148, 149).

A memória ativa oriunda dos testemunhos contém um elemento inenarrável que, conforme afirma Seligman-Silva, não advém de uma impossibilidade linguística, antes de tudo remete ao choque causado pela experiência traumática e causa o deslocamento da realidade e esfacela a historicidade do indivíduo, fazendo do testemunho “a narração não tanto desses fatos violentos, mas da resistência à compreensão dos mesmos (SELIGMAN-SILVA, 2003, p. 48). Ao mesmo tempo, o impacto causado pela contundência desses testemunhos, ajudam a dar conta de uma nova percepção do sujeito do mundo e da crise das grandes narrativas que o documentário incorpora, remetem a “experiência de choque”, tal como conceituada por Walter Benjamin, causada por eventos dilaceradores que inviabilizam as estruturas simbólicas das coletividades capazes de garantir a coesão social e histórica por meio da transmissão oral. A narrativa das sociedades pré-modernas recorre à linguagem do dizível para expressar aquilo que possui uma forma e um lastro comum ao grupo, gerando também a sensação de pertencimento que constitui as historicidades individuais (BENJAMIN, 2010).

O cinema documentário do pós-Segunda Guerra busca contornar a crise das representações objetivas, seja sobre a alteridade do outro, seja sobre um fato, após o colapso dos valores de progresso herdados do iluminismo, dando voz aos vencidos da história, aqueles que viram seus sistemas de valores e redes de sociabilidades convulsionados pelas experiências de choque. Ouvir o outro, sem intermediações, sem propor verdades absolutas, adotando uma postura que pensa a circulação de saberes, as dinâmicas das experiências coletivas e individuais e a reconstrução de memórias, passa a ser uma das tendências dessa nova forma de pensar e fazer documentários. Nesse ponto, o documentário direto proposto por Coutinho prima não só pela memória, como também pela afetividade. Da correlação práticas de história oral e testemunho, afetos e construções racionais que aspiram a uma parcela de objetividade, serão preenchidas as lacunas existentes entre a memória e o fato, gerando assim um processo de reatualização do passado e do presente (SEIXAS, 2004, p.49). Torna-se até certo ponto imprudente privilegiar apenas a dimensão racional, adotada pela historiografia ao tratar de memórias sem levar em conta as predileções afetivas que atualizam mesmo o lembrar.

Os componentes afetivos permeiam, tais como os ressentimentos e as paixões,

permeiam a memória. Porém levou-se certo tempo até que passassem a ser considerados dentro dos arranjos teóricos e metodológicos promovidos pela historiografia. Como bem refletiu Ansart acerca dos afetos no processo de construção historiográfica, estes “levantam um problema central, o das relações entre os afetos e o político, entre os sujeitos individuais em sua afetividade e as práticas sociais e políticas” (ANSART, 2004, p.15). A diversidade dos afetos que permeiam o campo político e histórico depõem contra a corroboração de uma memória ontologicamente universal. Paixões, afetos, ressentimentos corroboram a pluralidade das formas de lembrar.

Os afetos precisam ter seus caracteres indicados no sentido de tornar possível “sublinhar tudo aquilo que separa tais afetos difusos do ressentimento recíproco que pode opor, por exemplo, duas classes sociais ou, ainda, duas etnias”. Esses mesmos afetos e ressentimentos possuem, além de suas diferentes gradações políticas, diferentes graus de intensidade. Para tal deve-se levar em conta não só suas composições individuais, como também “as representações, as ideologias, os imaginários, as crenças (e, portanto, as religiões), os discursos, que presumimos desempenhar papel relevante no devir dos ressentimentos” (ANSART, 2004, p.19 e 20). O peso dos sentimentos no processo de exteriorização das ações políticas, seja dos indivíduos ou das coletividades, implica igualmente em uma análise que abarque, no âmbito da análise historiográfica, as atualizações promovidas pelo presente, onde a memória é percebida e lida a partir da manifestação do devir histórico. De modo que o caráter aparentemente antinômico entre história e memória dá lugar a uma construção correlacional, mais do que causal, entre esses dois elementos.

A exploração da memória e da afetividade no cinema de Coutinho se dá a partir da “forma como o tempo e a história são marcados por pontos de referência da vida privada” (MAGER, 2020, p.205). Para Mager, citando Mariana Baltar, no caso específico de *Cabra/84*, a memória privada emerge no espaço público, pois “trata-se de adotar a memória pessoal como ponto de partida para a compreensão da memória pública” (BALTAR, apud Mager, 2020, p. 205). Juniele Rabelo de Almeida, ao analisar a interação das memórias e afetos privados com o público, via práticas de história oral, as caracteriza como “resultantes do trabalho de memória”, cuja principal marca está “no tempo presente em sua dinâmica social e expressam lembranças, esquecimentos e silêncios em múltiplas dimensões” (RABELO, 2016, p. 49).

Os afetos e ressentimentos não são inferiores ou superiores à cultura, e sim o contrário, fazem parte de uma experiência preminentemente cultural. Há nesses

elementos um sentido social em suas emanações memorialísticas. Memórias e ressentimentos estão entrelaçados, são persistentes, indo além do “estímulo particular ou imediato”. No interior das coletividades o ressentimento desperta antagonismos sociais, entre injustiças infligidas por um grupo a outro grupo, ou a outras coletividades. Como analisa Rabelo em “decorrência, a história oral se apresenta no diálogo de diferentes identidades, em um espaço de subjetividade, expresso nos dilemas da transcrição em história oral” (RABELO, 2016, p. 49).

A penetração dos relatos privados dos personagens de *Cabra/84* em espaços públicos só é possível porque Coutinho constrói uma autoridade compartilhada junto a seus interlocutores. Como expressa Michael Frisch, uma autoridade compartilhada não implica em:

[...] um discurso homogeneizado no qual todos os beneficiários são os mesmos, ou no qual ninguém jamais pode reivindicar uma vantagem. Entendo-o como um diálogo real, no qual fontes e bases de autoridade diferentes têm a reivindicações distintas e particulares, que podem competir, ser comparadas, avaliadas e relacionadas por meio daqueles encontros importantes que o cenário da história pública pode apoiar e estimular (FRISCH, 2016, p. 60).

Coutinho expressa a heterogeneidade de discursos em um processo de autoridade compartilhada ao reconhecer que seus interlocutores, historicamente pertencentes a classes que foram excluídas e silenciadas, também constroem seus métodos de imposição diante da câmera:

[...] eu queria dizer que essa relação com as chamadas classes excluídas – a história oral também deve ter esse problema -, e principalmente com o analfabeto, é uma relação difícil, mas na verdade é preciso esclarecer algumas coisas. Há a tendência elitista a achar que o analfabeto é uma pessoa desarmada, sem nenhuma noção das coisas e que não sabe nada, sendo facilmente manipulável. Isso não é verdade; essa pessoa que aparentemente não sabe nada tem uma extraordinária intuição do que você quer...você, uma pessoa que vem do mundo exterior. Essa é a razão pela qual os documentários, no Brasil, em geral, são muito chatos: é porque a intuição prodigiosa do analfabeto ou do pobre torna-o consciente rapidamente do que o entrevistador quer. Então, se o entrevistador quiser respostas de protesto, de “esquerda”, ele vai ter. Se quiser o contrário, vai ter também. Isso é uma das coisas mais importantes a quebrar, você estando aberto para que o cara seja respeitado. O que quer dizer respeitar uma pessoa? É respeitar sua integridade, seja ele um escravo que ama a servidão, seja ela um escravo que odeia a servidão (COUTINHO, 2013, p. 25).

Coutinho ainda reconhece que esse processo de trocas assimétricas, do que aqui definimos como autoridade compartilhada, é parte fundamental da realidade da filmagem e, como tal, deve ser levado também para o processo de montagem do filme:

O segundo momento de corresponder a essa confiança é a montagem. Toda montagem supõe uma narrativa, todo filme sendo uma narrativa pressupõe um elemento forte de ficção, e isso também acontece na História, o que não quer dizer que a História seja uma ficção e nem que o documentário seja uma ficção. Eles são um tipo, se quiserem, um tipo diferente de ficção, e o que eu tento na montagem da estrutura é preservar a verdade da filmagem, que às vezes pode ser indicada pela informação da situação da filmagem e, de outro, você é obrigado a fazer uma narrativa com elementos de ficção, porque você constrói personagens, constrói conflitos, que se resolvem ou não; então essa dupla dificuldade do documentário, tento preservá-la (COUTINHO, 2013, p. 27).

Pela fala de Coutinho podemos inferir que o processo de fundar uma memória, como é o caso de *Cabra/84*, passa por um processo de negociação de lembranças que se reflete desde a filmagem até o processo de edição e finalização do filme. Por meio do recurso da autoridade compartilhada, Coutinho “optou por e procurou construir uma relação de proximidade com os participantes de seus filmes”, algo que se reflete na montagem, uma vez que “é o diretor quem decide, na montagem, quais os relatos que ficam e os que saem”. A autoridade compartilhada por Coutinho não está voltada para uma síntese de um fato ou de um momento da história do Brasil, mas sim para a construção da dimensão de uma identidade comum. Tal processo, potencializado pelo seu radicalismo ético-estético, acaba por revelar a própria ambiguidade dos processos históricos. Sendo uma coleta de fragmentos que não estão primando por uma relação de causa e efeito e cujo processo de confrontação das fontes não é ilustrativo de uma verdade apenas inequívoca, como também de possibilidades de representação de um fato, a narrativa de *Cabra/84* acaba por se mostrar avessa ao triunfalismo.

