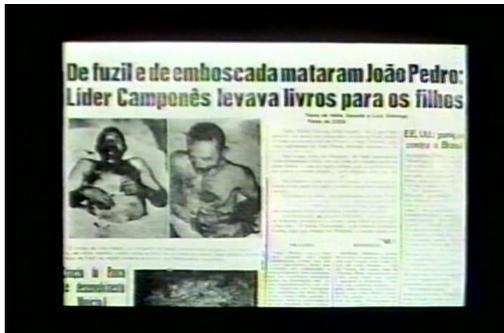


UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
(UNIRIO)

CINTIA CHRISTIELE BRAGA DANTAS

**DO *CABRA MARCADO PARA MORRER* AOS CABRAS
MARCADOS PARA LEMBRAR: MEMÓRIA E CONSTRUÇÃO DE
SENTIDOS DA DITADURA DE 1964.**



RIO DE JANEIRO
2008

CINTIA CHRISTIELE BRAGA DANTAS

**DO CABRA MARCADO PARA MORRER AOS CABRAS
MARCADOS PARA LEMBRAR: MEMÓRIA E CONSTRUÇÃO DE
SENTIDOS DA DITADURA DE 1964.**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre pelo Programa de Pós Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lúcia Maria Alves Ferreira

RIO DE JANEIRO

2008

CINTIA CHRISTIELE BRAGA DANTAS

**DO CABRA MARCADO PARA MORRER AOS CABRAS
MARCADOS PARA LEMBRAR: MEMÓRIA E CONSTRUÇÃO DE
SENTIDOS DA DITADURA DE 1964.**

Dissertação apresentada como
requisito parcial para a obtenção
do grau de mestre em Memória
Social da Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em: 31.03.2008

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Lúcia Maria Alves Ferreira - orientadora

Prof^a. Dr^a. Joana D'arc Fernandes Ferraz – UNIRIO

Prof. Dr^a. Marilene Nogueira Rosa – UERJ

Dantas, Cintia Christiele Braga.

D192 Do cabra marcado para morrer aos cabras marcados para lembrar: memória e construção de sentidos da ditadura de 1964 / Cintia Christiele Braga Dantas, 2008.
128f. + 1 DVD.

Orientador: Lucia Maria Alves Ferreira.

Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

1. Memória – Aspectos sociais. 2. Sentidos e sensações – Construção.
3. Linguagem cinematográfica. 4. Camponeses – Brasil – Aspectos políticos – 1964-1985. 5. Brasil – História – 1964-1985. I. Ferreira, Lucia Maria Alves. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Ciências Humanas. Mestrado em Memória Social. III. Título.

CDD – 302

*A todos aqueles que, como os camponeses do **Cabra**, acreditam na memória como uma forma de resistência.*

À minha amada mãe, Leidimar Maria Braga.

Ao meu pai, Antônio Elias Dantas in memoriam.

Agradecimentos

A minha orientadora, prof^a. Lúcia Maria Alves Ferreira, que ressignificou para mim o sentido do verbo orientar. O que antes era entendido como uma referência ou norte a ser seguido, na relação que construímos, ganha a dimensão de tudo o que a palavra solidariedade pode transmitir.

À prof^a e amiga Joana D'arc Fernandes Ferraz, alguém que através da força do companheirismo me fez acreditar que a solidão pode e deve ceder espaço à luta pela vida e pelos ideais.

A minha mãe, Leidimar Maria Braga, e a meus irmãos Simone Braga Dantas e Rodolfo Braga Dantas, sem os quais a realização desta pós-graduação não seria possível, por várias vezes acreditarem em mim até mais que eu mesma.

As minhas avós, Ester Maria Braga e Ana Dalina Marim Dantas, por iniciarem o ciclo que me permite existir.

Aos amigos capixabas que ficaram no meu coração e na minha memória o tempo em que estivemos distanciados: Elisa Pegoreti, Fernanda Baptista, Jean Fábio Faria Almeida, Pedro Dario Rodrigues, Aline Bregonci, Emanuely Antunes, Henrique Valadares, Saulo Ribeiro, Rodrigo Caldeira, Geovana Martelo, Sandro Giuliard, Antonio Almeida, José Vieira da Pureza e Maria de Fátima Vasconcelos.

Aos amigos cariocas, que me acolheram nesta cidade com muito carinho e amor: Lena Benzecry, Inês Gouveia, Christie Campelo, Rose Nascimento, Ângela Taddei, Wanessa Canellas, Antonio Carlos Pinto, Edvaldo Nabuco, Deliane Carvalho, Rosângela Sena, Bruno Bazilio e Josi Alcântara.

Aos amigos que, assim como eu, sofreram as pressões de estar longe de casa e as agruras da metrópole carioca: Fábio Araújo, Thiago Carminati, Carolina Dellamore, Marilane Abreu, Igor Vitorino, Camilla Lobino e Luciana Grings.

Ao final desta trajetória, pude também contar com uma pessoa que vem se tornando muito especial a cada dia, meu querido Ernesto Caetano.

Resumo

Esta dissertação analisa o uso da memória social no processo de construção de sentidos do filme ***Cabra Marcado para Morrer*** (1962-1984), de Eduardo Coutinho. A obra conta a luta de camponeses nordestinos contra o latifúndio na década de 60 por meio da fundação das Ligas Camponesas. A luta e o movimento foram interrompidos com a eclosão da ditadura militar de 1964. O filme é rodado em dois momentos históricos diferenciados: o início da ditadura nos anos 60; e o período de reabertura democrática nos anos 80. As filmagens do primeiro ***Cabra*** narram a vida do líder camponês João Pedro Teixeira; o segundo ***Cabra*** investiga o destino dos participantes das primeiras filmagens. Por meio de relatos orais e visuais, o filme constrói sentidos sobre os 17 anos que separam as duas gravações. O objetivo da pesquisa é identificar as marcas da ditadura militar nos discursos dos personagens da obra. Os principais dispositivos de análise são: a) os conceitos de rememoração produtiva e de historicização das memórias, que interpretam o ato de lembrar como uma atitude política e relacionam a memória social à história e ao cinema; e b) os conceitos de discurso cinematográfico e de memória discursiva, que discutem as fronteiras entre a representação e a rememoração dos acontecimentos. O trabalho de análise se concentra nas memórias dos participantes das filmagens que, direta ou indiretamente, se relacionam ao acontecimento da ditadura militar. Os sentidos construídos pelo filme apontam transformações geradas pelo tempo e exemplificadas pelo movimento que vai dos *cabras marcados para morrer* aos *cabras marcados para lembrar*.

Palavras-chave: memória social, Ligas Camponesas, ditadura militar.

Abstract

This dissertation analyses the use of social memory in the meaning-building process of the movie picture ***Cabra Marcado para Morrer*** (1962-1984) by Eduardo Coutinho. The movie tells the fight of Brazilian Northeastern peasants against plantation system by means of the foundation of Ligas Camponesas (Rural Leagues) in the sixties. Fight and movement were interrupted by the emergency of 1964 military dictatorship. The film was shot in two distinct historical moments, namely, the beginning of dictatorship in the early sixties and the period of the democratic reopening in the first years of the eighties. The footage featuring a former ***Cabra*** tells the life plot of a peasant leader, João Pedro Teixeira. A latter ***Cabra*** investigates the fate of participants of the former shooting. By means of oral and visual reports, the picture builds meanings on the 17-year time that set apart the two recordings. The main objective of this research is to identify the signs of military dictatorship in the discourses of the film characters. The principal analytical tools are: a) the concepts of productive recalling and of memories as history, which interpret the act of remembering as a political attitude hence relating social memory to history and movie picture; and b) the concepts of movie discourse and discursive memory that discuss the borders between representation and remembering of events. The analytical work concentrates on participants' memories directly or indirectly related to the very fact of the military dictatorship. The meanings brought about by the film point to changes generated by time and exemplified by a movement that stretches from the *cabra marcado para morrer* to the *cabras marcados para lembrar*.

Key-words: social memory, Ligas Camponesas, military dictatorship.

LISTA DE FOTOGRAMAS

Fotograma 1: Cena em que a primeira versão do Cabra Marcado para Morrer é exibida aos camponeses.....	
Fotograma 2: Cena em que Eduardo Coutinho se encontra com Elizabeth Teixeira no segundo dia de gravação.....	
Fotogramas 3 e 4: Habitações precárias.....	
Fotogramas 5 e 6: Animais e crianças dividindo os mesmos espaços e crianças trabalhando.....	
Fotograma 7: Feira livre e ao fundo postos de extração de petróleo das multinacionais Texaco e Esso.....	
Fotograma 8 e 9: O cadáver de João Pedro Teixeira.....	
Fotograma 10: Manuel Serafim narrando as características do amigo João Pedro.....	
Fotograma 13: Trem chegando à estação de Jaboatão.....	
Fotogramas 14 e 15: João Pedro e família desembarcando na estação de Jaboatão.....	
Fotograma 16 e 17: Cenas da primeira versão do Cabra, em que os camponeses se reúnem e expõem suas reivindicações ao administrador da fazenda na qual trabalhavam.....	
Fotograma 18: Momento da cena em que o camponês Bira desafia o administrador chamando-o para briga.....	
Fotograma 19: O administrador reage e aponta uma arma para os camponeses.....	
Fotograma 20: Os camponeses decidem partir.....	
Fotograma 21: Cena em que o camponês Bira ameaça o administrador da fazenda.....	
Fotograma 22: Primeiro plano de João Virgínio, fundador da Liga de Galiléia.....	
Fotograma 23: Plano médio de Rosário.....	
Fotograma 24 e 25: Zé Daniel à frente e seu filho João José ao fundo, apontando para o local onde ficou escondido o equipamento de filmagem.....	

Fotogramas 26 e 27: Reportagens de jornal sobre a captura do material de filmagem do Cabra, considerado subversivo.....	
Fotogramas 28 e 29: Reportagens de jornal qualificando a equipe de filmagem do Cabra de comunista.....	
Fotogramas 30 e 31: Zé Daniel e João José, respectivamente.....	
Fotogramas 32 e 33: Lugar onde ficavam escondido os livros que estavam sob os cuidados de João José, na ocasião da fuga da equipe do Cabra.....	
Fotogramas 34 e 35: Os personagens Braz Francisco e João Mariano, respectivamente.....	
Fotograma 36: João Mariano em seu estabelecimento comercial..	
Fotograma 37: Quadro religioso pregado na parede da casa de João Mariano.....	
Fotograma 38: Braz Francisco trabalhando em sua terra.....	
Fotogramas 39 e 40: Penitenciária onde João Virgínio ficou detido.....	
Fotogramas 41 e 42: Grades da penitenciária onde João Virgínio ficou detido.....	
Fotograma 43: Cícero na primeira versão do Cabra, ajudando na construção de uma casa.....	
Fotograma 44: Cícero na segunda versão do Cabra.....	
Fotograma 45: A família de Cícero em sua casa.....	
Fotograma 46: A esposa de Cícero.....	
Fotograma 47: O filho de Cícero.....	
Fotogramas 48 e 49: Elizabeth Teixeira olhando as fotos das primeiras filmagens do Cabra.....	
Fotograma 50 e 51: Elizabeth Teixeira e seu filho Abraão.....	
Fotograma 53 e 54: Paisagem que antecede a chegada de Coutinho e equipe à cidade de São Rafael.....	
Fotogramas 55 e 56: Plano geral da cidade de São Rafael.....	

SUMÁRIO

Introdução	12
1. O lugar do cinema na memória e na história	18
1.1 Imagem, realidade e percepção.	18
1.2 O cinema e a alteração das formas de percepção	23
1.3 A rememoração produtiva.	27
1.4 A historicização das memórias.	33
2. Entre a rememoração e a representação do passado.	36
2.1 A construção de sentidos no discurso cinematográfico	36
2.2 Eduardo Coutinho: trajetória e influências	42
2.3 <i>Cabra Marcado para Morrer</i> : luz, câmera, rememor(ação) e represent(ação).	51
2.4 Outras leituras do <i>Cabra</i> .	53
3. Marcados para lembrar: construindo sentidos sobre um tempo.	57
3.1 O tempo da experiência	59
3.2 O tempo da invenção	81
3.3 O tempo da rememoração	106
Considerações Finais	116
Referências Bibliográficas	120

Essa guerra do Nordeste
não mata quem é doutor.
Não mata dono de engenho,
só mata cabra da peste,
só mata o trabalhador.
O dono de engenho engorda,
vira logo senador.

Não faz um ano que os homens
que trabalham na fazenda
do Coronel Benedito
tiveram com ele atrito
devido ao preço da venda.
O preço do ano passado
já era baixo e no entanto
o coronel não quis dar
o novo preço ajustado.

João e seus companheiros
não gostaram da proeza:
se o novo preço não dava
para garantir a mesa,
aceitar preço mais baixo
já era muita fraqueza.
"Não vamos voltar atrás.
Precisamos de dinheiro.
Se o coronel não quer dar
mais,
vendemos nosso produto
para outro fazendeiro."

Com o coronel foram ter.
Mas quando comunicaram
que a outro iam vender
o cereal que plantaram,
o coronel respondeu:
"Ainda está pra nascer
um cabra pra fazer isso.
Aquele que se atrever
pode rezar, vai morrer,
vai tomar chá de sumiço".

(João Boa Morte – Cabra
marcado para morrer, Ferreira
Gullar).

Introdução:

A partir de 2004, ano em que foram comemorados os 40 anos da deflagração de um golpe de estado que levou os militares ao poder, muitos filmes sobre o evento entraram em circuito comercial¹. Esse quadro me sensibilizou pelo conteúdo dos filmes e suas respectivas abordagens. Estudos sobre esse período da história do Brasil haviam marcado minha trajetória acadêmica. Não por acaso, minha monografia na graduação em História² se intitulava *Carlos Marighela e o Sentido da Ruptura Política*. Neste trabalho, problematizei a relação dos movimentos de luta armada com o Partido Comunista do Brasil durante o regime militar.

Após a graduação, fiz um curso de Direção Cinematográfica na Escola de Cinema Darcy Ribeiro e dessa forma entrei em contato com discussões sobre teorias do cinema e sua relação com outros campos do conhecimento.