A possibilidade do fracasso, melancolia, antitriunfalismo e a emergência da memória da clandestinidade são marcas em cada entrevista colhida pelo diretor. Analisaremos a seguir três exemplos que reúnem de forma notável essas perspectivas, os testemunhos de João Mariano, intérprete de João Pedro em *Cabra/64*, João Virgínio, líder camponês que participou da fundação da primeira Liga Camponesa do país e de Elizabeth Teixeira, que tem sua vida e memória transformadas pela visita de Coutinho.

João Mariano entrou para o elenco de *Cabra/64* em janeiro de 1964, quando as filmagens foram transferidas para Engenho Galileia, no município de Vitória de Santo Antão-PE. Como o próprio Coutinho informa em *off*:

João Mariano era o único dos atores que não tinha participação no movimento camponês. Quando o convidamos para fazer o filme, contamos para ele quem era João Pedro. João Mariano aceitou na hora

inclusive, por ter sido expulso de um engenho, estava desempregado. Gradualmente, porém, Ele foi se identificando com o papel de João Pedro.

A fala de Coutinho é acompanhada pelas imagens do *Cabra/64* na qual vemos João Mariano desempenhando seu papel de João Pedro Teixeira. Esse momento também se dá quando são mostradas imagens da projeção em Galileia. Ficamos com a percepção de que estamos vendo e sentindo aquilo mesmo que João Mariano sentiu quando viu sua imagem na projeção. Antes de vermos essas mesmas imagens, a câmera se detém por alguns instantes na feição do camponês, ao passo que nessa mesma hora o diretor frisa seu nome, anunciando que a sequência a seguir será voltada para o mesmo. As retomadas das imagens de *Cabra/64* indicam que, naquele momento, uma lembrança está sendo retirada de seu espaço de silêncio e terá início um processo de atualização por meio do estímulo e do encontro. Ao dia seguinte da projeção, Coutinho vai até o comércio que João Mariano mantém em Vitória do Santo Antão. Na fala em *off* do diretor “João Mariano é dirigente de uma congregação Batista em Vitória do Santo Antão, fui entrevistá-lo de surpresa ao dia seguinte da projeção”.

João Mariano expressa uma memória que seria classificada por diversos segmentos da Esquerda como “derrotista” ou a “memória do vencedor”. Se por um lado Eduardo Coutinho busca uma revisão crítica do passado, o testemunho de João Mariano expressa uma negação do ideário político que norteou o CPC, a UNE e as Ligas Camponesas. Aqui vemos a possibilidade do fracasso da qual o próprio Coutinho fala. A entrevista com João Mariano começa com o agora líder religioso desfazendo a imagem do passado, de camponês engajado, e construindo uma imagem de equívoco, de quem fez parte do movimento por “acaso”. Logo no início, um problema técnico leva Coutinho a interromper a entrevista. Esse momento e a retomada são registrados em sua integralidade. Contudo, ao retomar a entrevista, João Mariano não parece mais disposto a falar sobre o assunto de sua entrada no movimento camponês na década de 1960.

João Mariano então retoma seu testemunho e limita-se a falar que nunca quis estar inserido em quaisquer movimentos revolucionários, por isso teria optado por sair do engenho onde vivia. Coutinho, com perguntas muito concisas, tenta enfatizar a relação do envolvimento do ex-camponês/ator com o projeto do qual tinha participado, existindo da parte de João Mariano um esforço para demonstrar que nunca esteve necessariamente inserido naquela situação, guardando assim o certo distanciamento. Há em João Mariano uma postura defensiva e de individualismo, de alguém que conseguiu conquistar seu

quinhão de terras e deve isso tão somente ao seu esforço particular e não a um movimento coletivo. Podemos perceber na fala de João Mariano um certo receio, de quem parece reconhecer a iminência do perigo que suas palavras podem conter naquele momento.

O caso de João Mariano e o seu reposicionamento no âmbito de uma memória coletiva e a construção de uma identidade social desvinculada das reivindicações originais, não constituem um anátema necessariamente. Pollak, a partir do conceito de trabalho de enquadramento de memória, a explica a partir da disputa política entre grupos e organizações e do próprio trabalho da memória em si. Segundo o autor “o trabalho de enquadramento de memória pode ser analisado em termos de investimento”, ou seja, dos esforços aplicados para a solidificação de uma história social a partir da formação de uma identidade social (POLLAK, 1989, p. 206). No âmbito de uma “memória em si”, o que se analisa é uma memória que “está relativamente constituída” e o enquadramento da memória “efetua um trabalho de manutenção, de coerência, de unidade, continuidade”, de um grupo ou coletividade. Pollak elabora esse conceito levando em conta memórias que foram tiradas da clandestinidade e que, em função de uma “rearrumação”, passam a cercar os investimentos relacionados ao passado. Em *Cabra/84* e o caso específico de João Mariano, por mais que Coutinho insista em atrelá-lo à figura de João Pedro, em memória e em representação na ficção, o interlocutor faz uma reorientação na qual busca um espaço que não diz respeito à coletividade.

O enquadramento de memória promovido por João Mariano faz com que esse caso específico seja uma “memória do vencedor”, talhada pelo individualismo que o desobriga de qualquer ligação com as causas coletivas maiores e que também o desatrela dos “fragmentos” do passado. João Mariano procura construir uma imagem coerente e coesa de si mesmo e seus propósitos, como forma de livrar-se de um compromisso com o passado que nunca quis assumir para si. A proposta ético-estética que Coutinho imprime em seu filme faz com que o diretor ateste a recusa de João Mariano em lidar com esse passado, a partir do momento que lhe concede imagem, corpo e palavra, o diretor assume a responsabilidade acerca das visões contraditórias de passado que podem surgir no seio do grupo. O testemunho de João Mariano é uma marca do fracasso atrelado à imprevisibilidade de incorporar às filmagens os “acazos” do momento da filmagem. O diretor simplesmente poderia ter removido essa entrevista, ou dar um outro enfoque, colocá-lo como um derrotista, um amargurado. Mas o diretor opta por restituí-lo como é: um homem buscando reconstruir seu passado à luz do presente.

João Virgínio faz parte do grupo original que fundou a Liga Camponesa de Engenho

Galileia. Ao começar seu testemunho para Coutinho, um recorte de jornal aparece em tela, com a notícia de que João Virgínio se entregou sete dias após o início da perseguição empreendida pelo exército, conforme relata o próprio “Eu me entreguei. Passei sete dias escondido, sem sair pra lugar nenhum, o jeito que teve foi me entregar”. Gervaiseau salienta sobre a perseguição empreendida a João Virgínio uma “especial animosidade dos militares contra os dirigentes que se encontravam à origem da fundação da associação” (GERVAISEAU, 2012, p. 281), no caso a Sociedade Agrícola Pecuária dos Plantadores de Pernambuco, embrião da Liga Camponesa de Galileia. João Virgínio prossegue em seu depoimento relatando sua prisão enquanto é filmado de costas em um plano que registra seu caminhar pela pequena propriedade “Eu produzia aqui nesse sítio, onde estou...meio caminhão de mercadoria por semana. O exército pegou, tirou eu daqui, meteu na cadeia”. Em uma tomada com *travellings* Coutinho conduz o espectador pela exploração de um espaço que posteriormente descobrimos ser a casa de detenção na qual João Virgínio cumpriu seis anos de prisão e que agora encontra-se desativada, pois será transformada em um espaço cultural, é durante essa passagem que ele fala sobre as sequelas de sua prisão:

Cegou meu olho, uma pancada perdi ouvido, outra pancada perdi o coração, passei seis anos na grade da cadeia...o que fui que eu construí na grade da cadeia pra nação? Tomaram um relógio, um cinturão, 50 conto em dinheiro, um jipe o exército tomou – o cangaço de trás da prefeitura de Vitória [do Santo Antão, onde se localiza o Engenho Galileia], lá na delegacia, um jipe meu, não me entregou mais. Isso é um tipo de revolução? Pegar de um homem lascado que nem eu? Ficou meus filhos todinho morrendo de fome e o exército tomar o carrinho que eu tinha, meus documentos tomou tudo, acabar ficou com ele. Que vantagem fez o exército de fazer uma desgraça dessas comigo?

Embora seja recurso comum no documentário, *travellings* e panorâmicas de espaços que remetem a algum elemento que está sendo narrado, seja pelo interlocutor, seja por uma voz em *off*, é importante salientar aqui que as imagens mostradas não remetem a algo que João Virgínio esteja descrevendo e a imagem ilustrando. A força das imagens, associada a um discreto tema musical, fazem as vezes de uma evocação, uma “espécie de imagem mental da lembrança do tempo da prisão” (GERVAISEAU, 2012, p. 282). Há nesse recurso uma escrita imagética que visa transmitir ao espectador uma experiência com o mesmo impacto do que aquele relatado por João Virgínio. Nesse sentido, imagem e som se complementam, criam uma experiência multifacetada da percepção do passado a partir da combinação de elementos objetivos e subjetivos.

Ao questionar o sentido de uma “revolução” que lhe trouxe sequelas físicas ao

mesmo tempo em que tenta minar sua ação enquanto sujeito político, o próprio João Virgínio reafirma sua postura de engajamento e militância. Diferente de João Mariano, que renega seu passado e sua participação política, bem como qualquer postura contestatória, João Virgínio se posta como o legítimo caso de resistência, ou “memória dos vencidos” e inquietação que não permitirá que o cortejo dos vencedores siga sossegadamente.

Em seu testemunho, João Virgínio relata parte das torturas que sofreu “Passei 24 horas dentro de um tonel de merda com água aqui no umbigo, cada rolo de merda dessa grossura”. Para explicar a forma como suportou a tortura, João Virgínio resgata valores espirituais em sua fala ‘Só o Diabo aguenta, rapaz, o homem passar dentro de um tanque de merda 24 horas em pé’, ao que complementa “Eu não acredito que tô vivo não, porque eu nunca vi um espírito da minha qualidade aguentar mais choque elétrico do que eu aguentei”. João Virgínio encerra seu pujante depoimento com uma afirmação que encerra o aspecto inominável da singularidade de sua experiência ao mesmo tempo em que afirma seu entusiasmo em resistir por meio do relato de sua experiência “nada como um dia após o outro, com uma noite no meio e a graça de Deus pingando de hora em hora”.

A dimensão inominável das brutalidades sofridas por João Virgínio pode ser analisada pela ordem daquilo que se denomina documentos sensíveis e da experiência de choque, tal como formulada por Walter Benjamin. Segundo Icléia Thiesen, documentos sensíveis:

[...]podem ser definidos provisoriamente como aqueles que foram produzidos ou recebidos durante as atividades dos organismos produtores ou doadores no âmbito das suas atividades, cujo conteúdo documental contém segredos de Estado e/ou expressam polêmicas e contradições envolvendo personagens da vida pública ou de seus descendentes” (THIESEN, 2013, p.5).

Nesse âmbito enquadra-se a documentação produzida por órgãos de repressão durante os regimes de exceção, notadamente as ditaduras. A forma como determinados documentos são produzidos os torna objetos de “disputas e jogos de poder”, devido ao fato desses documentos guardarem “informações de interesse público, ainda que seu acesso contrarie a vontade de alguns grupos atuantes envolvidos em fatos comprometedores que desejam manter em segredo”. O acesso ou não a esses documentos faz parte de uma disputa de narrativas no âmbito da memória política, aqui entendida como uma construção social. No tocante ao conteúdo desses documentos, Carolina Silveira Bauer destaca que as informações que os compõem:

[...] são conseguidas através de ações legais e ilegais, incluindo violência física e psicológica. São produto de situações-limite, onde a intolerância é parte vital do sistema. Além disso, essa documentação está permeada de práticas difundidas e legitimadas pelo autoritarismo, com a delação e os falsos testemunhos, o que, muitas vezes, gera informações imprecisas (BAUER, GERTZ, 2011, p.177).

Visando essas razões Thiesen nos diz o seguinte sobre esses documentos ou fontes sensíveis: “É preciso não apenas identificar, recolher, processar e dar acesso às informações contidas nos documentos aqui denominados de sensíveis, mas problematizá-los, investigar suas condições de produção e sua natureza” (THIESEN, 2013, p.12). Os processos de construção social da memória passam pela ressignificação histórica e historiográfica promovidas por esses documentos sensíveis quando são trazidos à luz, permitindo repensar práticas institucionais, o papel de determinados agentes sociais, tanto nos que atuaram na repressão, quanto dos que assumiram posições políticas de oposição aos regimes ditatoriais.

Na esfera da produção de fontes históricas, *Cabra/84* é uma fonte de documentos sensíveis ao passo que traz no depoimento de seus interlocutores uma comunicação que diz respeito a inscrição de uma experiência tanto na memória coletiva quanto na vivência e na identidade individual de cada integrante do grupo. *Cabra/84* foi o primeiro filme a trazer na ordem de seu discurso o depoimento de camponeses perseguidos e vilipendiados pela ditadura civil-militar, fazendo o registro de uma experiência sensível que não figura nos documentos oficiais, mas reside no sentido de sua produção, sob tortura e outros meios escusos. O que vemos no depoimento de João Virgínio é a exposição da outra face institucional do processo de atualização das memórias, criando um confronto entre o documento oficial e a experiência vivida pelos perseguidos políticos.

Por outro lado, a experiência de choque remete ao impacto advindo da nova percepção do sujeito do mundo e da crise das grandes narrativas que o documentário incorpora. A tortura e a humilhação sofrida por João Virgínio remetem a eventos dilaceradores que inviabilizam as estruturas simbólicas das coletividades capazes de garantir a coesão social e histórica por meio da transmissão oral. A narrativa das sociedades pré-modernas recorre a linguagem do dizível para expressar aquilo que possui uma forma e um lastro comum ao grupo, gerando também a sensação de pertencimento que constitui as historicidades individuais (BENJAMIN, 2010).

Cabra/84 segue a tendência dos documentários pós-Segunda Guerra que busca contornar a crise das representações objetivas, seja sobre a alteridade do outro, seja sobre

um fato, após o colapso das aspirações iluministas de evolução e progresso da história, dando voz aos vencidos da história, aqueles que viram seus sistemas de valores e redes de sociabilidades convulsionados pelas experiências de choque. Ouvir o outro, sem mediações, sem propor verdades absolutas, adotando uma postura que pensa a circulação de saberes, as dinâmicas das experiências coletivas e individuais e a reconstrução de memórias, passa a ser uma das tendências dessa nova forma de pensar e fazer cinema documental.

Ao dar voz e não impor uma verdade externa a João Virgínio, Coutinho permite que seu interlocutor atualize sua memória e expresse aquilo que antes estava na esfera do indizível. Contudo, João Virgínio encontra na dimensão da religiosidade popular a forma de expressar esse indizível, uma estrutura narrativa para sua experiência limite, ou como analisa Gervaiseau:

A possibilidade de estabelecimento de uma tal comunicação se deve, em última instância, à ordem do mistério. Ela é uma graça concedida pelo Muito Alto àquele que sobreviveu às provas daqui de baixo e não atribui nenhum mérito pessoal à sua sobrevivência (GERVAISEAU, 2012, p. 283).

Nas teses de Benjamin o autor evidencia que as lutas materiais devem estar em consonância com as lutas espirituais/metafísicas:

A luta de classes, que um historiador escolado em Marx tem sempre diante dos olhos, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não há coisas finas e espirituais. Apesar disso, estas últimas estão presentes na luta de classes de outra maneira que a da representação de uma presa que toca ao vencedor. Elas estão vivas nessa luta como confiança, como coragem, como humor, como astúcia, como tenacidade, e elas retroagem ao fundo longínquo do tempo. Elas porão incessantemente em questão cada vitória que couber aos dominantes. Como flores que voltam suas corolas para o sol, assim o que foi aspira, por secreto heliotropismo, a voltar-se para o sol que está a se levantar no céu da história. Essa mudança, a mais imperceptível de todas, o materialista histórico tem que saber discernir (LOWY, 2005, p. 58).

O misticismo judaico presente na filosofia benjaminiana⁹⁷, associado ao materialismo dialético, concebe o Reino de Deus não somente como o bálsamo dos desvalidos, e sim como a ruptura das estruturas históricas que garantem o *status quo*, permitem a opressão, a violência e a desigualdade. O Reino de Deus é um processo de

⁹⁷ A vida de Benjamin é marcada por um forte conflito entre a teologia/misticismo judaico e o materialismo histórico. Isso, de certa forma, reflete o seu heterogêneo círculo de amigos, que iam desde o cabalista Gershom Scholem, ao dramaturgo Bertold Brecht. Para uma discussão mais detalhada acerca da relação materialismo histórico-misticismo judaico na vida e obra de Walter Benjamin Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin: os cacos da história. São Paulo: n-1 edições, 2018.

esclarecimento (*Aufklärung*) baseado em uma oposição dialética da história pregada por uma figura messiânica, que leva a cabo o acontecer histórico, um “estado de exceção, no qual são suprimidas as leis que servem aos vencedores e a uma visão historicista”. Fragmentos teológicos e materiais que lampejam do passado no presente expressam o caráter da ação conduzido por essa figura messiânica: impedimento do fluxo histórico atrelado a uma visão de progresso que só produz ruínas. João Virgínio e sua reivindicação de resistente pela “graça divina”, ressalta sua imanência histórica enquanto indivíduo, a partir da agregação da porção material e espiritual de sua luta e da coletividade da qual faz parte. O seu testemunho e sua evocação “E a ajuda de Nosso Senhor Jesus Cristo é quem vai proteger a gente. As graças de Deus tá caindo aí de hora em hora”, denotam que no horizonte dessa comunidade repousa uma nova esperança, uma perspectiva de libertação de opressão associada a uma tomada de consciência de que, enquanto estiverem vivos, haverá resistência e haverá luta. E essa luta é nas ruínas do presente na qual o fluxo do tempo dos vencedores deve e precisa ser cessado.

No misticismo judaico e no materialismo histórico mobilizados por Walter Benjamin a figura do Messias é elevada pela força do presente, na qual no aqui e agora da revolução, ele é o criador do fim e de um novo início. Assim começa uma revolução, tanto material quanto espiritual, na qual os injustiçados terão sua justiça, os oprimidos serão senhores de seus caminhos e a exploração cessará. *Mutatis mutandis*, funda-se uma nova relação dos seres humanos com o tempo, com a história e na forma como percebem o passado, onde o Reino de Deus é essa expressão da mudança histórica e não um estado a-histórico. João Virgínio pode até não ser necessariamente o Messias dessa revolução, mas seu recurso a uma religiosidade popular, dificilmente corroborada ou citada no *Cabra/64*, indicam que a força do presente é o combustível para a revolução e resistir é um ato da ordem do divino da qual a revolução não pode estar dissociada. Ou, como diz o próprio João Virgínio “Não é possível a gente viver a vida todinha debaixo do pé do boi, não”. O que João Virgínio vem a expressar é uma nova relação com o tempo em que a opressão terá fim e uma nova ordem irá emergir. Ao comunicar sua experiência ele escreve essa reivindicação na memória coletiva e na sua identidade pessoal e aponta esse novo tempo que precisa da resistência para ser conquistado.