Percebi então que a imagem produzida pelo cinema tinha um grande poder não só de representar, mas também de construir uma memória social sobre determinado evento histórico. Emergiram então algumas indagações. Em que medida as imagens produzidas pelo cinema orientam o que vai ser lembrado e o que vai ser esquecido? Qual o peso das representações produzidas pelo cinema sobre o passado no meio social? A partir dessas reflexões iniciais, desenvolvi meu projeto de ingresso no Programa de Pós- Graduação em Memória Social (PPGMS) da UNIRIO, tendo como título *O cinema e a tarefa de lembrar: uma leitura dos filmes que comemoram a ditadura militar no Brasil*.

¹ Dentre os quais se destacam: *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende), *Araguaia — a conspiração do silêncio* (Ronaldo Duque), *O Balé da Utopia* (Marcelo Santiago), *Batismo de Sangue* (Helvécio Rattón), *Cabra Cega* (Tony Venturi), *Clandestinos* (Patrícia Morán), *Corte Seco* (Renato Tapajós), *Os Desafinados* (Walter Lima Júnior), *Hércules 2456* (Silvio Da-Rin), *Operação Condor* (Roberto Mader), *Quase Dois Irmãos* (Lúcia Murat), *Tempo de Resistência* (André Ristum), *Vlado — 30 anos depois* — (João Batista de Andrade) e *Vôo Cego Rumo ao Sul* (Hermano Pena).

² Requisito para obtenção do diploma de Licenciatura e Bacharelado em História, orientada pela prof. Pós Doutora Vânia Maria Moreira Losada, na Universidade Federal do Espírito Santo.

Minha proposta inicial era averiguar as implicações do uso da imagem cinematográfica no campo da historiografia. Ou, dito de outro modo, questionar o espaço ocupado pelo cinema na representação de acontecimentos históricos.

Inserido no PPGMS, na linha de pesquisa Memória e Linguagem, o projeto original ganhou outros contornos: passei a ver o cinema como um discurso, o que ampliou minhas questões em torno da relação cinema, realidade e memória.

A dissertação que aqui se enuncia – *Do **Cabra Marcado para Morrer** aos cabras marcados para lembrar* – é um trabalho de pesquisa sobre as memórias referentes ao contexto da ditadura militar no Brasil. Busca analisar os processos de rememoração desse acontecimento histórico efetuados no filme ***Cabra Marcado para Morrer***, de Eduardo Coutinho.

Os *cabras* são representados pelos camponeses que, por meio da narrativa cinematográfica, tornam públicas suas memórias. Tanto os personagens quanto o próprio filme estariam condenados ao esquecimento, e suas histórias *marcadas para morrer*, não fosse a iniciativa do diretor de retomar o projeto que havia sido interrompido pela ditadura de 1964.

Na década de 80, em um contexto em que as discussões sobre o restabelecimento do regime democrático emergiam no cenário político nacional, Eduardo Coutinho desengaveta a proposta de filmar a vida do líder camponês João Pedro Teixeira e a transforma em um documentário, que se baseia nas memórias camponesas para construir sentidos sobre o passado e o próprio presente. Este fato confere aos *cabras* uma nova condição, a de *marcados para lembrar*.

Cabra Marcado para Morrer é um documentário realizado em dois momentos: o primeiro, entre 1962 e 1964; o segundo, entre 1982 e 1984. Seu diretor, Eduardo Coutinho, fazia parte do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), organização que tinha como principal objetivo promover a conscientização política

do povo. Inicialmente, o filme tinha a pretensão de mostrar a realidade dos camponeses envolvidos na luta contra os latifúndios a partir da história de João Pedro Teixeira, líder da Liga Camponesa de Sapé, que acabou sendo assassinado antes do início das gravações. O projeto foi interrompido em 1964 em decorrência da emergência do novo cenário político, mas, dezessete anos mais tarde, as filmagens de *Cabra marcado para morrer* foram retomadas e finalizadas. O retorno às gravações tinha como objetivo localizar os camponeses que haviam participado como personagens da primeira versão do filme. Na ocasião do reencontro, Coutinho exhibe as imagens do primeiro *Cabra* aos camponeses/personagens de 62/64. A segunda versão do *Cabra* se constrói tendo como ponto de partida a exibição da primeira versão aos seus personagens e o posterior registro das memórias dos camponeses/personagens a respeito dos acontecimentos pré e pós 64, apresentados sob a forma de depoimentos.

A escolha do filme como objeto de análise da dissertação obedece, em primeiro lugar, a um recorte temporal: a produção foi finalizada e divulgada na década de 1980, durante o período em que as discussões sobre a urgência de uma transição do sistema ditatorial para um democrático estavam inflamadas.

Além do recorte temporal, a obra, em suas duas versões, se caracteriza por não apresentar protagonistas militares ou integrantes de vanguardas revolucionárias de esquerda³, em contraste com o que ocorre em grande parte das produções cinematográficas sobre a ditadura. Com efeito, a filmografia referente a este período retrata quase que exclusivamente grupos sociais diretamente envolvidos com a

³ Referimo-nos aqui especificamente aos grupos compostos por indivíduos que tinham por objetivo a tomada do poder, e que se concentravam mais em áreas urbanas, tais como Aliança Libertadora Nacional (ALN), Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR 8), Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), dentre outros que se diferenciavam das ligas camponesas porque lutavam pela tomada de poder de forma efetiva. Por outro lado, todos eram influenciados pelos ideais socialistas. Essa relação das ligas camponesas com o socialismo será mais desenvolvida ao longo da pesquisa.

disputa política⁴. Neste sentido, Coutinho contribui, através de sua obra, para que se reflita sobre a história e a memória da ditadura na perspectiva de personagens que também participaram deste cenário político, sofreram suas conseqüências, mas que poucas vezes tiveram a oportunidade de serem representados⁵.

Outro critério observado na seleção do filme é o fato de a obra se fundamentar metodologicamente no trabalho com a memória. A rememoração realizada no ***Cabra*** se materializa nos depoimentos dos camponeses, na narração feita pelo diretor e pelo resgate das imagens produzidas no primeiro momento do projeto.

Em ***Cabra Marcado para Morrer***, como veremos no decorrer do texto, o processo de rememoração é um dos principais métodos escolhidos pelo diretor Eduardo Coutinho para interligar o passado, representado pelos acontecimentos referentes às primeiras filmagens, anteriores à instauração do golpe, e o presente vivido pelos personagens, que contam em frente às câmeras, 17 anos depois, as experiências referentes à ruptura gerada pelo estabelecimento do novo regime político.

O trabalho de análise conta com algumas ferramentas teóricas para nortear a leitura interpretativa do filme. No que concerne à abordagem da memória social, temos: a rememoração produtiva (Huysen, 2000), que aponta a necessidade da ética no trabalho com a memória; e a historicização das memórias (Jelin, 2006), que relaciona o ato de lembrar a uma contextualização das lembranças. No que se refere aos estudos sobre cinema, escolhi trabalhar com o conceito de apropriação metodológica do registro (Da-Rin, 2004), que aponta o processo de

⁴ São exemplos os filmes: *O que é isso companheiro?* (Bruno Barreto), *Lamarca* (Sérgio Rezende), *Cabra Cega* (Toni Venturini).

⁵ Cabe destacar que Lins (2004) também aponta para essa questão relacionada ao elenco do *Cabra*. Para a autora, o filme, diferentemente das obras de sua época, retrata a vida dos homens "infames", expressão utilizada por Foucault para designar aquele que não é famoso. Lins (2004) afirma ainda que a retomada do projeto por Coutinho em 1984 e a finalização e exibição da obra trazem à tona esses anônimos, recuperando fragmentos dessas existências que estavam destinadas a desaparecer.

construção de sentidos desenvolvido pelo gênero documental, e com o conceito de discurso cinematográfico (Xavier, 1947), que problematiza as fronteiras entre realidade e representação.

Se a rememoração e a historicização são inerentes ao processo de construção de sentidos, duas questões vêm à tona: de que forma os sentidos sobre a ditadura e a democracia são construídos no texto? E ainda: em que medida o contexto da década de 80, permeado pelos discursos sobre a abertura política – anistia, eleições diretas, fim da censura – inscreve-se nas representações do nosso objeto de estudo?

Uma das ferramentas utilizadas para responder às questões da pesquisa foi a contextualização dos acontecimentos então narrados pelos personagens do **Cabra**. A ditadura militar no Brasil foi um acontecimento histórico iniciado com um golpe de estado empreendido em 1964 pelas forças armadas e contou com o apoio de uma parte da sociedade civil. De acordo com Octávio Ianni (1978) e Eder Sader (1981), existia uma relação entre a falência do projeto político representado pela democracia populista e a deflagração do golpe de 1964.

O modelo populista, que a certa altura perdeu o controle sobre a politização da massa trabalhadora, encontrava seu fim. À exemplo das Ligas Camponesas, que protagonizam a obra de Coutinho, os movimentos sociais fortaleciam a idéia de que o Estado deveria prover recursos para o estabelecimento de uma economia mais distributiva. O nascimento de uma sociedade civil organizada começou a incomodar as elites, que sentiam o perigo de continuar apoiando um Estado populista.

Por meio do golpe, os militares se encarregaram de acelerar a derrocada da política de massas, levantando a bandeira em defesa da democracia, que deveria ser protegida das lideranças carismáticas e do perigo representado pelas idéias comunistas.

A ditadura durou mais de 20 anos e passou por cinco governos militares: o do marechal Humberto de Alencar Castelo Branco Castelo

Branco (1964-1968), o do general Artur da Costa e Silva (1968-1972), o do general Emílio Garrastazu Médici (1972-1976), o do general Ernesto Geisel (1976-1980) e o do general João Batista de Oliveira Figueiredo (1980-1985).

É nesse contexto político-histórico que se localiza a narrativa do filme ***Cabra Marcado para Morrer***. Durante a ditadura militar, uma grande parcela dos movimentos sociais, das ligas camponesas e dos sindicatos foram vinculados a organizações de esquerda, à ideologia comunista, e perseguidos pelos aparelhos de repressão da ditadura.

O contexto político em que o filme é retomado, depois de 17 anos, é conhecido como “redemocratização”, “transição” e “abertura”. Todas essas denominações se referem à fase em que a ditadura militar estabelecida em 1964 seria substituída por um regime democrático com eleições diretas, por uma atuação mais consistente do Legislativo e pela liberdade de expressão da imprensa e dos movimentos sociais.

O filme ***Cabra Marcado para Morrer*** foi finalizado neste contexto, entre 1982 e 1984. Aproveitando-se dessa “abertura”, e da experiência que havia acumulado na produção de reportagens para a TV, Coutinho retoma o projeto paralisado desde 1964.

O filme aborda o contexto histórico que antecede e sucede a ditadura militar. Essa temática compreende um campo de disputa de significados. São freqüentes no cinema leituras de fatos que marcaram a história. O processo de elaboração do roteiro e de captação e edição das imagens compreende uma discursivização, isto é, uma prática de reiteração e deslizamento de sentidos sobre os acontecimentos históricos.

Como observa Xavier (1947),

O cinema não foge à condição de campo de incidência onde se debatem as mais diferentes posições ideológicas, e o discurso sobre aquilo que lhe é específico é também um discurso sobre princípios mais gerais que, em última instância, orientam as respostas a questões específicas. (p.13)

Tendo como ponto de partida os processos de rememoração referentes ao acontecimento da ditadura militar, materializados nos discursos verbais e não verbais dos narradores e personagens que se entrecruzam em nosso *corpus*, retomamos e especificamos as questões que deverão ser respondidas ao longo desta pesquisa: quais as marcas deixadas pelo regime militar na vida dos camponeses/personagens do filme? De que maneira as formas de percepção promovidas pelo discurso cinematográfico contribuíram para desencadear os processos de rememoração realizados pelos personagens? E em que medida o contexto de transição política da década de 80 influenciou a construção de sentidos realizada no **Cabra**?

O primeiro capítulo discute as novas formas de percepção do mundo através da imagem e o contexto da cultura da memória. Neste segmento, é discutida a relação entre imagem, percepção, história e memória. A preocupação inicial da pesquisa está em apresentar ao leitor a contribuição da imagem para os processos de construção do conhecimento sobre o passado e a razão pela qual é possível reservar ao cinema um lugar nos estudos que tratam da memória social e da historiografia. Neste sentido, o **Cabra** não é entendido somente como um exemplar da linguagem cinematográfica, mas como uma narrativa que remete a outros campos de construção do conhecimento.

O segundo capítulo analisa as fronteiras entre a rememoração e a representação do acontecimento histórico. Partindo do princípio de que o cinema é um discurso, e portanto é resultado de uma construção de sentidos, a rememoração é caracterizada pela idéia de seleção: o que é escolhido para ser representado é uma parte do objeto, marcada por uma perspectiva. Neste segmento, destacamos as perspectivas históricas e ideológicas que marcaram a trajetória e a obra do diretor Eduardo Coutinho, além de discutirmos outras interpretações do **Cabra** (Bernadet, 2003; Lins, 2004; Ramos, 2006).

No último capítulo, dedicado à análise do nosso corpus, a preocupação maior está em averiguar como a construção de sentidos realizada pelo **Cabra**, a partir dos processos de rememoração, possibilita a identificação das marcas deixadas pelo regime militar nas histórias relatadas pelos personagens do filme. Para tornar a investigação mais operativa, foram criados três tempos: o da experiência, o da invenção e o da rememoração, desenvolvidos em consonância com a diegese do **Cabra**. Em cada tempo são analisadas não apenas as falas dos narradores e personagens, mas igualmente as imagens selecionadas para complementar e comentar os depoimentos visualmente.

A dissertação se encerra com uma síntese do percurso desenvolvido ao longo do trabalho de pesquisa e com a explicitação dos sentidos detectados pela atividade analítica: os medos, os silêncios, as perseguições, os exílios, as revoltas, a inércia, a construção de novas máscaras e o abandono de outras. Essas e outras são as marcas perceptíveis no discurso fílmico de *Cabra Marcado para Morrer*.

1. O lugar do cinema na memória social e na história

“Cada filme define um modo particular de organizar a experiência em discurso, sendo um produto de muitas determinações. Examinar o trabalho do narrador é mergulhar dentro do filme para ver como imagem e som se constituem, numa análise imanente que, ao caracterizar os movimentos internos da obra, oferece instrumentos para discussões de outra ordem, particularmente aquelas que nos levam ao contexto da produção do filme e sua relação com a sociedade” (Ismail Xavier, 1947).

Este capítulo visa discutir a relação entre o cinema e a memória social e, desta forma, problematizar a contribuição do cinema na construção do conhecimento sobre o passado. A primeira parte analisa o impacto da imagem em movimento no contexto de transformação das formas de percepção coletivas e individuais. Em seguida, é verificada a instrumentalização da memória e das experiências no contexto da cultura da memória e as possibilidades de promoção de uma rememoração produtiva no campo da arte cinematográfica.

1.1 Imagem, realidade e percepção

A análise do filme ***Cabra Marcado para Morrer*** requer uma reflexão sobre a relação entre imagem, realidade e percepção. Sobre as problemáticas que atravessam essa relação, destaca-se o fato de que a propriedade mimética da imagem cinematográfica, principalmente a que compõe o gênero documental, tem o poder de despertar no espectador a percepção do real, sem que o mesmo se questione sobre as diversas formas de representação que fundamentam essa linguagem.

O factualismo característico das experiências apresentadas no **Cabra** lança questões sobre a reconstrução e percepção do real a partir da imagem cinematográfica. Segundo Ismail Xavier (1947), estudioso da teoria do cinema, imagem significa originalmente imitação. A imagem pode ser pictórica ou fotográfica. Na imagem fotográfica, o objeto cria sua própria imagem pela ação da luz sobre material sensível. Na imagem pictórica, a representação do objeto reflete mais as marcas do artista. Em ambas as situações, ocorre o que se pode denominar de experiência visual, ou seja, o contato com uma representação do objeto.

A busca pelo lugar do cinema na memória social e na história engendra uma discussão sobre alguns dos elementos da linguagem cinematográfica, e enfatiza a contribuição desta linguagem na constituição das percepções humanas. Uma análise imanente, como aponta Xavier (1947), se configura neste trabalho como uma análise dos discursos que atravessam as falas e as imagens presentes no filme **Cabra Marcado para Morrer**. Portanto, a imanência não diz respeito somente aos personagens que compõem a obra ou à própria obra em si, mas também ao universo que circunda essas experiências.

A imagem cinematográfica, entendida como uma fotografia em movimento, inaugura uma forma de representação muito próxima da realidade, o que de certa forma dificulta a idéia de que exista uma produção de sentidos pelo cinema e não apenas uma (re)produção.

Se já é um fato tradicional a celebração do “realismo” na imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial a sua natureza, o movimento (Xavier, 2005:18).

A fim de que essa nova forma de percepção não seja vista como uma cópia do real, entende-se que a imagem cinematográfica é uma seleção de parte do objeto. Nesta pesquisa, a discussão sobre a relação entre

linguagem, representação cinematográfica e as formas de percepção modernas está relacionada ao fato de que o *corpus* em questão é um filme documentário.

Silvio Da-Rin (2004), comunicólogo, documentarista e estudioso do gênero documentário, nos oferece um importante estudo sobre as tradições e as transformações que marcaram o documentário ao longo das décadas. Segundo o autor, a imagem em movimento é resultado de técnicas de reprodução que com o tempo sofrem as ações da criação artística.

A imagem em movimento, de acordo com estudos sobre sua gênese, nasce sob o formato de registro. As primeiras imagens de cinema foram documentais. Lumière, um dos responsáveis pelas primeiras projeções cinematográficas em público, captava cenas do cotidiano em ambientes naturais e escolhia o melhor enquadramento para capturar um instante de realidade e filmá-lo sem nenhuma preocupação de controlar, nem centrar a ação (Da-Rin, 2004).

Lumière preferiu seguir uma trajetória técnico-científica, dedicando-se às experiências de observação e registro do real. Afirmava ainda que seus trabalhos eram de investigação técnica, e que jamais fez o que se chama *mise-en-scène*⁶. Lamentava, em 1946, por exemplo, que o interesse pelo registro da realidade perdesse espaço para a ficção (Da-Rin, 2004).

O trabalho de Da-Rin expõe e problematiza as permanências e rupturas sofridas pelo gênero documental. A experiência de Lumière foi pioneira e ilustra o nascimento de uma dicotomia que diferencia ficção e documentário. A definição da União Mundial de Documentaristas reflete esse histórico que oscila entre tradição (marcada pela dicotomia ficção versus documentário) e transformação (caracterizada pela

⁶ O termo *mise-en-scène* no discurso cinematográfico está relacionado à representação, seria o estar em cena.

suspensão das fronteiras entre os gêneros). Entende-se por filme documentário,

Todo método de registro em celulóide de qualquer aspecto da realidade interpretada tanto por filmagem factual quanto por reconstituição sincera e justificável, de modo a apelar seja para a razão ou emoção, com o objetivo de estimular o desejo e a ampliação do conhecimento e das relações humanas, como também colocar verdadeiramente problemas e suas soluções nas esferas das relações econômicas, culturais e humanas (Da-Rin, 2004:15-16).

Percebe-se nessa definição uma fidelidade às bases da tradição do documentário, que estaria ligada à idéia de registro e de representação da realidade, neste caso, interpretada. O fato de o documentário interpretar a realidade, seja de forma factual ou reconstituída, reforça a concepção de que a experiência visual promovida pela imagem em movimento contribuiu para alterar as formas de percepção.

Essa concepção tornou-se ainda mais coerente quando se percebeu que um “movimento de apropriação metodológica do registro”⁷ (Da-Rin, 2004) seria possível. Esse movimento irá acontecer a partir de Flaherty (diretor de *Nannok*). Nessa experiência houve a preocupação de reconstituir o real, a partir do factual registrado pela câmera. Desta forma, o que antes era compreendido como uma reprodução do real, passa a ser entendido como produto de (re)construções de uma diversidade de agentes discursivos e comunidades interpretativas.

As propriedades miméticas, de (re)produção serial, e seu valor de exposição pública são fatores que atribuem ao cinema o caráter de construção técnica da realidade, e de sua transformação em espetáculo. Desta forma, o cinema, tanto o documental quanto a ficção, transportam o espectador para a diegese, ou seja, para o universo da

⁷ Seria o resultado do corte fundador do documentário (momento em que passa a ser reconhecido como gênero), e a aplicação de técnicas responsáveis por atribuir significado às imagens documentais.

experiência visual. O contato direto com o objeto é substituído pelo contato com sua imagem, e um número cada vez maior de imagens.

A questão que se coloca é: qual o significado dessas imagens? A experiência visual promove o contato com a reconstituição do real e com um tipo de apropriação metodológica. O documentário é uma versão, daí o cuidado ao analisar essa espécie de registro, pois o interessante está em desvendar o processo de construção dos sentidos e o que isso implica na reconstrução das memórias e das experiências.

As imagens do **Cabra** resultam da transformação da experiência histórica dos camponeses em discurso, e para isso ocorre a apropriação metodológica das memórias, consideradas registros. O trabalho de *mise-en-scène* materializa-se a partir da proposta de Eduardo Coutinho e das condições políticas, culturais, técnicas, sociais e históricas que ele encontrou para a realização do filme.

O **Cabra** é um belo exemplo para se questionar a dicotomia entre ficção e documentário, e como essas categorias estão entrelaçadas. Em 1962/64, o projeto era realizar um filme de ficção sobre a vida de João Pedro Teixeira, baseado em fatos reais. Existia um roteiro, as locações e os atores. O único personagem a se auto-representar foi Elizabeth Teixeira, a esposa do **Cabra**. Em 1981/84, o projeto se transformou em documentário, sem roteiro, sem locações pré-definidas, e os atores falavam de suas experiências de vida por meio de entrevistas realizadas pelo diretor.

O primeiro **Cabra** não se desvincula do segundo: a separação é só uma questão de ordem cronológica e metodológica. Existiam elementos estéticos do gênero documental no projeto de ficção, tais como o fato de os atores representarem personagens em condições semelhantes às deles, principalmente Elizabeth, que conta sua própria história. A diferença está na presença de um roteiro e de uma história escrita que deveria ser representada para as câmeras. Em contrapartida, no

segundo **Cabra**, as memórias dos camponeses, materializadas em depoimentos filmados, são ilustradas por cenas da ficção de 1964.

Ao longo da própria história do cinema essa dicotomia foi ganhando força e se naturalizou. Os conceitos que vinculam o documentário à factualidade, e a ficção ao trabalho de *mise-en-scène* limitam a análise sobre a relação entre imagem, realidade e percepção. Para enriquecer essa discussão, pode-se realizar uma análise da rememoração explorada pelo filme, o que possibilita também investigar as marcas históricas que singularizam tais lembranças.

1.2 O cinema e a alteração das formas de percepção

Segundo o filósofo da arte Walter Benjamim (1994), desde as sociedades pré-históricas a arte tem a função de nos integrar a uma segunda natureza, o que acontece quando induz o homem a novas formas de percepção e reações. O cinema cumpre esse papel na modernidade.

O filósofo aborda a obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica e problematiza a conseqüente alteração das formas de percepção. No início da produção artística, o que importava era a existência da imagem, e não que ela fosse vista. À medida que a obra de arte se emancipa do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que ela seja exposta (Benjamim, 1994).

O cinema produz sentido a partir da matéria real. Mas o próprio real já é discurso e, portanto, está permeado de efeitos de verdade e de sentidos. Com a reprodução promovida pela técnica cinematográfica, a matéria real perde a sua autenticidade. A autenticidade significa a quintessência, isto é, o aqui e agora do objeto, desde a sua duração material até o seu testemunho histórico. A perda da autenticidade gera, por conseguinte, o desaparecimento do testemunho histórico (Benjamim, 1994).

Nesse processo ocorre também o atrofamento da aura,

Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. Graças a essa definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. (...) Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas, pelas atualidades cinematográficas, e a imagem (Benjamin, 1985: 170).

Portanto, a existência única do objeto passa a ser substituída por uma existência serial. O cinema é um representante da reprodutibilidade técnica e sua função social passa a ser a transformação de um efeito de sentido em um efeito de verdade que, por sua vez, é reproduzido em larga escala.

O fim da aura, em função da era da reprodutibilidade técnica, é um indicativo da alteração das formas de percepção. Esse fato está relacionado a uma mudança perceptiva coletiva que, segundo Benjamin (1994), submete a própria percepção a um controle, ou seja, *“orientar as massas em função da realidade e a realidade em função das massas (p.170)”*.

Seguindo ainda essa orientação, vemos então que a percepção via obra de arte é transformada pelo fenômeno da imagem em movimento, que concentra o trabalho de criação no ato da montagem (processo de edição das imagens) e reforça as formas de controle.

Isso não quer dizer que quando as pessoas acabam de assistir a um filme, elas venham a incorporar e a reproduzir seus conteúdos mecanicamente. O fato é que na era de sua reprodutibilidade técnica, a obra de arte acostuma as pessoas a um tipo de olhar sobre o mundo, e,

de acordo com esse tipo de percepção, o valor da obra está na sua exposição. Não importa o que vai ser exibido, mas sim se é exibido.

No momento em que Coutinho expõe as filmagens do primeiro **Cabra** para os camponeses e eles se deparam com suas imagens na tela, nota-se uma preocupação em identificar quem está sendo exibido. Eles se sentem importantes por estarem em quadro e conseqüentemente por serem reconhecidos. Tanto é assim que, ao narrar essa cena, o próprio Coutinho afirma que a maior preocupação dos camponeses era tentar reconhecer quem fazia parte do filme, e se eles também estavam ali representados.

(Coutinho, 16' 11'') Logo depois da nossa chegada a Galiléia. Improvisamos a projeção do material filmado em 1962 e 1964 para a comunidade do engenho. Os atores do filme eram nossos convidados especiais para a projeção.



(Fotograma 1: cena em que a primeira versão do Cabra Marcado para Morrer é exibida aos camponeses)

O mostra que os convidados de Coutinho apontam uns para os outros e se divertem ao entrarem em contato com a experiência visual que produz sentido sobre seu passado e o passado do grupo.

(...) O material foi mostrado exatamente como havia sido filmado, fora de ordem, com cenas incompletas, cenas repetidas, claquetes e etc. É uma noite de sábado, única ocasião em que poderíamos reunir esses trabalhadores, alguns vindos de longe, para verem a projeção. O que

mais despertava o interesse dos galileus era a identificação dos participantes da filmagem 17 anos mais moços.

O valor de exposição seria referendado se após a sessão os camponeses tivessem guardado para si as recordações desencadeadas via imagens. Mas isso não acontece, pois, após a exibição, se inicia o trabalho de apropriação dos registros tanto por parte dos camponeses, ao refletirem sobre suas histórias de vida, quanto por Coutinho que realiza o trabalho de historicização das memórias.

No **Cabra**, o trabalho de criação não se limita ao processo de montagem já que não lida apenas com elementos da narrativa cinematográfica para a produção do filme. O seu movimento de apropriação metodológica do registro conta com recursos provenientes de outros campos do conhecimento, tais como a etnografia e a historiografia. Percebe-se que no filme é reservado para a história e a memória um privilegiado lugar em sua estrutura narrativa, pois as imagens que se limitariam a ter apenas um valor de exposição ganham valor de culto. Isso ocorre porque as imagens do passado são um ponto de partida para o processo de rememoração. Assim, o que está exposto na tela não é valorizado somente por sua função mimética, mas também por não permitir o desaparecimento do testemunho histórico.

Esse tipo de apropriação dos registros que preservam e representam experiências coletivas e históricas têm aspectos narrativos. Por conseguinte, o cinema se torna um mediador entre o espectador e o acontecimento. Na produção do **Cabra**, existe uma preocupação em desvendar este duplo processo de preservação e representação. O recurso da metalinguagem serve como método para o trabalho de reconstrução das experiências do passado.

A concepção de Benjamim sobre o papel do cinema na transformação da percepção serve para refletir sobre a necessidade de se entender o funcionamento da evolução na superestrutura, e, como o

próprio Benjamin afirma, para “*formular exigências revolucionárias na política artística*” (p. 168). Assim, o progresso das forças produtivas, ou seja, a mecanização dos meios de produção já não se limitava às fábricas: esse modelo tinha sido introjetado no cotidiano das pessoas.

Projetos cinematográficos como o de ***Cabra Marcado para Morrer*** se inserem nesta era da reprodutibilidade por ser contemporâneo a ela. No entanto, em nosso objeto de estudo, existe um trabalho de reconstituição das experiências, dos acontecimentos e das memórias que não se limita ao discurso cinematográfico. O filme, a partir do trabalho com a memória, promove a integração das temporalidades ao contrapor as imagens “ficcionais” do primeiro ***Cabra***, com as “documentais” da segunda experiência. O testemunho se transforma em denúncia, e o passado se presentifica. Essa etapa é parte de um processo conhecido por rememoração produtiva.