Considerada a grande síntese do filme e o eixo em torno do qual se dá o principal processo de enquadramento da memória e emergência da clandestinidade, a entrevista de Elizabeth Teixeira perpassa, pelo menos, três blocos do filme. A primeira aparição de Elizabeth se dá quando da exibição do filme para os camponeses em Galileia. Nesse bloco

vemos imagens de Elizabeth no *Cabra/64*, trabalhando na lavoura, Coutinho filma os demais camponeses reagindo ao verem sua imagem, prontamente reconhecida, ao que Ferreira Gullar complementa junto às imagens de *Cabra/64* “Mesmo não tendo visto Elizabeth Teixeira desde 64 os participantes do filme logo a reconheceram”. Somos conduzidos então à primeira incursão rumo à história de Elizabeth, com nova fala informativa de Ferreira Gullar “Elizabeth estava desaparecida há 17 anos. Nem sua família, nem seus companheiros da Liga de Sapé sabiam onde ela se refugiara. Abraão, seu filho mais velho, era o único que sabia”. A fala de Ferreira Gullar é acompanhada de um *travelling* que mostra uma paisagem verdejante, sem indicação de localização, ao que Coutinho informa em *off* “Fui procurar Abraão em Patos, no sertão da Paraíba, onde ele é jornalista”. Já nesse momento Coutinho revela as dificuldades em obter acesso a Elizabeth Teixeira e as exigências feitas por Abraão “Depois de fazer muitas exigências Abraão concordou em levar a equipe de filmagens à casa de sua mãe”. Vemos duas fotos que nos permitem identificar essa personagem que terá um peso fundamental para esse reencontro e forçará os limites da narrativa de Coutinho em *Cabra/84*.

Nesse momento da narrativa é inserido um tema musical que marcará a entrada de Elizabeth na narrativa ao longo dos próximos blocos. Há uma preocupação de Coutinho e Escorel em firmar um imaginário em torno de Elizabeth Teixeira não só por imagens, mas com sons, movimentos de câmera e enquadramentos. O *travelling* da paisagem verdejante continua a ser mostrado, associado à fala de Coutinho é a construção imagética de um percurso a ser percorrido em busca de um personagem, de uma história, de um passado. Elizabeth Teixeira estava clandestina em São Rafael, cidade localizada no sertão do Rio Grande do Norte, “situada a uns 300km de Sapé e a mais de 500km de Galileia” e “nem mesmo a televisão chega lá”, nos informa Coutinho para mensurarmos a importância do local escolhido para ser o refúgio de Elizabeth Teixeira. O diretor nos informa que Elizabeth vivia somente com seu filho Carlos e mudara seu nome para Marta Maria da Costa. Nesse momento recebemos a primeira indicação da diáspora forçada a qual Elizabeth Teixeira e sua família foram submetidas. A desagregação atingiu a comunidade e vida pessoal de todos os camponeses, cabendo a Elizabeth Teixeira, a viúva do “cabra marcado para morrer”, o fardo mais pesado.

Sem mais delongas e com um corte seco entre um *travelling* da paisagem para um breve *travelling* da cidade, chegamos a Elizabeth Teixeira. Coutinho retoma o fio da narrativa explicando as circunstâncias do encontro “Elizabeth não esperava minha chegada. Comecei nossa conversa mostrando as oito fotografias de cena que sobraram da

filmagem”. Primeiro vemos a imagem de Elizabeth em uma foto das filmagens originais, um recurso faz a transição de uma fotografia para outra e, só depois, vemos Elizabeth passando as fotos. Um plano fechado em Elizabeth se abre e vira um plano conjunto que mostra Elizabeth, família e alguns amigos. Esse será o cenário no qual a clandestinidade de Elizabeth começa a ser desmontada. É curioso perceber que Elizabeth está não só reencontrando Coutinho, como também o próprio Abraão, que embora não visse a mãe desde 1964, era o guardião do seu segredo.

[...]o Abraão nunca tinha vindo aqui, nunca houve oportunidade de vir...e vocês, e eu fiquei emocionada com a chegada, né. Eu não esperava uma coisa assim. Ele telefonou e disse que viajava para cá. A menina ouviu o telefone, falou pra mim que vinha ele, outro irmão e o Carlos, vinha os três irmãos. Aí quando chegou aqui, disse: não, vem, já Carlos chegou: não, mamãe, quem vem é o Coutinho aí com os meninos do repórter. Ih! Eu digo, Nossa Senhora: o que está acontecendo? Fiquei assim... emocionada...

Coutinho não se fia em estabelecer uma dinâmica de perguntas e respostas, optando por permitir que Elizabeth deixe fluir suas memórias e emoções e se limita a responder aos questionamentos dos que estão ali presentes, principalmente Elizabeth e Abraão. Esse primeiro movimento de Coutinho em direção a memória de Elizabeth Teixeira, como analisa Consuelo Lins “é marcado pela emoção, mas também por constrangimentos, em função da presença do filho Abraão”. As constantes interrupções de Abraão obrigam Coutinho a um deslocamento mesmo estético. As filmagens que, diferente das demais até então que se realizavam em ambientes abertos, no reencontro com Elizabeth ocorrem em um ambiente fechado, a câmera sempre focada em sua figura. Mas, diante das intervenções de Abraão, Coutinho se vê obrigado a abrir o quadro da imagem. Na primeira intervenção, mais curta e inesperada, Abraão pede que sua mãe “reconheça a abertura política do presidente Figueiredo, graças a ele nós estamos aqui”. Enquanto isso as fotos passam de mão em mão, Elizabeth se limita a assentir com a cabeça, agradecendo não só ao General Figueiredo como também a presença de Coutinho que retornou para terminar as filmagens, algo que ela dizia não imaginar que pudesse acontecer. Pouco a pouco Elizabeth ganha mais confiança e sua fala passa a tratar da lembrança de seu sofrimento, da perseguição, dos companheiros mortos e começa o seu movimento de saída da clandestinidade:

Eu tinha medo [...]. Vocês são testemunhas, eu sofri demais. A perseguição era grande, os caras tiveram muita vontade de me exterminar [...]. Quando eu cheguei aqui a coisa melhorou mais sobre a perseguição. Eu me escondi, ninguém sabia quem eu era. Ninguém sabe quem sou eu. Hoje, esse pessoal que tá aqui, tudo tá sabendo [...]. Eu

cheguei por aqui dizendo que não ia dizer que tinha filhos. Alguma pessoa, depois que eu tomei intimidade, foi que eu disse assim: 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.

Um novo silêncio se impõe, sendo rompido apenas por sons ambientes. Enquanto Elizabeth dava seu testemunho as fotos passam de mão em mão, recortes de jornal acompanham sua fala, para Gervaiseau:

[...] a inserção, ao longo das sequencias precedentes, de imagens fixas [...] era essencialmente ligada ao seu valor de prova, enquanto sua incorporação à cena visa, aqui, em primeiro lugar estimular a lembrança de Elizabeth e, em segundo lugar, oferecer aos indivíduos presentes na sala a possibilidade de ver com seus próprios olhos traços históricos de um passado que permanecera até então secreto (GERVAISEAU, 2007, p. 230).

As lembranças familiares se adensam no olhar e na memória de Elizabeth Teixeira. Junto delas emerge igualmente uma memória de sofrimento antes silenciada. A desconstrução da clandestinidade de Elizabeth se faz o momento perfeito para a emergência dessa memória. O momento que transforma o luto e a nostalgia em força de ação no presente se dá justamente em sua fala anterior, quando narra sua vida de clandestina em seu próprio país, relembrando seus companheiros mortos e toda uma série de traumas e feridas que a perseguição política causou a ela e sua família. Elizabeth assim se firma como sobrevivente (GERVAISEAU, 2007, p. 231). A figura do sobrevivente é emblemática dos eventos limite do século XX, cuja emergência está associada justamente a práticas de história oral, que por sua vez está implicado no papel público da memória e dos agentes históricos. Beatriz Sarlo, ao tratar do testemunho dos sobreviventes, tem em mente os relatos daqueles que sofreram a perseguição política no cone sul, os sobreviventes do Holocausto, tomando como exemplo as memórias de Primo Levi em *Os afogados e os sobreviventes e É Isto um Homem?*. Ocupando espaço central nessa discussão temos os efeitos e o papel jurídico do testemunho na composição das narrativas memorialísticas na segunda metade do século XX (SARLO, 2007).

A questão testemunhal a qual Sarlo faz referência é responsável por fomentar o conceito de dever de memória (SARLO, 2007). Emergindo na França, remontando ao pós-segunda guerra mundial, o “dever de memória” surge como uma reivindicação para tratar da memória dos judeus que haviam sido deportados, dos que colaboraram com a ocupação nazista e com o governo da república de Vichy. O dever de memória, relacionado ao holocausto, produziu uma série de modelos reivindicatórios que se

perpetuaram pela segunda metade do século XX, para aqueles que buscavam garantir a afirmação de suas memórias no espaço público, a partir de uma concepção que envolve reconhecimento e reparação (HEYMANN, 2006, p.06-07). Dentre os modelos de memória podemos enquadrar os testemunhos orais dos ex-perseguidos políticos no cone sul e a busca pelos desaparecidos.