1.3 A rememoração produtiva

A memória pode ser entendida como a lembrança de uma experiência que ficou no passado. Como apontou Benjamin, o cinema é um dos dispositivos de percepção da modernidade. Neste sentido, procurar-se-á contextualizar a produção da imagem cinematográfica no que Huyssen (2000), estudioso da memória social, denomina de cultura da memória.

Huyssen denuncia o consumo incessante de memória pelos indivíduos. A partir dessa polêmica, emerge a questão da transformação da experiência e da própria memória em mercadorias, em virtude principalmente do caráter da produção serial. O autor observa que a partir da década de 1980 a preocupação com o passado se intensificou. A sociedade estaria seduzida pela memória e com medo do esquecimento.

Diante disso, ele acredita que velhas abordagens sociológicas sobre a memória, tais como a memória coletiva de Maurice Halbwachs, que pressupõe formações de memórias sociais e de grupos relativamente estáveis, não são adequadas para dar conta da dinâmica atual da mídia e da temporalidade, da memória, do tempo vivido e do esquecimento.

As contrastantes e cada vez mais fragmentadas memórias políticas de grupos sociais e étnicos específicos permitem perguntar se ainda é possível, nos dias de hoje, a existência de formas de memória consensual coletiva e, em caso negativo, se e de que forma a coesão social e cultural pode ser garantida sem ela. Está claro que a memória da mídia sozinha não será suficiente, a despeito de a mídia sozinha ocupar sempre maiores porções da percepção social e política do mundo (Huysen, 2000: 19).

A mídia protagoniza esse cenário caracterizado por uma sintomática *recodificação do passado*. Como foi abordado no item anterior, o uso da imagem como objeto de percepção da realidade é um fato inaugurado pela modernidade. Tanto a imagem fotográfica quanto a cinematográfica são instrumentos nesse processo de recodificação do passado.

Os códigos usados para representar o passado materializam-se, dentre outras formas, em narrativas cinematográficas. Os fatos vividos são transformados em imagens e comercializados no presente seja em função do medo do esquecimento, seja em decorrência de uma ausência de experiências. Ocorre assim o deslocamento da experiência. Esse deslocamento se dá por conta da distância que se instala entre o ato de rememoração (que parte do presente) e os registros de memória (inscritos no passado). Em virtude dessa separação, o passado é recodificado sem que se estabeleça uma relação com o presente.

Em se tratando dos códigos atribuídos às memórias da ditadura militar, objeto desta pesquisa, problematizam-se as formas pela quais as experiências relacionadas a esse evento estão sendo operacionalizadas pelo cinema.

O crescimento do número de produções cinematográficas sobre o período da ditadura militar no Brasil pode ser considerado um reflexo dessa cultura da memória. Como mencionamos no início deste trabalho, os filmes produzidos a partir de 2004 recodificam os fatos ocorridos a partir de 1964. Os conflitos políticos e ideológicos são configurados como uma experiência histórica. Apesar da repressão instituída pelos militares, existiam frentes que faziam resistência, representadas pelos movimentos de luta armada e por alguns grupos políticos partidários. Essa oposição é freqüentemente abordada nas últimas obras: de um lado, os ingênuos heróis da resistência; e do outro, os vilões mantenedores da ordem. Assim, são esquecidas histórias de personagens, tais como os militantes das Ligas Camponesas, que possibilitam a descoberta de outras marcas referentes ao regime militar de 1964.

Os usos que são feitos das memórias da ditadura militar no Brasil são políticos e influenciados pelo presente. Em 1984, época em que o **Cabra** foi finalizado, uma explícita oposição entre militares e resistência ficaria comprometida. Já a partir de 2004, com a “consolidação da democracia e da liberdade de expressão”, a produção de sentidos hegemonicamente negativos sobre o período do exercício do poder militar na história do Brasil aumentou expressivamente. Essa questão vem à tona quando se analisa a relação entre a rememoração e a representação.

(...) Se reconhecemos a distância constitutiva entre a realidade e a sua representação em linguagem ou imagem, devemos, em princípio, estar abertos para as muitas possibilidades diferentes de representação do real e de suas memórias (Huysen, 2000:21-22).

Huysen alerta para a necessidade de se perceber a pluralidade de interpretações e representações que partem do ato de lembrar. A rememoração, quando efetuada de forma individual, não gera tanto

impacto quanto uma que é instituída na esfera pública. A questão é: como a memória está sendo construída na esfera pública? As recodificações das experiências vividas no passado evidenciam o pluralismo característico das lembranças?

Diante disso, é importante estar ciente das inúmeras possibilidades de representação do real e de suas memórias, dos usos que são feitos das imagens e do risco da galvanização dos significados sobre os eventos históricos e sobre as memórias. Do contrário, caminha-se em direção a construções de sentidos condicionadas pela cultura da mercadoria.

A preocupação com a ética, que nesta pesquisa consiste no tipo de abordagem sobre a relação entre testemunho histórico e denúncia, é discutida por Huyssen no que ele chama de lembrança produtiva, conceito vinculado a uma necessidade de politização do ato de lembrar, ou seja, o entendimento de como se processam as escolhas do que será lembrado no espaço da memória social.

O documentário ***Cabra Marcado para Morrer*** torna pública a lembrança, isto é, insere a discussão sobre a ditadura numa dimensão social. Ele expõe uma temática política e, principalmente, gera impacto no contexto em que é apresentado. No momento do lançamento do filme, não só a ditadura da década de 60 e 70 foi representada, mas também os impactos desse regime na década de 80. É também inegável a contribuição dessa obra para a discussão acerca da abertura democrática.

Rememorar também representa um ato político, compreende uma reavaliação, à medida que certos traumas vêm à tona no presente. Como já foi discutido, a imagem representa determinado ponto de vista sobre um objeto e/ou fato, e disso se parte para se pensar o todo. As abordagens realizadas em ***Cabra Marcado para Morrer*** são escolhas políticas, pois a seleção das imagens indica o que deverá ser lembrado no meio social.

No filme, os protagonistas do enredo são os camponeses que participaram das primeiras filmagens do **Cabra** e parte daqueles que militaram nas Ligas de Sapé e Galiléia nas décadas de 50 e 60. O ponto de vista desse grupo é uma referência no filme, pois a lembrança da ditadura é contada por personagens que foram perseguidos pelo regime.

Em outras palavras, as narrativas privilegiaram a memória de quem sofreu com a repressão e não a dos militares, responsáveis pelo controle do aparelho repressor. Existe, portanto, uma seleção das lembranças que o filme decidiu tornar públicas.

De acordo com as considerações feitas em relação à construção de uma memória social, percebe-se esse campo como um espaço de disputa, de dialética entre lembrança e esquecimento e de construção de sentidos. O cinema, à medida que recodifica o passado, participa do processo de lembrança pública.

(...) Um ponto em questão é a distinção entre passados usáveis e dados disponíveis. A minha hipótese aqui é nós tentarmos combater esse medo e o perigo do esquecimento com estratégias de sobrevivência de lembrança pública e privada (Huyssen, 2000, p.19-20).

Conclui-se que o consumo das imagens não é suficiente para combater o esquecimento. As estratégias de lembrança produtiva no âmbito público e no privado servem para lidar com o perigo do excesso de lembranças, pois a quantidade de memórias não significa o fim do esquecimento.

Cabra Marcado para Morrer foi finalizado em um contexto em que o regime militar era colocado em xeque. Suas imagens lembram o período em que a ditadura agia de forma arbitrária afetando boa parte da sociedade. Nessa narrativa, a memória visual se materializa em imagens que compõem um cenário em que lembrar encontrava-se vinculado a transformações. Falar da tortura ou da clandestinidade que

ocorria em 1960 e 1970, períodos retratados, era polemizar sobre a reincidência dessa prática nos anos 80, quando o filme foi exibido.

Esse processo significa a politização do ato de lembrar e é resultado de uma construção de sentidos influenciada por fatos contemporâneos aos filmes. A obra trata do período da ditadura militar, mas foi finalizada na década de 80, momento em que os discursos pró-anistia e eleições diretas estavam em pauta no meio social. A obra não narra apenas a ditadura de 1964, mas, implicitamente, problematiza as polêmicas lutas pró-democracia em 1980 e, assim, realiza uma rememoração produtiva.

Desta forma, o cinema cumpre a tarefa de lembrar, acrescida de reflexões presentes: sobre os torturadores anistiados, sobre a continuidade da prática da tortura em um regime democrático, sobre a ocultação de documentos públicos, dentre outros temas.

Os processos de rememoração desencadeados pela exibição progressiva de imagens, nas quais as experiências passadas são reportadas, repercutem na preservação do testemunho histórico, e, por conseguinte, servem ao trabalho de denúncia pública. E aliada à prática da rememoração produtiva, surge também a proposta de historicização das memórias, ambas integrantes do movimento de apropriação metodológica dos registros presentes no *Cabra*.

1.4 A historicização das memórias

A historiadora Elizabeth Jelin (2006), também pesquisadora do campo da memória social, afirma a necessidade de uma complementaridade entre os registros de memória e os dados históricos nos processos de construção do conhecimento sobre o passado. Para ela, o ato de lembrar deve estar vinculado a uma contextualização das lembranças, isto é, o processo de rememoração isolado não constrói conhecimento, pois precisa do vínculo com a história para ressignificar

seus conteúdos. A autora também atenta para a explosão dos estudos de memória, afirmando que é notória a crítica feita ao paradigma positivista, no qual existe a preocupação com a facticidade do acontecimento; no entanto, deve-se também tomar cuidado com os estudos de memória que ficcionalizam e mitologizam a história.

A partir dessa perspectiva, entende-se que a historicização das memórias é parte de um processo de rememoração produtiva. No filme ***Cabra Marcado Para Morrer***, memória e história se complementam. A subjetividade característica das memórias camponesas se cruza com a factualidade histórica representada pelas fontes jornalísticas utilizadas freqüentemente pelos narradores (Coutinho e Ferreira Gullar).

As memórias dos camponeses e os contextos históricos da ditadura militar (1964) e da abertura democrática (1974) compõem um cenário que insere a construção do conhecimento sobre o passado numa dimensão política. A historicização das memórias transforma os camponeses em atores sociais e políticos; suas lembranças passam a compor uma parte da história do Brasil; suas recordações reconstroem uma trajetória de luta que se configurou no passado e que é ressignificada no presente pelo filme.

O ato de lembrar é despolitizado quando o passado se polariza em relação ao presente. A temporalidade dos fenômenos sociais não é linear e cronológica; ela é feita de rupturas, de um reviver que não se apaga com o passar do tempo. Silêncios e esquecimentos são recuperados à medida que vão se instalando as estratégias políticas, que novas perguntas são introduzidas por quem está no presente, onde as memórias são reatualizadas. As representações de acontecimentos, tais como a ditadura militar, comprometem a relação entre testemunho histórico e denúncia pública quando se anulam as conexões entre o passado, o presente e o futuro.

Segundo Jelin (2006), a historicização das memórias compreende uma transformação dos sentidos sobre o passado. A significação dos

acontecimentos do passado não se estabelece de uma vez para sempre. Existe uma dinâmica para a história e para a memória, na qual distintos atores sociais e políticos recuperam seletivamente alguns eventos. Na defesa deste argumento, a autora traz o exemplo do Brasil, onde os militares participaram ativamente das construções narrativas sobre o regime militar e onde muitas dessas narrativas são encaradas como oficiais.

O documentário de Eduardo Coutinho é uma outra possibilidade de construção narrativa sobre a ditadura de 64. A partir de uma memória que estava silenciada e esquecida, o filme faz emergir um tipo de memória que existia de forma individual, e, ao relacionar as lembranças dos camponeses entre si e contextualizá-las historicamente, promove uma rememoração coletiva e produtiva.

O **Cabra** utiliza códigos para representar o passado. A experiência sobre a ditadura militar, rememorada pelos camponeses das Ligas de Sapé e da Galiléia, é tornada pública no filme. O acontecimento lembrado é a chave para que passado e presente se relacionem.

A história permite questionar criticamente o conteúdo das memórias, e isso ajuda na tarefa de narrar. Não se trata de diferenciar memórias falsas de verdadeiras, mas de indagar sobre as fraturas e hiatos entre ambas (Jelin, 2006).

Quando, por exemplo, a análise aponta que os testemunhos dos camponeses, coletados durante a abertura democrática, sinalizam que a censura e a repressão ainda não haviam cessado, isso significa que o processo de rememoração foi condicionado a esse fator histórico e político. É importante frisar que as memórias camponesas transformadas em narrativa pelo **Cabra** caso fossem expostas hoje, o seriam de modo diferente em função de uma outra realidade.

Nesta perspectiva, nem a história se dilui na memória, nem a memória deve ser descartada como dado por sua falta de objetividade.

É da complementaridade entre as duas que emergem as perguntas mais criativas e produtivas para a reflexão.

As experiências vividas durante a ditadura são rememoradas, ressignificadas e compartilhadas por meio da narrativa cinematográfica. As imagens do **Cabra** não constroem sentidos somente sobre a ditadura, elas também acentuam a polêmica entre o regime defendido pelos militares e o modelo político que os camponeses do **Cabra** e grande parte da sociedade civil almejavam. Propostas como a de Eduardo Coutinho, que transformam o conhecimento sobre o passado em *práxis*, realizam uma rememoração produtiva, contribuindo para a formação de uma memória social; evitam que as experiências fiquem estancadas no passado. Assim, o passado é rememorado para que o presente possa ser transformado.

2. Entre a rememoração e a representação do passado.

*“O cinema é um discurso e é ideológico”
(Eisenstein apud Xavier, 2005:132).*

Vimos que o movimento de apropriação metodológica dos registros realizado no filme ***Cabra Marcado para Morrer*** contou com os recursos provenientes de um tipo de rememoração produtiva e, conseqüentemente, com a historicização das memórias. Este capítulo discute a representação da rememoração a partir dos processos de construção de sentidos utilizados pelo discurso cinematográfico.

2.1 A construção de sentidos no discurso cinematográfico

A afirmação lançada pelo cineasta russo Sergei Eisenstein (*“Encouraçado Potenkim”*, de 1925 e *“A Linha Geral”*, de 1929) abre caminho para reflexões acerca da relação cinema, discurso e construção de sentidos. Eisenstein acredita que a experiência visual reproduz discurso e não realidade.

Nesta mesma perspectiva, na análise que vamos empreender, entende-se o discurso não como a transmissão de informação, mas como efeito de sentidos entre interlocutores, enquanto parte do funcionamento social geral. Sempre haverá processos de significação em qualquer representação, pois, nos mecanismos de toda formação social, existem regras de projeção que estabelecem a relação entre as situações concretas e as representações dessas situações no interior do discurso. Todo discurso nasce de outro discurso e remete a outro. Não existe um discurso e sim um estado de processo discursivo, compreendido como resultante de processos discursivos sedimentados, institucionalizados (Orlandi, 1983).

De acordo com essa orientação, percebe-se que o discurso é sempre produzido e controlado a partir de condicionamentos sociais, históricos

e ideológicos tanto no cinema quanto em qualquer outro campo da linguagem. Em função da propriedade mimética da imagem em movimento, criou-se um mito de que a imagem cinematográfica era a mais perfeita reprodução da realidade.

Em sua reflexão sobre o discurso cinematográfico, Xavier (2005) apresenta várias práticas do fazer cinematográfico, que seriam parte do processo discursivo. O autor problematiza os limites entre o real e a sua representação pelo cinema.

O cinema não foge à condição de campo de incidência onde se debatem as mais diferentes posições ideológicas, e o discurso sobre aquilo que lhe é específico é também um discurso sobre princípios mais gerais que, em última instância, orientam as respostas a questões específicas (Xavier, 2005:13).

Relacionando as teorias do discurso, mais precisamente as que discutem as influências ideológicas nos processos de representação, à teoria do cinema, Xavier considera que toda representação cinematográfica, seja documental ou fictícia, é marcada por uma proposta de construção de sentidos.

Ele chama de dispositivo transparente as tentativas de naturalização do discurso. E exemplifica com representações cinematográficas sobre períodos históricos⁸, que buscam ser um retrato de determinados acontecimentos. Essa base, constituída na história, funciona como um instrumento retórico.

A “seriedade” da reconstrução e o cuidado apurado manifesto nos detalhes simboliza uma atitude de respeito à verdade que tende a ser creditada para o filme no seu todo (Xavier, 2005:42).

O importante aqui é perceber que existem tentativas de naturalização de determinados significados por certas narrativas

⁸ As superproduções de Griffith, “Babilônia” e “Intolerância”; e Cecil B. de Mille, “Moisés” e “Cleópatra”.

cinematográficas. Dito de outra forma, nota-se que certos filmes assumem-se como o retrato de determinada realidade, sem que se pesem suas configurações ideológicas.

Em uma linha que reforça as discussões empreendidas por Xavier (2005), Stam e Shoat (2006), apoiados em uma perspectiva bakhtiniana, afirmam que a realidade não é evidente e a verdade não é imediatamente apreendida pela câmera.

Stam e Shoat (2006) inscrevem o discurso cinematográfico na dimensão do discurso artístico, proposto por Bakhtin. Este último reformula a noção de representação artística de modo a evitar tanto a fé ingênua na verdade e na realidade quanto a noção igualmente inocente de que a ubiquidade da linguagem e da representação significa o fim da luta e o fim da história.

A literatura, e, por extensão o cinema, não se referem ao “mundo”, mas representam suas linguagens e discursos. Em vez de refletir diretamente o real, o discurso artístico constituiu a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo sócio-ideológico que já é texto e discurso (Stam e Shoat, 2006:264).

Quando se acredita que há um retrato da realidade em determinada produção cinematográfica, afirma-se uma lógica de naturalização que limita as possibilidades de resignificação de determinado objeto e/ou acontecimento.

É preciso, portanto, entender o discurso cinematográfico como um gesto de interpretação. As reflexões de Pêcheux (2002) no campo da linguagem e do discurso, incorporadas ao dispositivo teórico-analítico deste trabalho, ajudam a melhor entender a relação entre o discurso e o acontecimento.

O autor aponta vários caminhos para se pensar essa relação. Neste texto, será privilegiada a noção de acontecimento como um ponto de

encontro entre uma atualidade e uma memória, sendo que nessa relação existe a atuação do que Pêcheux denomina memória discursiva.

Entende-se por memória discursiva um tipo de memória que não é individual, mas parte de um tecido social constituído de sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social, aquela inscrita em práticas (Pêcheux apud Indursky, 2000).

Mariani (1998), também no campo da linguagem, destaca o trabalho da memória discursiva a partir da seguinte reflexão de Pêcheux,

O trabalho da memória discursiva é a estruturação da materialidade discursiva complexa, tensionada numa dialética da repetição e da regularização: a memória discursiva seria aquilo que frente a um texto aparecendo como acontecimento a ler, vem reavivar os 'implícitos' (ie, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos etc.) necessários para a sua leitura: a condição do lisível com relação ao próprio lisível (Pêcheux apud Mariani, 1998:40).

A partir desta perspectiva, Mariani (1998) entende que a memória discursiva produz sentidos para o acontecimento, filiando-o a uma rede de sentidos e integrando-o a uma continuidade. O acontecimento é então entendido como discurso porque se torna um componente desta rede de sentidos. A filiação, por sua vez, recorre aos processos de rememoração, relacionando o que é atual a algo que já aconteceu. Neste processo, atuam os efeitos de memória, aos quais, parte das vezes, permite-se a ilusão da completude, como se houvesse um encadeamento lógico dos acontecimentos.

O uso do conceito de memória discursiva nesta pesquisa junta-se ao trabalho de análise da produção e repetição de efeitos de sentidos determinados por um processo discursivo, promovendo a melhor observação de conflitos pela regularização e hegemonia de sentidos.

Em ***Cabra Marcado para Morrer***, o trabalho com a memória compõe uma *mise-en-scène* comprometida em explicar os efeitos da ditadura na vida dos personagens e no próprio filme. De acordo com os processos

discursivos desenvolvidos no **Cabra**, o acontecimento da ditadura militar interrompeu não só a produção do filme, mas também um projeto que transformaria a vida dos camponeses e das classes trabalhadoras em geral. A obra, produzida na década de 80, recorre a discursos que culpabilizam, direta ou indiretamente, o regime ditatorial por tal ruptura. As memórias mais freqüentes na obra são as que representam a repressão e a violência exercidas pelos militares. Lembrar da tortura, dos assassinatos, dos interrogatórios e das perseguições é a forma encontrada para refletir sobre o quadro de lutas pró-democracia e anistia que se desenhava na época.

A construção de sentidos efetuada pelo filme *Cabra Marcado para Morrer* compreende uma recodificação do passado. Neste processo, quando se analisa a atuação de uma memória discursiva, a experiência não se desloca para o passado; ela passa a ser compartilhada e ressignificada no presente, em meio às contingências sociais, políticas e históricas. Sendo assim, a representação é entendida como discursivização.

O conceito de memória discursiva, portanto, contribui para a análise do que vem a ser a ação ideológica no discurso cinematográfico e nas memórias analisadas. Esta discussão serve para reforçar que o cinema é um discurso e é atravessado por outros discursos. Em contrapartida, quando se acredita que um filme é o fiel retrato da realidade, deve-se ficar atento para a presença do discurso reproduzido pelo sujeito pragmático,

O sujeito pragmático — isto é, cada um de nós, os “simples particulares” face às diversas urgências de sua vida — têm por si mesmo uma imperiosa necessidade de homogeneidade lógica: isto se marca pela existência dessa multiplicidade de pequenos sistemas lógicos portáteis que vão da gestão cotidiana da existência (...) até as “grandes decisões” da vida social e afetiva (Pêcheux, 2002:33).

O discurso cinematográfico tende a se tornar um agente desse pragmatismo a partir do momento em que reforça a ilusão de que os saberes se originam no próprio sujeito.

O sujeito, como nos mostram Pêcheux e Fuchs (1975), (...) parte da ilusão de que os saberes se originam nele mesmo, quando, de fato, eles representam já ditos que foram produzidos em outros discursos, em outros lugares, os quais são retomados de sua *dimensão vertical*, de-sintagmatizada, deslinearizada e inscritos no discurso do sujeito que, ao deles se apropriar, dá-lhes uma *dimensão horizontal*, sintagmatizada, ou seja, o sujeito lineariza esses saberes, os enunciados, em seu discurso, dando-lhes uma formulação própria, inscrevendo, dessa forma, seu discurso na repetibilidade. (Indursky, 2000:102) (grifo meu)

Se entendermos que o cinema constrói sentidos sobre os acontecimentos, as experiências e as memórias, poderemos concluir que ele produz conhecimento a partir da existência de saberes pré-existentes, e tais saberes serão instrumentalizados a partir de uma certa estrutura.

O uso da memória discursiva pelo discurso cinematográfico o inscreve na dimensão social e histórica da representação artística,

A arte é inegavelmente social não porque representa o real, mas por que constituiu uma enunciação situada historicamente — uma rede de significados endereçados por um sujeito ou sujeitos constituídos historicamente para outros sujeitos constituídos socialmente, todos imersos nas circunstâncias históricas e nas contingências sociais. (Stam e Shoat, 2006:264-265)

Fellini (1974), a certa altura de seu reconhecimento como cineasta, foi indagado sobre marcas autobiográficas em seus filmes. Ele respondeu que suas obras eram autobiográficas à medida que continham testemunhos de determinadas época e situações vividas por

ele, da mesma forma que aconteceria com qualquer escritor, poeta ou pintor, por exemplo.

Essa situação particular serve para ilustrar como os processos de representação do passado são influenciados pelas contingências sociais e que, a partir da contemporaneidade, define-se o que será lembrado e significado. No filme, percebe-se a ação ideológica no processo que vai da lembrança à representação. O **Cabra** é resultado da estruturação dos discursos dos personagens e das imagens escolhidas para constituir cada depoimento: texto e imagem expressam sua materialidade discursiva. A ditadura foi ressignificada a partir da perspectiva dos camponeses e de Eduardo Coutinho; este último é o responsável por escolher o método que transforma as memórias em registros.

2.2 Eduardo Coutinho: trajetória e influências



(Fotograma 2: cena em que Eduardo Coutinho se encontra com Elizabeth Teixeira no segundo dia de gravação)

Vimos que o lugar do cinema na memória e na história passa pela questão das formas de percepção coletivas e individuais, e que, na modernidade, o modo pelo qual o homem enxerga e interpreta a realidade foi alterado em função do fenômeno da imagem em movimento e da experiência visual.

Nesta perspectiva, entende-se o audiovisual como uma linguagem e o produto audiovisual como um discurso. Para melhor entender a proveniência de tais discursos e suas dimensões históricas e políticas, este segmento da pesquisa investiga a trajetória e as influências do diretor Eduardo Coutinho.

Falar de Eduardo Coutinho e de sua trajetória no cinema não significa traçar um histórico de sua filmografia, e tampouco elaborar um texto biográfico. Ressalto aqui a importância de não apenas destacar o momento em que Coutinho começa a produzir documentários, apresentando de forma abreviada o caminho que ele percorreu para se tornar um diretor de cinema, mas também de investigar o que significou para ele a experiência do filme ***Cabra Marcado para Morrer***.

No final da década de 50, Coutinho venceu um concurso em um programa de TV e com o prêmio financiou uma viagem à Europa, onde ficou por três anos e conseguiu uma bolsa de estudos no IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques) em Paris.

Em uma entrevista à Ana Maria Galano, em 1995, publicada na revista Cadernos de Antropologia e Imagem da UERJ, Coutinho afirma que o ensino no IDHEC era extremamente teórico. Os filmes eram rodados em estúdio: *“você aprendia a coisa bem acadêmica: não fazer pulo de campo, decupar, um troço bem quadrado”* (Galano, 1995).

Essa base teórica adquirida em território europeu vem na bagagem de Coutinho, mas, ao chegar ao Brasil, ele busca desenvolver sua relação com o cinema de forma mais experimental. Seu objeto nesta empreitada eram os acontecimentos que se passavam no interior do Brasil. É desta forma que entra em contato com o CPC⁹. Em 1961, acontece um Congresso da UNE, cujo tema era *“Um marco das lutas no*

⁹ Centro Popular de Cultura vinculado à União Nacional dos Estudantes. “O CPC pretendia, por meio de peças de teatro, filmes, ou outras atividades, levar a um público popular informações sobre sua condição social, salientando que as más condições de vida decorrem de uma estrutura social dominada pela burguesia. Tarefa de conscientização: deve-se ir além da descrição e da análise da realidade, a fim de levar o público a atuar; a situação não mudará se ele não agir para transformá-lo e só ele pode ser o motor dessa transformação. Trata-se de politizar o público” (Bernadet, 1967:24).

*campo, e das lutas pela reforma agrária”*¹⁰. Era a oportunidade de que Coutinho precisava para se interar melhor do que acontecia nos setores mais afastados dos grandes centros urbanos.

Nesta mesma época, Leon Hirszman convida Coutinho a participar do projeto *Cinco Vezes Favela*¹¹ do CPC. A aproximação de Coutinho com o PCB, segundo ele mesmo, acontece devido ao seu interesse pelo cinema e por sua amizade com Leon Hirszman.

O teórico e crítico de cinema Jean-Claude Bernadet (1967) tece duras críticas ao modelo cepecista de produção cultural. Ele acredita que as obras empreendidas pelo CPC expõem os problemas de forma categórica, não admitindo discussões: nas produções cinematográficas, por exemplo, as soluções eram dadas ao espectador.

Eram muitas as discussões em torno da liberdade de produção neste período em que Coutinho trabalhava com o CPC,

Os roteiros só deveriam ser filmados após ampla discussão coletiva, a fim de que não distorcessem a realidade e os aspectos pessoais não se sobrepusessem a uma visão crítica da sociedade brasileira: quem não quisesse se submeter a essa medida não passava de um mero individualista (Bernadet, 1967:26).