O testemunho de Elizabeth Teixeira, que lhe permite sair da clandestinidade, na análise de Pollak em seu conceito de memórias clandestinas,

[...] ocupa toda a cena cultural, o setor editorial, os meios de comunicação, o cinema e a pintura, comprovando, caso seja necessário, o fosso que separa de fato a sociedade civil e a ideologia oficial de um partido e de um Estado que pretende a dominação hegemônica (POLLAK, 1989, p.11).

As memórias cingidas no cerne do próprio grupo podem ser observadas na intervenção seguinte de Abraão, ainda mais enfática, conforme analisa Consuelo Lins:

Novas interrupções de Abraão acontecem durante esse primeiro encontro, sempre impositivas: “...diga, não é lhe orientando politicamente, todos os regimes são iguais, desde que a pessoa não tenha proteção política, todos são rústicos, violentos, arbitrários, dependendo das camadas e das situações econômicas, todas as facções políticas esqueceram Elizabeth Teixeira, simplesmente porque não tinha poder”. Nessa intervenção, há implícita, uma crítica à própria esquerda e indiretamente ao próprio Coutinho, a quem Abraão se dirige “Está aqui a revolta do filho mais velho...Agora, se o filme não registrar meu protesto, essa minha veemência...”. Coutinho não contesta: “eu registro tudo o que os membros da família quiserem...” Como se soubesse que poderia eventualmente ser cortado na montagem, Abraão insiste: “Mas quero que o filme registre esse nosso repúdio a quaisquer sistemas de governo...”. Coutinho afirma: “Estará registrado, te garanto” (LINS, 2004, p. 46).

Se por um lado Coutinho reafirma a autoridade compartilhada com seus interlocutores, por outro, parece ficar implícito que as falas de Abraão denotam um medo em relação às consequências do “retorno” de Elizabeth Teixeira. Tanto quanto uma ambiguidade da cena, há também uma relação direta com a situação histórica do país, que passava por um processo de transição política e no qual tudo ainda era muito incerto. As chances do fracasso, seja para Coutinho seja para seus interlocutores, eram grandes e arriscadas nesse momento. Mas, retomando o aspecto estrito da ambiguidade da cena, algo que seria impensado no caso de *Cabra/64*, não existem heróis, vilões e triunfos nessa cena, o que temos é o fluxo de memórias, emoções e ressentimentos e Coutinho intervém o menos possível, conforme analisa ainda Consuelo Lins:

Trata-se, para Coutinho, de intervir o menos possível, e o equilíbrio é extremamente frágil. Essa é uma sequência primorosa a demonstrar o

que pode um documentário: a ausência de controle por parte do cineasta, a impossibilidade de um único sentido para o que estamos vendo, a palavra de Elizabeth tomando corpo e encontrando pouco a pouco sua vitalidade (LINS, 2004, p. 47).

O primeiro dia de entrevistas com Elizabeth Teixeira termina com uma exibição pública dos fragmentos de *Cabra/64*, tal como seria feito em Galileia semanas depois⁹⁸. Já naquele momento, diante da comunidade de São Rafael, Marta Maria deixa de existir e todos passam a conhecer a verdadeira identidade e história de Elizabeth Teixeira. O momento é de nostalgia e felicidade, com uma Elizabeth sorridente e identificando todos que apareciam no filme, ao mesmo tempo em que explicava a dinâmica da história aos seus vizinhos. Coutinho faz questão de ressaltar que Abraão assistiu à projeção sem fazer nenhuma intervenção.

O segundo momento, inclusive já referenciado na presente pesquisa, dá-se no segundo dia de entrevistas. A câmera auxiliar acompanha a chegada da equipe, passando pelas simples ruas de São Rafael, Coutinho nos informa que:

Esta é a chegada para o segundo dia de filmagens com Elizabeth Teixeira. No total foram três dias. No primeiro, a presença de Abraão influenciou no clima da entrevista, principalmente no início. Nos outros dias ele não apareceu. Elizabeth contou sua vida e a de João Pedro nessas duas circunstâncias.

A satisfação de Elizabeth ao rever Coutinho e sua equipe é incontida, nesse momento ela estava dando aulas para crianças da vizinhança e expressa sua felicidade e surpresa:

Ei, Coutinho, ontem à noite eu me deitei e fiquei imaginando. A entrevista, eu falei muito mal ontem, mas eu fiquei também emocionada [...] Porque eu devia ter começado direitinho, a vida, como você queria de início[...]. Se você tivesse deixado para hoje eu tinha me expressado melhor.

Consuelo Lins indica o quanto é surpreendente “o conhecimento intuitivo que Elizabeth possui do que é relevante falar (LINS, 2004, p. 47). Tudo gira em torno da fala por meio da qual os atores sociais marginalizados ou excluídos ressignificam saberes e imprimem novos sentidos a uma produção de saberes do qual foram apartados. Antônio Torres Montenegro assim explica essa dinâmica no seio das pesquisas de história oral:

Aprender, aprender, apropriar-se de um saber que estabelece direitos: a capacidade de articular o ato de pensar à fala, desenvolvendo argumentos em torno de um saber que muitas vezes é cerceado às camadas populares, existe um longo processo de socialização

⁹⁸ Coutinho começou por entrevistar Elizabeth Teixeira em São Rafael, partindo logo depois para Engenho Galileira, onde entrevista os demais participantes de *Cabra/64*.

[...]

A descoberta e a apropriação da fala resultam num processo de interiorização e transformação do imaginário popular que se reconhece, que se redesenha em um outro lugar da sociedade. Essa mudança é, sobretudo, a redefinição de um outro plano da cidadania e, por extensão, de poder (MONTENEGRO, 1992, p. 38 e 40).

Sendo o presente o palco da mudança e de ressignificação do passado, o encontro de Coutinho com Elizabeth provoca visíveis efeitos, ela “percebe a importância do filme para reunir o que estava disperso”. A atitude de Elizabeth parte “dos claros efeitos que o primeiro encontro e a sessão de projeção do copião do primeiro *Cabra Marcado* produziram sobre sua memória e suas reflexões; ela já está em plena transformação” (LINS, 2004, p. 47). Nesse momento Coutinho mescla trechos da entrevista do primeiro dia com as do segundo dia, como se retomasse temas para um melhor desenvolvimento. Elizabeth Teixeira fala de como conheceu João Pedro, do início do relacionamento, do fato de seu pai não aprovar a união dos dois, a mudança, nascimento dos primeiros filhos e a entrada para a militância por parte de João Pedro. Esse é o momento no qual Elizabeth retoma suas memórias, de forma pública, e atualiza seu passado. A autoridade compartilhada por Coutinho é parte fundamental do seu radicalismo ético-estético, pois ele “parte de personagens reais, porém, o que filma não é a pessoa ‘tal qual ela é’ na vida cotidiana”, mas extraindo de seus interlocutores a forma “como essas lembranças surgem no presente, como são narradas no momento da filmagem, mesmo que não coincidam com o que está estabelecido pela história oficial” (LINS, 2004, p. 47).

O terceiro momento marca a totalização da metamorfose de Elizabeth Teixeira, no último dia de filmagens. Todavia, esse momento é antecedido de movimentos que são expressos ao longo dos três dias de entrevista: o primeiro é quando Elizabeth aceita ser filmada, saindo assim da clandestinidade, o segundo quanto torna público seu luto, sua dor e sua condição de sobrevivente, isso dá quando da observação das oitos fotos restantes e da projeção do filme inacabado, o terceiro momento se dá ao fim da projeção do filme, pois o filme concorre para reunir e fundar uma identidade para Elizabeth a partir dos diversos fragmentos mostrados, o quarto momento, esse no segundo dia, se dá por ocasião da segunda visita de Coutinho e da necessidade que Elizabeth intui de contar sobre sua vida junto a João Pedro Teixeira (GERVAISEAU, 2007, p. 233 e 234).

A análise desses movimentos nos conduz ao final de sua metamorfose:

[...] quando Elizabeth lembra a pluralidade dos papéis sociais que ela exerce, no presente, em Sapé; depois quando a vemos escutar as vizinhas manifestarem suas opiniões ante a tomada de consciência do seu sofrimento. O movimento se torna mais intenso na cena seguinte,

quando José Francisco [líder local, presidente do sindicato local dos trabalhadores rurais] fala, ele também, da experiência de seu encontro com ela, e comunica os frutos do diálogo privilegiado estabelecido, salientando a dimensão coletiva e histórica do sofrimento vivido (GERVAISEAU, 2007, p. 234).

É difícil atribuir ao filme de Coutinho uma função taumatúrgica, contudo, é inevitável não associar o processo de filmagens à “liberação” de Elizabeth Teixeira, sua saída da clandestinidade e junção dos fragmentos de sua história. A trajetória de Elizabeth Teixeira, agora tornada pública, compreende um processo de perlaboração, isso significa que, graças ao filme inacabado *Cabra/64* e a nova empreitada de recuperar as histórias de todos envolvidos na primeira filmagem, Elizabeth Teixeira pode acessar corretamente seu passado, evitando assim um duplo esquecimento, o do crime e o da justiça, que acaba produzindo círculos viciosos de memória. A melancolia encadeada por esse processo permite que Elizabeth atualize o sentido da luta camponesa que continua e resiste, como fica evidente em seu discurso improvisado na cena da despedida da equipe de filmagens:

Eu tinha um desengano que não encontrava mais com você, nem com outros companheiros, mas hoje vejo a minha casa, a visita dos meus companheiros passados então para mim é uma grande coisa. Nunca esmoreci, nunca esqueci a luta...fiquei encostada, porque esse era o único jeito. Mas hoje, nós agradecemos muito ao nosso presidente por ter concedido essa honra de nós estamos conversando, palestrando, encontrando com nossos filhos, com nosso país, com nossos parentes [...]. A luta que não pode parar, enquanto se diz ‘tem fome e salário de miséria’, o povo tem que lutar. Quem é que não luta por melhores dias de vida? [...]. É preciso mudar o regime, é preciso que o povo lute, que enquanto tiver esse regimezinho, essa democraciazinha aí [...]. Democracia sem liberdade [...] não pode; ninguém pode.