Coutinho, que antes de viajar para a Europa vivia em São Paulo, quando volta ao Brasil se muda para o Rio de Janeiro. A falta de estrutura (moradia, alimentação, salário, etc.) no Rio, apesar da participação no *Cinco Vezes Favela*, e seu interesse em explorar o

¹⁰ O Congresso de Belo Horizonte, como é conhecido, constituiu um marco de lutas no campo e lutas pela reforma agrária. Este congresso, que contou com a presença de João Goulart, então presidente da República, reuniu, pela primeira vez, as associações de trabalhadores agrícolas de todo o país, e as principais tendências políticas envolvidas na organização dessas associações: O Partido Comunista Brasileiro, por meio da União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil (ULTAB); as Ligas Camponesas, tendo Francisco Julião como sua principal liderança; e o Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra (MASTER), do Rio Grande do Sul, liderado por Leonel Brizola (Medeiros, 1982: 54-7).

¹¹ Produzido pelo CPC (Rio) em 1961/62, e constituído por cinco filmes de longa metragem: *Um Favelado*, de Marcos Farias, *Escola de Samba Alegria de Viver*, de Carlos Diegues, *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges, *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, e *Pedreira de São Diogo* de Leon Hirszman.

interior do Brasil, fizeram-no optar por se integrar à UNE-Volante, uma caravana patrocinada pela União Nacional dos Estudantes, que objetivava percorrer as regiões que tinham um alto índice de subdesenvolvimento.

Eram muitas as dificuldades encontradas pela equipe de trabalho da UNE-Volante, pois o número de pessoas envolvidas ideologicamente era pequeno, além dos vários conflitos desencadeados pelos representantes locais que discordavam das ideologias de esquerda do CPC e da UNE. Um dos grandes marcos dessas viagens foi a chegada a Pernambuco, onde o fotógrafo da equipe adoeceu, e Coutinho teve que assumir como cinegrafista.

Coutinho, mesmo sem pertencer ao PCB, foi escolhido para filmar o nordeste, talvez pela influência de Leon Hirszman no CPC. A primeira imagem filmada por ele foi o comício em que Elizabeth Teixeira protestava contra o assassinato de seu marido, João Pedro Teixeira, o **Cabra**.

A primeira proposta de roteiro para filmar o nordeste seria inspirada nos poemas de João Cabral de Melo Neto, que autorizou e, em seguida, desautorizou a adaptação de sua obra para o cinema, com receio de sua vinculação ao CPC.

Coutinho então resolve tornar a vida do líder camponês um roteiro a ser filmado, já que nessa época ele era um representante do projeto cepecista¹². Os camponeses contariam sua própria história, e um dos métodos desse processo de construção dos personagens foi o exercício de laboratório em que os diálogos eram improvisados¹³.

À medida que o projeto de filmar o **Cabra** vai se consolidando, Coutinho resolve participar de algumas reuniões das Ligas Camponesas, em 1963. Nesse contexto se envolve com as bandeiras

¹² O CPC preferia que o filme fosse uma ficção. Por uma questão de mercado e de política cultural, a instituição queria alcançar um grande público por razões políticas e ideológicas (Bernadet, 1967).

¹³ Um exemplo é a cena em que ocorre a discussão entre o administrador da fazenda e os foreiros.

dos movimentos de esquerda e, mesmo negando uma militância pecebista apaixonada, foi escolhido para falar em nome da UNE.

Na época das filmagens, Coutinho tinha ligações com Francisco Julião, a quem havia procurado durante a preparação do filme e relatado seu projeto de filmar em Galiléia, localidade onde se concentravam camponeses filiados às Ligas e ao PCB. As locações seriam na cidade de Sapé, onde Coutinho conheceu Elizabeth, mas o local estava sitiado devido a um conflito entre latifundiários e camponeses que resultou em 13 mortes.

O projeto de filmar a vida de João Pedro Teixeira foi interrompido pela ditadura militar instaurada em 1964. Durante 17 anos o filme ficou engavetado. Duas partes da película foram salvas: uma, porque enviada a um laboratório no Rio antes do golpe, e a outra foi recuperada por uma advogada amiga de Coutinho.

Nesse tempo de ostracismo, o mundo, o país e o próprio diretor passaram por transformações históricas. O filme também participa das mudanças sofridas pela linguagem cinematográfica, agregando novos elementos à estética do gênero documental. O fato de o **Cabra** deixar de ser um filme de ficção para se tornar um documentário é resultado dessas transformações.

O primeiro **Cabra**, filmado na década de 60, está situado em um contexto em que debater um filme era debater o objeto. A proposta do CPC estava inserida em um contexto no qual se desenvolvia o cinema etnográfico sociológico.

No Brasil, até início dos anos 1980, não era comum encontrar no corpo dos documentários a problematização das questões da sua realização. O cinema etnográfico e sociológico praticado no Brasil foi um dos segmentos que mais sofreu a “repressão ao domínio formal” vigente no domínio do documentário desde que o impulso vanguardista dos anos 1930 foi abandonado. Com raras exceções, o enfrentamento das questões semióticas era subjugado às prioridades da hora: registrar os eventos da cultura popular, preservar a memória brasileira, defender as vítimas sociais e denunciar injustiças. (...) As

manifestações auto-reflexivas foram acidentais e descontínuas (Da-Rin, 2004:187).

Antes dessa análise de Da-Rin (2004), Bernadet já afirmava que a tentativa do CPC e da UNE de representar a realidade brasileira e, a partir dela, gerar uma conscientização no povo era ingênua e sem alcance.

(...) fazia-se um cinema que não tinha público. Esse fenômeno não é isolado: não é apenas o cinema que não chegava ao grande público, era todo um movimento cultural e político (Bernadet, 1967:24-23).

Coutinho afirma que as reuniões do PCB eram caóticas e cheias de liberalidades. Ele pretendia realizar uma obra de teor crítico e que gerasse reflexões, mas questionava os filmes e projetos culturais propostos pelo CPC por apresentarem soluções idealistas para os problemas sociais (Galano, 1995).

Para o diretor do **Cabra**, o cinema não deve ser doutrinário, mas sim, pensamento, instinto e emoção juntos. Deve-se aderir ao objeto e renunciar à soberania da condição de diretor. “O que me interessa são as razões do outro e não as minhas” (Galano, 1995).

Ele afirma ainda que em 80 anos de cinema documentário prevalece a tradição da vítima ou do herói, uma idealização do outro. O documentário seria uma grande pergunta que não tem e que recusa resposta.

Percebe-se que, ao longo de sua experiência como diretor, Coutinho compreende que o produto audiovisual não corresponde integralmente ao real, mas a um discurso. O filme **Cabra Marcado para Morrer** foi atravessado por vários discursos, dentre os quais o discurso vinculado ao CPC e outros discursos da década de 80, quando o projeto passa a pertencer ao diretor prioritariamente.

A proposta de retomada do **Cabra** estava vinculada a um tipo de cinema mais autoral. A relação do diretor com o objeto e dos sujeitos-

objeto com o filme foi reconstruída. Os 17 anos que separam o primeiro do segundo **Cabra** é o ponto de partida para investigarmos as influências estéticas e discursivas sofridas por Coutinho.

Cabra Mercado para Morrer pretendia ser uma narrativa clássica, na qual seria contada a trajetória de um personagem, baseada em fatos reais, e influenciada por uma estética realista adotada pelo CPC para alcançar seus objetivos institucionais e partidários.

Na primeira versão do **Cabra**, apresentada como um filme de ficção, os personagens precisaram seguir um roteiro. O grupo escolhido por Coutinho para representar a biografia de João Pedro Teixeira, ineditamente, entra em contato com o universo cinematográfico e aprende a interpretar em frente a uma máquina de reprodução audiovisual. Existe então uma relação de poder, na qual os sujeitos camponeses/personagens se transformam em objetos quando colocados na frente das câmeras. O roteiro desenvolvido por Coutinho, por mais que procurasse ser fiel à história do **Cabra**, segue o modelo de narrativa clássica e passa por uma seleção, ou seja, é Coutinho quem define quais partes dessa história de vida seriam retratadas.

Quando ocorre a transição da ficção para o documentário, os camponeses/personagens contribuem para a construção do filme. Ainda que a edição e a configuração finais sejam determinadas pelo diretor, existe um espaço de atuação para os camponeses que não se restringe à categoria cênica. É a partir do momento em que os camponeses se vêem projetados na tela que se começa a compreender a proposta central de **Cabra Mercado para Morrer**.

Projetados diante do espelho em que para eles o filme se constitui, os atores revelam inapelavelmente os efeitos da história em suas vidas pessoais; e esta revelação, que surpreende e excita, surte efeitos transformadores.

(...) Neste caso, um documentário que não pretende registrar a verdade através de uma reprodução espetacular do real – como na metáfora ingênua da

imagem fotográfica enquanto um espelho dotado de memória. (Da-Rin, 2004:216-217)

O caráter inovador do **Cabra** consiste na forma pela qual essa revelação foi explorada. O estar diante do espelho e a conseqüente auto-reflexão gerada a partir do contato com as imagens do passado não afetaram somente os camponeses, mas o diretor também.

Na década de 60, Coutinho e outros poucos diretores militavam a favor da liberdade de criação. Existia um conflito desse grupo com a proposta propagandística e partidária do CPC. De acordo com as informações até aqui coletadas, podemos sustentar que esse conflito era menos em função de divergências políticas – já que os dois grupos acreditavam que a via de transformação do Brasil passaria pela esquerda – e mais em função da estética a ser desenvolvida, pelo fato de um dos lados acreditar que a propriedade de reprodução do real da imagem cinematográfica era suficiente para alterar as formas de percepção sobre os problemas sociais do país.

A liberdade de criação reclamada por alguns diretores¹⁴ estava vinculada à necessidade de adoção de modelos interativos e reflexivos.¹⁵ Em 1981, no caso do **Cabra**, essa “liberdade” se materializa em função basicamente de recursos próprios levantados por Coutinho e do contexto marcado por uma incipiente abertura política e uma gradativa redução do poder da censura.

A partir dessas novas condições, Coutinho inaugurou uma nova forma de produção documental cinematográfica. Nesta fase o diretor pôde aplicar sua bagagem teórica trazida da Europa na leitura da realidade brasileira subdesenvolvida.

A principal influência estética identificada no trabalho de Coutinho veio da escola conhecida por *cinéma-vérité*, freqüentemente associada

¹⁴ Dentre eles: Leon Hirszman, Eduardo Coutinho e Paulo Cezar Sarraceni.

¹⁵ O modo interativo significa a interação entre equipe e atores sociais, assumindo assim a subjetividade de ambos. O modo reflexivo explicita as convenções que regem o processo de representação, evidenciando o caráter de artefato do documentário. (Da-Rin, 2004:135)

à Jean Rouch. O cinema-verdade faz uso, prioritariamente, da entrevista, na qual se registram não só o entrevistado, mas igualmente o aparato fílmico, o cineasta e a equipe de filmagem.

O cinema-verdade utiliza a câmera como elemento catalisador da verdade na relação com seus personagens, em que todo momento fílmico é uma construção de realidade. Aqui existe um pacto implícito ou não, entre personagens, cineasta e espectadores, quando todos estão cientes da construção e condução cinematográfica, permitindo tomada de posições, respectivamente, nas formas de encenação frente à câmera, sempre única, inédita, interação junto à encenação e recepção de acordo com a assimilação (Da-Rin, 2004: 107).

A experiência que se inicia na década de 60 não é de todo negativa porque o CPC queria a todo custo, e a seu modo, conscientizar as massas. Essa é uma parte do processo que compõe a trajetória de Coutinho. Se não fosse a oportunidade de filmar o sertão nordestino proporcionada pela UNE-Volante, Coutinho não teria conhecido Elizabeth Teixeira e a história de uma dos maiores líderes que as Ligas Camponesas já tiveram.

O trabalho de rememoração do **Cabra**, além de contar a trajetória de um grupo e de um projeto político cujas mortes foram anunciadas, ressignifica a própria história do cinema no Brasil. E a partir dessas histórias e memórias, vemos a contribuição do tempo e dos acontecimentos¹⁶ na transformação das formas de percepção, e, conseqüentemente, nos processos de discursivização. Eduardo Coutinho representa uma parte desse todo, uma parte que catalisou tais transformações, tornando-se um agente delas.

¹⁶ Nesse caso os acontecimentos vivenciados por Coutinho: os estudos na França, a militância no CPC, a relação antropológica com as Ligas, a participação no Congresso de Belo Horizonte, o contato com lideranças como Francisco Julião, a influencia do cinema-verdade, o impacto do golpe militar, a experiência na tv, etc.

2.3 *Cabra Marcado para Morrer*: luz, câmera, rememor(ação) e represent(ação)

Cabra Marcado para Morrer foi produzido em duas épocas em 1962/64 e 1982/84. Em 1962/64 o objetivo do documentário era, em tom de denúncia, registrar as condições de pobreza e miséria em que viviam milhares de brasileiros, principalmente na região nordeste. O conjunto de imagens captadas por Coutinho nesse projeto precisava de uma narrativa. Surge então o personagem de João Pedro Teixeira, um líder camponês que havia sido assassinado em função das lutas contra os latifundiários e a favor da reforma agrária. O líder estava morto e quem podia contar sua história era sua esposa, Elizabeth Teixeira. Juntamente com outros camponeses, a viúva encena para as câmeras a “vida real” no sertão nordestino. A essa altura, o realismo era quase uma obsessão na estética cinematográfica adotada pela esquerda, representada nesse caso pelo movimento estudantil.

Algumas tomadas foram realizadas e o papel que caberia a João Pedro foi interpretado por outro João, o João Mariano. As locações aconteceram na região conhecida por Galiléia, no município de Vitória de Santo Antão, interior da Paraíba. Depois de alguns dias de gravações, veio a notícia do golpe militar, em 1964. As filmagens foram suspensas e a equipe de Coutinho teve de retornar ao Rio de Janeiro e se esconder. O filme não foi concluído. Uma parte da película foi apreendida.

Passaram-se os anos. No ano de 1982, o projeto “*Cabra marcado para morrer*” foi retomado, agora com diferentes propostas e em outro contexto. De volta à Galiléia, Coutinho segue em busca dos personagens da vida real que havia deixado no passado. O reencontro foi mediado pelo que as lentes haviam registrado no início dos anos 60. Alguns dos camponeses ainda moravam no mesmo lugar, outros seguiram rumos diferentes.

O reencontro de Coutinho e equipe com os camponeses acontece numa atmosfera em que se respira memória. A rememoração é o ponto de partida da narrativa do filme. As imagens de 1962/64 vão se contrapondo aos depoimentos de 1982/84, tendo como fundo a narrativa em *off* feita pelo diretor e por outro narrador, Ferreira Gullar, que se contrapõe à fala de Coutinho ao longo da projeção.

Os camponeses que participaram da primeira fase do **Cabra** são entrevistados, falam dos impactos que sofreram em virtude do golpe militar de 1964, de sua militância nas Ligas Camponesas, e da experiência que tiveram com o filme.

O destaque é dado a Elizabeth Teixeira, esposa do **Cabra** (João Pedro Teixeira, líder e fundador da Liga Camponesa de Sapé). Elizabeth foi perseguida pelos militares porque estava envolvida na luta pelos direitos do trabalhador rural e contra a opressão dos donos de terras. Foi também considerada uma subversiva; precisou se esconder e assumir outra identidade, tornando-se uma clandestina. Ela passou a se chamar Marta Maria da Costa e mudou-se para o município de São Rafael, interior do Rio Grande do Norte. Em virtude da condição de clandestina, Elizabeth teve de abandonar a maioria dos filhos, que ficaram sob os cuidados de parentes e cresceram longe do convívio materno. O esfacelamento da família de Elizabeth é uma alegoria do filme, significando também a fragmentação da luta dos camponeses, antes vinculados às Ligas.

Coutinho enfrentou dificuldades para reencontrar a camponesa e militante. O reencontro dos dois ocorre em um clima de desconforto, pois Abraão, filho de Elizabeth, tenta controlar o depoimento da mãe. No segundo dia, Coutinho retorna para falar com Elizabeth, sem a presença do filho e, a partir daí, tanto as imagens quanto a própria memória começam a ganhar dimensão maior no depoimento da esposa do **Cabra**.

Com os depoimentos de Elizabeth, de João Virgínio, de João Mariano, dos filhos de Elizabeth, e de outros personagens, Coutinho constrói um panorama da luta pela terra no país e suas implicações políticas, retratando a violência e as injustiças que continuam presentes até hoje. É também traçado um panorama das dificuldades dessa luta em um regime democrático pré-golpe e a ação destrutiva do regime ditatorial sobre o movimento social das Ligas Camponesas.

2.4 Outras leituras do *Cabra*

Algumas análises desse filme já foram realizadas por autores seminais. A leitura dos filmes desenvolvida nesta pesquisa possui uma particularidade: ela enfoca as formas pelas quais os regimes políticos entendidos como ditadura e democracia são discursivizados na obra. Em *Cabra Marcado para Morrer*, o que se destaca nas interpretações já realizadas por Bernadet (2003), Ramos (2006) e Lins (2004), é que Eduardo Coutinho inaugura uma nova forma de se produzir documentários. Também é ressaltado o cuidado metodológico do diretor ao trabalhar com a memória e a história.

Para Bernadet (2003), o ***Cabra*** realiza um trabalho de resgate da história: “a história revive, adquire coerência graças ao espetáculo” (p.231). No ***Cabra***, não existe a pretensão de neutralidade. Há um posicionamento político por parte de quem conta e de quem é narrado. Ambos são oprimidos e a obra cinematográfica representa o elo que une esses dois grupos.

Bernadet (2003) aponta ainda ser esta a tarefa desse tipo de espetáculo: reestruturar a história estilhaçada em fragmentos, desenterrar os vestígios e, dessa forma, construir uma coerência sobre o passado, sem perder a noção de fragmento. Ele ainda reforça a função social do espetáculo e seu potencial de transformar a vida das pessoas e de reagrupá-las.

Percebe-se que essa função social se relaciona também ao exercício de lembrar, uma espécie de jogo de reconquista: recordar para ressignificar. Este olhar se aproxima da proposta desta pesquisa, que relaciona o ato de lembrar a 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.

Na visão do historiador Ramos (2006), o filme explicita a relação entre memória e história e ainda problematiza a convivência entre os vários registros de memória, nesse caso uma memória dita oficial, vinda do Estado, e a memória dos camponeses.

Em relação à experiência, Ramos (2006) aponta ainda que a experiência da derrota e da perda, vividas tanto pelos camponeses quanto pela equipe de Coutinho, é compartilhada no momento das gravações, em 1982/84. A experiência da perda uniu intelectuais, camponeses, estudantes e trabalhadores.

Ramos (2006) afirma ainda que Coutinho recorre à metodologia da história para reestruturar a narrativa no **Cabra**. Ele identifica ainda três tipos de memórias no filme: a memória camponesa (fala de Elizabeth Teixeira sobre sua trajetória na clandestinidade), a memória do intelectual (roteiro de pesquisa e perguntas das entrevistas), e a memória dos vencedores (discurso de João Mariano contra os comunistas).

Lins (2004) também estabelece, a partir da análise do **Cabra**, um paralelo entre cinema, história e memória. Segundo a autora, a memória de cada um dos indivíduos, assim como a do próprio diretor, surgem misturadas a acontecimentos da história brasileira daquele período.

O filme articula duas formas de abordar o passado, privilegiando a memória de um grupo e levando em conta que ela conserva em relação ao passado uma abertura diferente daquela da história. No filme a história recolhe

dados, acontecimentos informações que contextualizam a memória, e surge em uma narração em off mais “objetiva”. Ela é o substrato necessário para que a memória, formulada pelas narrativas individuais, possa irromper. Essa memória não é porém apenas individual. (2004:32-34)

Em comum à abordagem desses três autores, está o lugar do cinema na história e na memória, como foi ressaltado no primeiro capítulo. Neste sentido, o objetivo destas outras leituras do **Cabra** se aproxima da proposta desta pesquisa, principalmente quando se observa o trabalho com a memória. Na obra, o que se vêem são memórias transformadas em linguagem e discurso cinematográfico. Estas memórias não se limitam a ser somente objeto, mas também servem como um mecanismo de sociabilidade. E desta interação, nasce o conhecimento sobre a história e sobre os próprios indivíduos.

Elizabeth Teixeira e João Virgínio, personagens do documentário de Coutinho, foram marcados pelos aparelhos de repressão do regime militar; eles tiveram sua luta interrompida e lhes foram apresentadas condições restritas de cidadania.

Esta memória, trabalhada no **Cabra** é a memória discursiva, aquela que é marcada pelo ponto de encontro do passado (recordação do acontecimento) com o presente (década de 80, contexto em que a obra foi finalizada). Nesse cenário, destaca-se a experiência da derrota e das diversas formas de resistência vividas pelos camponeses do **Cabra**.

Os camponeses partilham com o espectador a experiência da derrota e da resistência, ocorrendo, assim, a historicização do passado, e a construção de sentidos a partir dos processos de rememoração. A pesquisa examinará essas questões a partir da análise dos depoimentos e das imagens, tendo por base os dispositivos teóricos apresentados neste segmento e no anterior.

3. Marcados para lembrar: construindo sentidos sobre um tempo

Seria simplista alegar que a memória é “um lugar”, o depósito onde ficam arquivadas as lembranças, até porque memória é mais do que isto e a relação entre memória e visão de mundo leva os indivíduos a projetarem mais que lembranças quando narram.

(José Carlos Sebe Bom Meihy, 1994:57)

Partindo do princípio de que a memória é mais que “um lugar”, lançamos o desafio de historicizá-la, pois, se a relação entre memória e visão de mundo leva os indivíduos a projetarem mais que lembranças quando narram, é porque a rememoração se apresenta como um movimento.

Na cadência desse movimento, o cinema surge então como uma espécie de vitrine, na qual a história, a memória e a visão de mundo são expostas e delas se recriam outras histórias, memórias e visões de mundo. É um movimento infinito, cuja análise requer muito cuidado, pois é preciso delimitar o que se pretende abordar desse universo.

Neste trabalho são analisadas as memórias camponesas no nordeste brasileiro, mais especificamente, nas regiões de Sapé, na Paraíba, e Galiléia, em Pernambuco. São memórias de personagens que passaram pela experiência da militância nas Ligas Camponesas, nas décadas de 50 e 60, e da ditadura militar durante os anos 60, 70 e 80.

O próprio filme se apresenta como uma historicização de memórias, porque trabalha com várias temporalidades, e cada fato lembrado, tanto pelos camponeses quanto pelos narradores, é contextualizado. À medida que acontecem as rememorações, existe a preocupação em localizar as reminiscências que relacionam o tempo dos indivíduos a um tempo histórico e social. Quero dizer com isso que historicizar uma

memória é um movimento de caráter político, investido do poder de (re)significar uma porção de experiências fragmentadas.

A trajetória do **Cabra** na história é o primeiro passo para se entender que as factuaisidades que compõem o filme são parte de um tecido que representa a dimensão dos macro-acontecimentos. Com apoio no universo discursivo da própria obra, apresento aqui três categorias cronológicas que servem para nortear a análise das memórias dos camponeses de **Cabra Mercado para Morrer**. O primeiro, o *tempo da experiência*, que se refere à militância política e à participação dos camponeses nas gravações do primeiro **Cabra**, e que consiste em um passado distante. Neste tempo, historicamente datado como pré-64, vamos observar que a liberdade não era plena, mas o arbítrio não era uma política oficial de Estado. O segundo, que denomino de o *tempo da invenção*, está relacionado ao período em que a ditadura vigorou, ou seja, a um passado que ainda era presente no cotidiano daqueles personagens. A idéia de invenção refere-se tanto ao estabelecimento de um estado de exceção, alvitado pelos militares para garantir o controle sobre as instituições políticas, quanto às várias estratégias (econômicas, políticas, sociais, psicológicas, culturais) elaboradas pelos personagens do **Cabra**, para a garantia da vida e a preservação, ainda que precária, de alguns ideais. E o último, o *tempo da rememoração*, é o momento em que um passado recente (que neste caso se refere à ditadura) e um presente de incipientes reparações (concernente à abertura democrática realizada de cima para baixo) se encontram, e, desse encontro, são produzidas as narrativas. Nelas encontram-se os discursos responsáveis por revelar as marcas da ditadura.

3.1 O tempo da experiência

(...) Senhor de engenho não morre, administrador não morre, só quem morre é camponês. (Personagem do administrador de engenho, primeiro Cabra 62/64).
(...) Ainda vai chegar um dia do senhor querer fazer o que tá fazendo e não poder. (Personagem do camponês, primeiro Cabra 62/64).

O quadro político que antecede a chegada dos militares ao poder é marcado basicamente pelo modelo populista implementado em 1930. Econômica e socialmente, o mais interessante de se observar neste período, para a pesquisa, é a supervalorização das relações nos espaços urbanos e a referência ao atraso que ficaram condicionadas às relações no espaço rural.

Para Sader (1982), populismo deve ser entendido como uma forma de dominação político-ideológica exercida pela burguesia sobre as massas através da atuação de líderes carismáticos que respondem diretamente às aspirações populares. Esse novo modelo político serviu de base para o fortalecimento do poder do Estado, promovendo a consolidação das relações capitalistas, e, em contrapartida, a proletarianização do campo. As contradições entre o campo e a cidade se acentuaram, gerando transformações das condições de vida e trabalho.

As relações entre classes foram reconfiguradas. Na prática, acontecem: a manutenção do monopólio da terra por parte do Estado, permitindo condições de superexploração dos trabalhadores rurais; o estabelecimento de um novo cenário onde o campo passa a existir em função da cidade (produção agrícola de baixo custo, estímulo ao consumo urbano), geração de divisas externas (exportação); a institucionalização de sindicatos sob tutela e organizações trabalhistas de base cooptadas pelo Estado; a oficialização da justiça do trabalho responsável por institucionalizar os conflitos trabalhistas, determinando a harmonia das classes; e o desenvolvimento e centralização do

aparelho de Estado, gerando garantias de estabilidade à acumulação industrial (Sader, 1982).

Nota-se que o populismo foi um instrumento político para que se efetivassem transformações de ordem econômica e social. O período compreendido desde a Era Vargas, passando pelo desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek, pelo moralismo de Jânio Quadros, até chegar ao reformismo de João Goulart, comumente é marcado pelo ideal de modernidade.

De acordo com essa lógica, sustentada na busca pelo progresso, para que o Brasil se tornasse um país moderno, era necessário que sua economia deixasse de ser basicamente agrária e passasse a investir na produção industrial. Era imprescindível um Estado centralizado que subsidiasse esse investimento, e era urgente a promoção de uma sociedade urbana e consumista.

Destaca-se, então, um dos principais mecanismos para que essas transformações se efetivassem, ou seja, a mudança nas relações trabalhistas. Neste caso, cabe a pergunta: quem é o camponês e quem é o operário? O camponês nesse cenário é sinônimo de atraso, enquanto que o operário é o símbolo da modernidade e de uma sociedade que se queria construir. Resumindo o operário é um consumidor dos produtos industrializados e o camponês não. Para garantir o controle sobre as relações no campo, o trabalhador rural é distanciado dos meios de produção pelos proprietários rurais, e passa a ser obrigado a vender sua força de trabalho, processo conhecido como a “proletarização do campo” (Sader, 1982). Enquanto que aos operários urbanos era permitida a sindicalização desde Vargas, os camponeses só tiveram esse direito no início da década de 60, com João Goulart.

Octávio Ianni (1978) afirma que a “política de massas”, entendida por ele como sinônimo de populismo, representava a formalização e modernização das relações de trabalho sob a tutela do Estado. No campo esta “política de massas” chegou com algumas décadas de

atraso. A formação de Ligas Camponesas na metade da década de 50 foi uma reação a esse quadro. Os direitos sociais reservados aos trabalhadores urbanos não se estendiam ao campo. As Ligas foram, portanto, e também, o resultado de uma politização do proletariado rural: este passou a se engajar na luta política.

A própria esquerda alimentou essa idéia de que o campo acentuava o subdesenvolvimento brasileiro. Podemos verificar isso na primeira fase do filme *Cabra marcado para morrer*, na qual o projeto da esquerda, representado pela UNE e pelo CPC, era mostrar a realidade de miséria em que viviam milhares de brasileiros. O início da obra é embalado pela *canção do subdesenvolvido*,

(Música) Era um país subdesenvolvido,
subdesenvolvido, subdesenvolvido, subdesenvolvido,
subdesenvolvido, subdesenvolvido,
subdesenvolvido...



(**Fotograma 3 e 4:** habitações precárias.)