A filmagem desse momento ocorre logo após a despedida, com a equipe dentro do carro e a câmera de Edgar Moura ligada, fazendo o registro pela janela. A fala de Elizabeth é espontânea. Acerca da discussão ética de realizar esse registro e com todas as implicações políticas que ele podia ter naquele momento, Consuelo Lins pondera o seguinte:

A sequência provocou diversos comentários, entre os quais o de que Elizabeth teria se expressado dessa forma tão espontânea porque pensou que a câmera estivesse desligada. Essa é uma observação que não me parece fazer sentido, diante da proposta geral do filme. É para os técnicos do filme, para Coutinho, para os amigos que a rodeiam, e talvez para a câmera também, pouco importa, que Elizabeth usufruiu desses momentos finais com quem produziu tal mudança (LINS, 2004, p. 48 e 49).

Sobre as questões éticas e estéticas envolvidas nessa cena, o próprio Coutinho nos diz:

Na verdade, quando se fala em ética em documentário ou em história oral, é sempre um problema político também. Então eu lembro que, no final de *Cabra marcado para morrer*, a Elizabeth faz um discurso que lembra o discurso que ela fazia em 1963, 1964 e que mostra, enfim, ela voltando a ser uma líder política, etc. Isso daí, por exemplo, como se fosse um filme montado com regras não ligadas à estrutura de filmagem, podia ser uma fala que ela tivesse feito no começo, no primeiro dia de filmagem. Então, quando você faz um filme, você separa uma fala e diz “essa fala é boa para final, vou botar no final para mostrar como eu sou solidário com ela, com o espírito dela, que está retomando a luta”. Mas acontece que não: a força que passa inconscientemente para o próprio espectador está no fato de que a fala dela foi realmente a última da filmagem. Ela foi filmada numa situação de despedida e é uma longa fala onde ela elogia o Figueiredo e depois mete o pau. Então, essa verdade que é uma despedida – uma Kombi que se afasta e ela dizendo aquilo – ganha uma força política e expressiva dez vezes maior, pelo fato de que foi realmente a última fala dela no filme. Tem uma força extraordinária porque, no fundo, ela tinha noção de que a câmera estava filmando, mas filmando há tanto tempo na despedida – que durou dez minutos – que ela nessa altura nem está ligando se tem câmera ou não. Mas ela sentiu intuitivamente que era a última chance dela dizer: elogiou Figueiredo, depois desabafou. Então isso é uma amostra de que a fala dela está no fim, porque a estrutura da filmagem foi essa. E no final ela disse essa coisa porque foi sua última palavra, entende? Então, acho que isso tem um efeito dramático e político dez vezes maior, porque ela foi respeitada como personagem, como evolução durante o filme. É a própria estrutura do filme, obrigado (COUTINHO, 2013, p. 28).

Considerações finais

No momento em que redijo essas linhas, um relatório feito pela Comissão Pastoral da Terra (CPT) indica que no ano de 2021 ocorreu um aumento de 75% assassinatos no campo ligados a disputas por terras, grilagens e violação de territórios indígenas - em 2020 foram registradas 20 mortes, em 2021 esse número subiu para 35 mortes. Já as mortes por conflito, que não incluem assassinatos, mas sim óbitos decorrentes de ações outras, desenham um cenário ainda mais crítico: foram 109 mortes em 2021, um aumento de 1.100% se comparado a 2020⁹⁹.

A mesma CPT, em relatório preliminar, já indica que, no ano de 2022, 19 pessoas já foram assassinadas em conflitos no campo¹⁰⁰. Quando da divulgação desses números ainda não haviam sido considerados os assassinatos do indigenista Bruno Pereira e do jornalista inglês Dom Phillips¹⁰¹, desaparecidos em 5 de junho e cujos corpos foram encontrados em 15 de junho. A esclada de violência no campo é uma característica histórica do país. Como aponta outro documento da CPT, entre 1962 e 1989 cerca de 1.566 trabalhadores rurais foram assassinados, seja pela repressão, seja a mando de latifundiários que contavam com a conivência dos militares no poder¹⁰². É de se supor que com o atual clima político que impera no país, os números atuais de assassinatos e mortes no campo devam se manter altos e permaneçam igualmente impunes.

É nesse ambiente que parto para expressar algumas conclusões acerca de *Cabra/84*. Quando de seu lançamento o filme veio trazer a público uma história que estava oculta e ainda levaria algum tempo para ser oficialmente desvelada. Por outro lado, a memória desses agentes históricos estava viva, dinâmica e cujas marcas ainda eram muito recentes. Pouco se avançou no país acerca das questões que envolvem reforma agrária e nos últimos anos vimos a concentração de terras e a violência no campo em escalas cada vez maiores. Diante de tais fatos e perspectivas cabe pensarmos o quanto o presente que

⁹⁹ Cf. [Comissão Pastoral da Terra - Conflitos no campo Brasil 2021 - Resumo do Download \(cptnacional.org.br\)](https://cptnacional.org.br), Acesso em: 20 jun. 2022., horário: 15h00

¹⁰⁰ Cf. [19 pessoas foram assassinadas em conflitos no campo em 2022, aponta Comissão Pastoral da Terra | Meio Ambiente | G1 \(globo.com\)](https://g1.globo.com), Acesso em: 20 jun.2022, horário: 16h15

¹⁰¹ Bruno Pereira e Dom Phillips foram assassinados durante uma expedição pelas terras indígenas do Vale do Javari (AM), na fronteira com o Peru. Bruno Pereira estava promovendo reuniões com os povos locais para pensar formas de defender o território que é alvo constante da ação de madeireiros, grileiros e milícias armadas. Dom Phillips aproveitava a expedição para colher material e fazer entrevistas para o seu livro-reportagem *Como salvar a Amazônia*. Até o momento em que escrevo essa nota (16/07/2022), dois assassinos confessos já foram presos e um terceiro preso é investigado como cúmplice. Até o momento não se sabe quem foi o mandante do assassinato do indigenista e do jornalista inglês.

¹⁰² Cf. [Trabalhadores rurais - Memórias da ditadura \(memoriasdaditadura.org.br\)](https://memoriasdaditadura.org.br), Acesso em: 20 jun. 2022, horário: 16h40

Eduardo Coutinho tomou como ponto de apoio para seu filme ainda é tristemente válido. Desse modo *Cabra/84* não é só uma peça de referência na cinematografia nacional e sim um filme que urge ser revisitado e reanalisado a luz não só das práticas do documentário, como também por ser um importante documento na infame história da concentração de terras no Brasil.

Como agente histórico, *Cabra/84* ainda cumpre uma função das mais importantes na cinematografia nacional, que é atualizar a memória das lutas camponesas e os procedimentos para registro de testemunhos. Não só por ser uma referência, mas por ser peça fundamental de um processo histórico, *Cabra/84* deve ser pensado e analisado por aquilo que trouxe ao imaginário nacional acerca das lutas camponesas das formas de pensar o documentário. Repousam em *Cabra/84* discussões que são candentes desde as décadas de 60 e 70 nas relações entre as esquerdas e as classes populares e são elas que permeiam as opções estéticas e éticas adotadas e desenvolvidas por Coutinho. Em termos historiográficos, *Cabra/84* deve ser pensado em uma chave de guinadas historiográficas que incorporam novas fontes, procedimentos e as subjetividades no processo de construção do discurso histórico. Como já ressaltado, não foi a intenção da presente pesquisa afirmar que Coutinho é um cineasta que faz história. Contudo, ele se constitui como um autor, no sentido de realizar um cinema autoral, cujos dispositivos de filmagem se alinham a um mesmo ambiente de guinadas históricas. A narrativa de *Cabra/84* pode ser vista como um espaço em que a história tem um papel vital, pois está sempre sendo considerada nos dispositivos que Coutinho escolhe para se aproximar de uma realidade e ser registrada.

O alinhamento do filme de Coutinho com tendências históricas ajuda a desenhar o próprio desfecho de sua obra. Após entrevistar Elizabeth Teixeira e os camponeses de Engenho Galileia, o diretor empreende uma outra busca, pelos filhos de Elizabeth que estão espalhados, privados do convívio com a mãe, sem nem saberem se a mesma está viva, agentes de uma diáspora forçada. Coutinho encontra uma das filhas vivendo em Sapé, Maria das Neves Altina Teixeira. Ela vive perto da antiga casa da família e também próxima do avó, pai de Elizabeth, Manoel Justino, que criou um dos filhos de Elizabeth, João Pedro Teixeira Filho. Ainda em 1981, mas em outubro, Coutinho vai até Duque de Caxias, município da Baixada Fluminense do Rio de Janeiro, e encontra Marta, mais uma filha de Elizabeth que embora tenha contato com outros irmãos, não sabia nada sobre sua mãe. A busca de Coutinho prossegue pelo Rio de Janeiro, dessa vez em maio de 1982, onde encontra José Eudes, que trabalha como segurança em uma firma de engenharia.

Nesse mesmo dia, dessa vez em Olaria, Coutinho encontra Marinês, mais uma das filhas de Elizabeth dispersadas na diáspora forçada da família. Em Cuba, graças à ajuda de uma equipe de filmagens, Coutinho consegue um depoimento de Isaque Teixeira, que estuda medicina no país.