(**Fotogramas 5 e 6:** animais e crianças dividindo os mesmos espaços e crianças trabalhando)

As imagens que ilustram essa canção retratam cenas do cotidiano de algumas cidades nordestinas: crianças subnutridas e trabalhando, pessoas dividindo espaços com os animais, mercados populares sem infra-estrutura, habitações irregulares, enfim, espaços abandonados pelo poder público. E enquanto toca a música, o narrador contextualiza as imagens,

(Narrador) Abril de 1962. Estas imagens foram filmadas durante a UNE-Volante, uma caravana da União Nacional dos Estudantes, que percorreu o país para promover a discussão da reforma universitária. Com os estudantes, viajavam membros do CPC, Centro Popular de Cultura da UNE que pretendiam estimular a formação de outros centros de cultura nos estados. A imagem da miséria contrastada com a presença do imperialismo, essa era uma tendência típica na cultura daqueles tempos, como demonstra esta música, a Canção do Subdesenvolvido, um clássico do CPC.



(Fotograma 7: feira livre e ao fundo postos de extração de petróleo das multinacionais Texaco e Esso)

O contraste entre a miséria e o imperialismo é o recorte escolhido pelo roteiro do **Cabra** para revelar a tendência daqueles tempos, um tempo historicamente marcado pela crise do populismo.

O “pacto populista”, em plena crise durante o governo Goulart, supunha um compromisso das frações burguesas entre si e uma aliança destas (aliança contraditória, é óbvio) com o proletariado. À medida que este exorbita os limites definidos pelo pacto e à medida, ainda, que o campesinato se mobiliza criando bases para uma aliança operário-

camponesa, cessam as condições de possibilidade deste condomínio social e político estabelecido a partir de 1930 (Sader, 1981:174).

O principal objetivo do projeto populista era o de estabelecer a colaboração entre as classes, a fim de que não surgissem conflitos para a instalação de um novo modelo econômico. O governo de João Goulart foi marcado pelo esgotamento deste modelo. Zelava pela manutenção das bases políticas e alternava concessões entre a direita e a esquerda (Sader, 1981).

Inseridas neste instável cenário político, estão as gravações do primeiro **Cabra**, que tinha por enredo a vida do líder da Liga Camponesa de Sapé, João Pedro Teixeira. Eduardo Coutinho ficou responsável por produzir um filme que representasse o projeto cepecista de gerar por meio da cultura a conscientização popular. No trecho a seguir, Coutinho explica ao espectador parte de sua trajetória como integrante do CPC,

(Coutinho) Como integrante do CPC e responsável por estas filmagens, também paguei o meu tributo ao nacionalismo da época, indo filmar em Alagoas um campo de petróleo que a Petrobras começava a explorar. 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 Camponesa de Sapé, tinha sido assassinado. No dia seguinte à nossa chegada, realizou-se em Sapé, a uns 50 quilômetros de João Pessoa, um comício de protesto contra o assassinato. Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro, compareceu com seis de seus onze filhos. Os camponeses se reuniram primeiro em frente à sede da Associação de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas, mais conhecida como Liga Camponesa.

Diferentemente da política oficial de Estado que acreditava que o campo deveria se adequar às novas condições trazidas pelo progresso, os movimentos de oposição, tais como o CPC, pretendiam expor a imagem da pobreza nordestina para despertar a indignação da

população e, assim, desencadear um conflito entre a sociedade e o Estado.

Contar a história de um líder camponês, assassinado a mando dos latifundiários, foi o ponto de partida para que através do cinema o restante da população conhecesse as condições de vida e trabalho em que viviam os trabalhadores rurais da década de 50 e 60. O diretor do filme adere a essa proposta até o momento em que o filme é interrompido em função do golpe de 64; depois a reformula, e a transforma em documentário, que conta a partir das memórias camponesas a experiência dos mesmos em relação aos impactos da ditadura. Coutinho realiza uma apropriação metodológica do registro, recriando, a partir do processo de rememoração realizado pelos camponeses, uma versão para contar a perseguição sofrida pelas Ligas e pelos movimentos de esquerda antes e depois do golpe de 64. Essa versão é marcada pela historicização das memórias.

A história de João Pedro Teixeira é contada primeiro a partir das memórias de algumas pessoas que com ele conviveram. Nesse processo ocorre uma seleção: esses narradores privilegiam certos acontecimentos e os relatam para as câmeras; em seguida, esse mosaico de depoimentos é reconfigurado no processo de montagem. O número total de horas de gravação das entrevistas realizadas por Coutinho supera a duração do filme, que é de uma hora e 56 minutos.

O **Cabra** é resultado da estruturação dos discursos dos personagens, materializados nas falas e nas imagens. A memória discursiva atua na obra tanto no discurso dos camponeses quanto no discurso que norteia a edição do filme, pois existe uma produção de sentidos para os acontecimentos rememorados. O filme se filia a uma rede de sentidos, representada por meio das falas dos camponeses e das imagens escolhidas por Coutinho, para explicar os efeitos da ditadura na vida dos personagens e na existência do próprio filme.

Os sentidos atribuídos pelos camponeses e reelaborados pela narrativa cinematográfica podem ser percebidos por meio das marcas que aparecem, ou que deixam de aparecer, nos discursos de personagens como Manuel Serafim e João Virgínio, que narram a experiência das Ligas Camponesas.

Manuel Serafim descreve sua relação com João Pedro Teixeira na época em que trabalhavam juntos no município de Jaboaão (PB), em uma pedreira. Manuel Serafim conta sobre a precariedade das condições de trabalho nas zonas rurais durante as décadas de 50 e 60, e de como ocorreu, com João Pedro, o processo que começa com a tomada de consciência e termina com a idéia de formação da Liga Camponesa de Sapé.

João Pedro Teixeira



(Fotogramas 8 e 9: o cadáver de João Pedro Teixeira)

Coutinho inicia a conversa perguntando como era João Pedro. Manuel Serafim escolhe descrevê-lo fisicamente e relaciona a fisionomia de João Pedro à sua personalidade,

(Manuel Serafim) Mas ele era *moreno*, um pouco claro, o *cabelo embolorado*, e o cabelo da cabeça era muito agastado, um pouco agastado, ele usava meia *cabeleira rebaixada*, bem rebaixada. E era um pouco assim, agora tem um *rosto assim mais espalhado, com isso aqui mais alto, o rosto redondo, aquela testa, e dizem que é sinal até de homens bons*, de homem de boa recomendação, esses

homens de frente assim, de testa um pouco larga.
(Grifo meu)



(Fotograma 10: Manuel Serafim narrando as características do amigo João Pedro)

O discurso descritivo não tem a pretensão da neutralidade, pois seu emissor qualifica o objeto em questão ao afirmar que quem tem o rosto espalhado e a testa larga provavelmente é um bom homem. Manuel Serafim não condena seu amigo por ter questionado a ordem vigente. Demonstra admiração pela pessoa de João Pedro embora tenha escolhido, na prática, um caminho diferente daquele seguido pelo fundador da Liga de Sapé. Para Serafim, João Pedro Teixeira é o outro, merece sua admiração, mas é diferente dele.

(Manuel Serafim) Em Cavaleiro quando ele tava lá ele já tinha *aquelas idéias dele, aquelas idéias políticas dele* de vencer sempre pelo trabalhador, de trabalhar pelo operário, lutar pelos sindicatos, pela reivindicação do operário, *ái foram deixando de dar trabalho a ele* pela pedreira, foi deixando de dar, *foram oprimindo, aí ele sai*, ele foi pra Paraíba, foi ser presidente da Liga Camponesa. (Grifo meu)

Nota-se que Serafim procura afirmar que as idéias políticas são *dele*, João Pedro. Ele mostra por meio de expressões como “*oprimindo*” que o discurso defendido por João Pedro o atravessou. Manuel Serafim sabia o que era oprimido, seu discurso indica que ele entendeu os motivos pelos quais João Pedro foi perseguido pelos patrões e porque teve que partir para a Paraíba. Manuel Serafim sabia que ele, João Pedro e os demais trabalhadores eram explorados. Ele repete o discurso do amigo,

apesar de não adotá-lo na prática. Algumas marcas em sua fala caracterizam o contraste entre seu medo e a coragem do amigo,

Aí eu disse assim a ele: rapaz lá tem uns homens perigosos que são usineiros, se tiver uma perseguição você não vai se sair bem. Ele disse: eu vou dizer uma coisa a você: eu não tenho vontade de morrer, mas se não tenho medo de morrer na bala por causa dessas coisas, eu posso até morrer lá na bala, mas é melhor do que morrer aqui de fome, é melhor que morrer aqui de fome.

Serafim poderia ter rememorado outra conversa que tivesse tido com João Pedro. Afinal, eles trabalharam juntos por muitos anos e neste tempo tiveram muitas conversas, porém lembrou de uma em que ele aconselhava o amigo a não correr riscos. Ele marca seu personagem em contraste com a figura do amigo, pois destaca que João Pedro não tinha medo. Ocorre então uma espécie de mitificação do *cabra marcado para morrer* e Coutinho não perde a oportunidade de dar o devido espaço para essas lembranças em seu filme.

Os riscos aos quais se refere Serafim relacionavam-se às ações violentas dos patrões contra trabalhadores que reivindicavam melhores condições de trabalho no campo. Percebe-se neste relato que, mesmo antes da implementação oficial de um estado de exceção, as relações sociais nas áreas rurais eram caracterizadas pelo arbítrio de grupos que detinham o poder sobre a terra.

A formação de João Pedro como militante da causa trabalhadora também é contada a partir da perspectiva da viúva Elizabeth Teixeira. Ela conta que as primeiras experiências do marido como militante foram sindicais, na época em que ele trabalhava em uma pedreira, “*moramos no Recife, lá ele começou essa vida política participando do sindicato dos operários*”, o que de certa forma também ficou claro na fala de Manuel Serafim. Podemos perceber que a primeira experiência militante de João Pedro não foi na Liga de Sapé, pois, quando ela é fundada, ele já havia tido contato com outro tipo de luta. Existia, então, um sindicato

dos trabalhadores da pedreira, que era malvisto pelos patrões. Quem fosse filiado era automaticamente descartado e, assim, como João Pedro, obrigado a sair de Jaboatão com sua família porque não conseguia mais emprego.

Esta parte da fala de Elizabeth é ilustrada por imagens de uma estação ferroviária, filmadas durante o primeiro **Cabra**. São planos alternados em que a família Teixeira caminha pela estação, embarca e desembarca do trem.

Elizabeth e João Pedro iniciam sua história tendo que fugir do pai dela, que não aceitava o romance. É então o começo de uma saga em busca de liberdade. A primeira “estação” foi Maçangana, em seguida Cavalheiros, e depois Recife. Em todos esses lugares João Pedro trabalhou como operário em pedreiras,

(Elizabeth) Eu conheci João Pedro Teixeira em um barracão fazendo compras lá em papai. E lá iniciamos um namoro, e como continuação casamos.

(Coutinho) O seu pai era contra o casamento da senhora?

(Elizabeth) Era.

(Coutinho) É verdade que a senhora teve que fugir?

(Elizabeth) faz sinal de positivo com a cabeça. Fugimos, papai nunca quis o casamento. Casei fugida.

(Coutinho) E vocês fugiram e foram pro engenho de Maçangana?

(Elizabeth) Fomos pra Maçangana.

(Coutinho) E João Pedro foi trabalhar lá?

(Elizabeth) Foi.

(Coutinho) Foi trabalhar onde?

(Elizabeth) Na pedreira, trabalhava na pedreira.

(Coutinho) No engenho?

(Elizabeth) Na propriedade do engenho.

(Coutinho) Daí a senhora lembra em que ano a senhora foi pra Cavalheiro?

(Elizabeth) Pra Cavalheiro?! 45. Não tava dando daí a gente foi pra Cavalheiro. Daí ele trabalhava na pedreira. Ali mesmo nos arredores de Recife.

(...)

(Elizabeth) Moramos no Recife, lá ele começou essa vida política participando do sindicato dos operários.

(Coutinho) Da pedreira?

(Elizabeth) Da pedreira, operário da pedreira.

João Pedro trabalhava em áreas rurais. Existia, já na década de 40, segundo os relatos do filme, a sindicalização dos operários das pedreiras. Ele entra em contato com essa experiência e se torna, usando Octávio Ianni (1978), um “elemento de vanguarda”, um conceito que explica a ação de indivíduos experimentados nas questões de trabalho e reivindicação, alguns com condições de liderança e organização, como no caso de João Pedro.

A experiência do ***Cabra Marcado para Morrer*** como migrante e como trabalhador afetado pela transformação das relações e condições de produção é a experiência de toda uma classe de trabalhadores rurais que foram atingidos proletarização do campo.

Não é o atraso que gera as tensões políticas no mundo agrário, as tensões adquirem caráter político quando aparecem componentes próprios da situação de classe (Ianni, 1978:78).

Ianni, assim como Sader (1982), mostra que o trabalhador rural, neste contexto, se transforma em um trabalhador assalariado. João Pedro teve condições de perceber essa mudança quando trabalhou na pedreira e partilhou sua experiência com outros trabalhadores no processo que dá início à formação da Liga de Sapé.

A Liga Camponesa

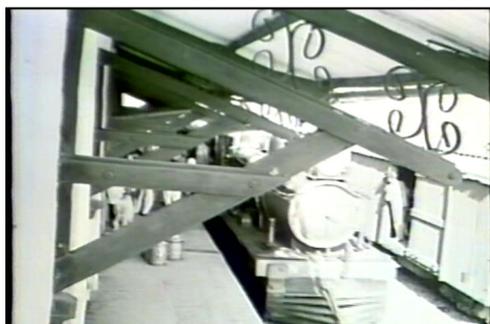


(Fotograma 11: Sede da Sociedade Agrícola e Pecuária dos Plantadores, em Galiléia, interior de Pernambuco)

As imagens da família Teixeira numa estação produzem então o sentido sobre a migração e de como esse movimento nos revela a experiência de João Pedro e de toda uma classe com o trabalho.



(Fotograma 12: Placa sinalizando a estação de trem da cidade de Jaboaão)



(Fotograma 13: trem chegando à estação de Jaboaão)



(fotogramas 14 e 15: João Pedro e família desembarcando na estação de Jaboaão)

(Elizabeth) Então papai mandou nos chamar. E lá (Sapé) ele (João Pedro) tratou de organizar esta Liga. E começou a organizar a Liga Camponesa em 58. 58,59,60,61, e 62 ele foi assassinado.
(...)

(Elizabeth) A