A análise desses trajetos e buscas reflete uma jornada que foi típica de diversas famílias no período de redemocratização e no pós-ditadura, buscando seus entes queridos cujos paradeiros eram desconhecidos. A função histórica de *Cabra/84* não se acaba após a fala contundente de Elizabeth que estabelece uma continuidade das lutas do passado com o presente, ele se prolonga na projeção, com Coutinho reunindo, mesmo que imageticamente, a família e trazendo as memórias e ressentimentos dessa separação. Eduardo Coutinho age como interventor nessa história ao tirar da clandestinidade as trajetórias desses filhos e tal qual como um típico repórter de noticiários locais, o diretor sai com microfone em punho, seguido de uma câmera, em momentos muito emotivos que beiram o sensacionalismo. No presente, as pontas de um passado trágico são atadas e desses escombros saem mais memórias, ou fragmentos. Retomando a Bernadet, o fragmento e o espetáculo são reunidos nesse trabalho de resgate de fragmentos da memória.

O radicalismo ético-estético de Coutinho em conceder protagonismo a seus interlocutores, com quem estabelece conversações, promove-os a personagens no sentido de atuarem como autores e atores das suas próprias histórias. A evidenciação dessa subjetividade diante das câmeras permite ao espectador perceber o quanto suas vidas foram perpassadas por uma cadeia de acontecimentos que culminam no fato histórico para aquela coletividade. Dessa forma Coutinho transita entre abordagens micro e macro, fazendo do geral um caso e dos modelos documentais uma possibilidade de perspectiva, não um recurso narrativo engessado, mas dinâmico, uma vez que é objeto de autorreflexão durante toda narrativa.

É importante ressaltar o quanto o trabalho de Coutinho é construído a partir de um intenso diálogo com as comunidades e atores sociais inscritos em um tempo e espaço, mas situados à margem da história oficial. Desse modo evitam-se essencializações políticas e culturais e mergulha-se mais fundo na dinâmica desses grupos, cujas memórias passam a adquirir fluidez quando são apartadas, mesmo que momentaneamente, das hierarquias e dos modelos totalizantes, sendo tratadas por aquilo que elas têm de particular no momento em que são registrados. Se a principal lição que o cinema traz na virada do século XIX para o XX é que a nascente arte plasma o instante e impede sua

efemiridade, Coutinho leva essa prática a um novo paroxismo quando faz do presente não só um lugar que mostra as coisas como estão, mas sim como um ponto de tensão, de transição, de ação e o único lugar onde a ação de modificar e resgatar é possível e viável.

A História e a historiografia são elementos fundantes nos dispositivos de filmagem adotados por Eduardo Coutinho em *Cabra/84*. Essa relação faz com que o filme de Coutinho extrapole os limites do cinematográfico, fazendo com que seja um ponto de inflexão dentro dos meios de comunicação de massa e nas discussões acerca da fundação da memória pública no Brasil. Por meio das conversações que estabelece com seus interlocutores, Coutinho traz à luz, não de forma estática, mas como fruto de tensões, uma memória, até então subterrânea e silenciada. Mais do que estipular ou instituir uma memória fundante ou essencializada, a preocupação de Coutinho reside nos entrelaçamentos da memória.

Gostaria de encerrar a presente pesquisa com uma reflexão sobre a forma como Eduardo Coutinho opta por encerrar seu filme. As últimas imagens mostradas são a de João Virginio, no terreiro de sua casa em abril de 1981, um domingo de carnaval. O diretor em *off* fala que “dez meses depois, João Virginio morreu de ataque cardíaco nesse mesmo local”. Um total anticlimax. Por que não encerrar a história com a fala contundente de Elizabeth e que marca sua saída da clandestinidade? Primeiramente, Coutinho sempre optou por respeitar a ordem das filmagens, mesmo quando alterna idas e vindas no tempo e no espaço, opta por manter uma unidade temática e temporal. Segundo, e talvez o mais importante, *Cabra/84* não é um filme sobre triunfos vazios, é um filme sobre rupturas e continuidades, sobre o que escolhemos retirar dos escombros e construir pontes para resgatar e conectar aquilo que nos traz inquietações. *Cabra/84* é a própria memória que surge do processo de tomada de consciência.

Referências

- ADORNO, Theodor, **Minima moralia**. São Paulo: Ática, 1993.
- AGAMBEN, Giorgio. **Infância de história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- _____, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo, 2008.
- ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2015. p. 155-202.
- ALMEIDA, Juniele Rabêlo. Práticas de história pública: O movimento social e o trabalho de história oral. *In*: ALMEIDA, Juniele Rabêlo; MAUAD, Ana Maria; SANTHIAGO, Ricardo (orgs.). **História pública no Brasil**. Sentidos e itinerários. São Paulo: Letra e Voz, 2016, p. 47-55.
- ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. *In*: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. **Memória e (Res)Sentimento** – Indagações sobre uma questão sensível. Stella Bresciani e Márcia Naxara (orgs.). Campinas, SP: Editora Unicamp, 2004, p. 15-36.
- _____, Pierre. **A gestão das paixões políticas**. Curitiba, PR: Ed. UFPR, 2019.
- AVELLAR, José Carlos. O vazio do quintal. *In*: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 250-282.
- AZEVEDO, Fernando. **As Ligas Camponesas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- BAUER, Caroline Silveira; GERTZ, René E. Fontes sensíveis da história recente. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi; DE LUCA, Tania Regina (orgs.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2012.
- BASTOS, Élide. **Ligas Camponesas**. Petrópolis: Vozes, 1984.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. *In*: **Magia e técnica. Arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 179-212.
- _____, Walter. Experiência e pobreza técnica. *In*: **Magia e técnica. Arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 123-128.
- _____, Walter. O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. *In*: **Magia e técnica. Arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 21-36.
- _____, Walter. Sobre o conceito da História. *In*: **Magia e técnica. Arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241-252.

BEZERRA, Cláudio. Um documentarista à procura de personagens. *In: OHATA, Milton (org.). Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 400-413.

BOURDIEU, Pierre. Compreender. *In: A Miséria do Mundo*. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 693-732.

_____, Pierre. A ilusão biográfica. *In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p. 183-191.

BORON, Atilio A. **Estado, Capitalismo e Democracia na América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). **Memória e (Res)Sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2004, p. 37-58.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. SP: EDUSC, 2004.

CABRERA, Julio. **O Cinema pensa – uma introdução à filosofia através dos filmes**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2006.

CALDAS, P. O (ab)uso da palavra fascismo: a recepção de Tropa de Elite. *In: Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. II, n. 4 (jan./jun. 2008), pp. 46-56.

_____, P. O evento limite em Primo Levi: uma leitura de Os afogados e os sobreviventes. *In: Literatura e Sociedade*. n. 32, p. 51-72, jul./dez. 2020.

CAMPO, Monica Brincalepe. O Desafio: filme reflexão no pós-1964. *In: CAPELATO, Maria Helena et al. História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 237-252.

CAPELATO, Maria Helena. **Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

CARVALHO, Monique Batista. A política de pacificação de favelas e as contradições para a produção de uma cidade segura. *In: O Social em Questão - Ano XVI - n. 29 – 2013*, p. 285-308.

CARVALHO, Vladimir. Pequena memória do Cabra. *In: OHATA, Milton (org.) Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 330-338.

CAVENAGHI, Airton. Humberto Mauro, seu “Descobrimento” do Brasil e a permanência didática de um filme. *In: SILVA, Marcos; RAMOS, Alcides Freire (orgs.) Ver história: o ensino vai aos filmes*. São Paulo: Hucitec, 2011, p. 17-24.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARNEY, L. & SCWARTZ, R. V. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural - entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL, 1988.

CHAUÍ, Marilena. Do épico pedagógico ao documentário. *In*: OHATA, Milton (org.) **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 454-458.

COUTINHO, Eduardo de Oliveira. Eduardo de Oliveira Coutinho (depoimento, 2012a). Rio de Janeiro, CPDOC/FG, 44 pp.

_____, Eduardo de Oliveira. Eduardo de Oliveira Coutinho (depoimento, 2012b). Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, 61 pp.

_____, Eduardo. A verdade da filmagem. *In*: OHATA, Milton (org.) **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 14-20.

_____, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. *In*: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 21-47.

_____, Eduardo. Para Alex Viany. *In*: OHATA, Milton (org.) **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 212-222.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

_____, Silvio. A invenção de uma escrita documental. *In*: **O Espelho Partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004, p. 109-132.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____, Geroges. **Diante da imagem: questões colocadas aos fins de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013.

ESCOREL, Eduardo. Triunfo e tormento. *In*: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 482-504.

FABRIS, Mariarosaria. Neorealismo italiano. *In*: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2012, p. 191-219.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERREIRA, Jorge. Como as sociedades esquecem: Jango. *In*: **A História vai ao cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores**. SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 161-178.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FIGUEIRÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio; FACHINE, Yvana. O documentário como encontro: entrevista com Eduardo Coutinho. *In*: **Galáxia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**. n.6. out. 2013, p. 213-229.

FRISCH, Michael. A história pública não é uma via de mão única, ou, De a *Shared Authority* à cozinha digital, e vice-versa. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo; MAUAD, Ana Maria; SANTHIAGO, Ricardo (orgs.). **História pública no Brasil**. Sentidos e itinerários. São Paulo: Letra e Voz, 2016, p. 57-69.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. In: **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 39-47.

_____, Jeanne Marie. **Walter Benjamin: os cacos da história**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

GERVAISEAU, Henri Arraes. Entrelaçamentos: Cabra Marcado para morrer. In: CAPELATO, Maria Helena *et al.* **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007, p. 219-235.

_____, Henri Arraes. **O abrigo do tempo**: abordagens cinematográficas da passagem do tempo. São Paulo: Alameda, 2012.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 143-179.

_____, Carlo. Micro-História: duas ou três coisas que sei a respeito In: **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso e fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 249-279.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

HEYMANN, Luciana. **O devoir de mémoire na França contemporânea**: entre a memória, história, legislação e direitos. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006. 27f.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KORNIS, Monica Almeida. Ficção televisa e identidade nacional: o caso da Rede Globo. In: CAPELATO, Maria Helena *et al.* **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007, p 97-114.

LE GOFF, Jacques (org.). **A História Nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LE GOFF, Jacques. Escatologia. In: **História e memória**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013, p. 299-342.

_____, Jacques e NORA, Pierre (orgs.). **História: Novos Objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed, 1995.

LEITE, Márcia Pereira. Da “metáfora da guerra” ao projeto de “pacificação”: favelas e políticas de segurança pública no Rio de Janeiro. *In: Revista Brasileira de Segurança Pública*. São Paulo v. 6, n. 2, ago./set. 2012, p. 374-389.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. *In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p.167-182.

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

_____, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

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

MACHADO, Tiago Mata. Coutinho desvela o coronelismo. *In: OHATA, Milton (org.) Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 555-556.

MAGER, Juliana Muylaert. **Jogo de cena**: história, memória e testemunho no documentário de Eduardo Coutinho. São Paulo: Alameda, 2020.

MAIA, João Marcelo Ehlert. A imaginação da terra no cinema de Coutinho: o caso de Seis dias de Ouricuri. *In: Seis dias de Ouricuri*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017, p. 7-31.

MATTOS, Carlos Alberto. **Sete faces de Eduardo Coutinho**. São Paulo: Boitempo: Itau Cultural: Instituto Moreira Salles, 2019.

MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. *In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. Domínios da História*: ensaio de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 568-590.

_____, Ana Maria; ALMEIDA, Juniele Rabelo; SANTHIAGO, Ricardo (orgs.). **História pública no Brasil**: Sentidos e itinerários. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

MEDEIROS, Leonilde Servolo. Revisitando Cabra marcado para morrer. *In: Cabra marcado para morrer*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. A questão do herói-sujeito em cabra marcado para morrer: filme de Eduardo Coutinho. *In: Tempo Social; Rev. Sociol. USP*, S. Paulo, 6(1-2): 107-126, 1994 (editado em jun. 1995) .

MESQUITA, Cláudia; SARAIVA, Leandro. O cinema de Eduardo Coutinho – notas sobre método e variações. *In: OHATA, Milton (org.) Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 388-413.

METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MONTENEGRO, Antônio Torres. **História oral e memória**: a cultura popular revisitada. São Paulo: Contexto, 1992.

MOORE JR, B. **As origens sociais da ditadura e da democracia:** senhores e camponeses na construção do mundo moderno. São Paulo: Martins Fontes, 1975.

MORETTIN, Eduardo. Uma análise do filme O descobrimento do Brasil. *In: Revista História*, São Paulo, n.141, 1999. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18891/20954>

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *In: CAPELATO, Maria Helena et al. História e cinema:* dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007, p. 39-64.

MOTTA, Márcia Maria Mendes. História, memória e tempo presente. *In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. Novos Domínios da História.* Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 21-36.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Ruptura e continuidade na ditadura brasileira: a influência da cultura política. *In: ABREU, Luciano Aronne de; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Autoritarismo e cultura política.* Porto Alegre: FGV: Edipucrs, 2013, p. 9-32.

NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. *In: CAPELATO, Maria Helena et al. História e Cinema:* dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007, p. 65-84.

_____, Marcos. Nunca é cedo para se fazer história: o documentário Jango de Silvio Tendler (1984). *In: MORETTI, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (orgs.). História e documentário.* Rio de Janeiro: FGV, 2012, p. 151-178.

NETO, Simplício. Seis dias de Ouricuri: renasce um roteirista. *In: Seis dias de Ouricuri.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2017, p. 33-65.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas, SP: Papirus, 2016.

NOVAES, R.C.R. Violência Imaginada: João Pedro Teixeira, o camponês no filme de Eduardo Coutinho. *In: Cadenos de Antropologia e Imagem.* Rio de Janeiro, ano 2, n.3, 1996, p. 187-207.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. *In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. Cinema-História:* teoria e representações sociais no cinema. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p. 13-40.

OLIVEIRA, José Marinho. Exercícios para Cabra marcado para morrer. *In: OHATA, Milton (org.). Eduardo Coutinho.* São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 183-211.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio:** no movimento dos sentidos. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

ORTHEL, Rolf. *In*: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 324-326.

PADRÓS, Enrique Serra. Usos da memória e do Esquecimento na História. *In*: **Letras – Literatura e Autoritarismo**. Santa Maria (RS), v.01, n.22, p. 79-95, Junho, jun. 2002.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. O triunfo do Reich Mil Anos: cinema e propaganda política na Alemanha Nazista (1939-1945). *In*: CAPELATO, Maria Helena *et al.* **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007, p. 255-270.

PESSANHA, R. L. **As representações da memória no cinema latino-americano no pós-ditadura: os casos argentino e chileno**. Fevereiro de 2018, 148 páginas. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em História Social, 2018. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: http://www.unirio.br/cch/escoladehistoria/PESSANHA_Renato-Lopes-e-THIESEN_IcleiaAs-representacoes-da-memoria-no-cinema-latino-americano-no-pos-ditadura-os-casosargentino-e-chileno.pdf

POLLAK, Michel. Memória e Identidade Social. *In*: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

_____, Michel. Memória, esquecimento e silêncio. *In*: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n.3, 1989.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. *In*: _____. **Teoria Contemporânea do Cinema**, Volume II. São Paulo: Senac, 2005. p. 159-226.

_____, Fernão Pessoa. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?** São Paulo; Editora Senac, 2013.

REIS, José Carlos. **O desafio historiográfico**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

RICOEUR, Paul. **Memória, história, esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RIOUX, Jean; SIRINELLI, Jean-François. **Por uma história cultural**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

ROUSSO, Henry. **A última catástrofe: a história, o presente, o contemporâneo**. Rio de Janeiro: FGV, 2016.

SALLES, João Moreira. Morrer e nascer – duas passagens na vida de Eduardo Coutinho. *In*: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 365-375.

SALLES, Paulo Emílio. **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015.

_____, Paulo Emílio. **Um situação colonial?**. Companhia das Letras: Rio de Janeiro, 2016.

SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. *In*: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

SARLO, Beatriz. **O tempo passado – Cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

SEIXAS, Jacy Alves. Percursos da memória em terras de história: problemáticas atuais. *In*: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). **Memória e (Res)Sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2004, p. 37-58.

SEIXAS, Jacy Alves de. Os campos (in)elásticos da memória: reflexões sobre a memória histórica. *In*: SEIXAS, Jacy A; BRESCIANI, Maria Stella; BREPOHL, Marion (orgs.). **Razão e paixão na política**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

STAM, R. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

SOUZA, Milandre Garcia de. **Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)**. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24567/D%20;jsessionid=A44C6BB69DD61C4D346ADA8EE5971587?sequence=1>

THIESEN, Icléia. Documentos "Sensíveis": produção, retenção, apropriação. *In*: **Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação e Biblioteconomia**, n. 2, v. 8, 2013. (Resumo de Artigo Científico).

_____, Icléia. **Memória Institucional**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TRAVERSO, Enzo. **La historia desgarrada. Ensaio sobre Auschwitz y los intelectuales**. Barcelona, Empresa Editorial Herder, 2001.

_____, Enzo. **Melancolia de Esquerda: Marxismo, História e Memória**. Belo Horizonte: Editora Âynié, 2018.

TURNER, Graeme. **O cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

VARGAS, Mariluci Cardoso. **O testemunho e suas formas: historiografia, literatura, documentário (Brasil, 1964-2017)** 374 páginas. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-

Graduação em História. 2018. Porto Alegre. Disponível em <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/183235>

VILLAÇA, Mariana Martins. **Cinema Cubano: revolução e política cultural**. São Paulo: Alameda, 2010.

WERNECK, Alexandre. Fala e escuta: Theodorico, o imperador do sertão, os personagens e a “Verstehen” de Eduardo Coutinho. In: WERNECK, Alexandre; PEDROSO, Marcelo. **Theodorico, o imperador do sertão**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017, p. 7-41.

WHITE, Hayden. **Meta-história**. São Paulo: Edusp, 1992.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

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

_____, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: **Comunicação e Informação**, v. 7, n. 2, p. 180-187, jul./dez. 2004.

_____, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010, p. 65-79.

_____, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____, Ismail. **O discurso cinematográfico: opacidade e transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

_____, Ismail. **Sétima Arte: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema**. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

Sites consultados

Acervo da Folha de S. Paulo:

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1006200107.htm>

Comissão Pastoral da Terra: <https://www.cptnacional.org.br/downloads/summary/41-conflitos-no-campo-brasil-publicacao/14271-conflitos-no-campo-brasil-2021>

Memórias da Ditadura: <https://memoriasdaditadura.org.br/cnv-e-as-lutas-por-terras/>

Portal de notícias G1: <https://g1.globo.com/meio-ambiente/noticia/2022/06/17/19-pessoas-foram-assassinadas-em-conflitos-no-campo-em-2022-aponta-comissao-pastoral-da-terra.ghtml>

Portal Vermelho: <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha>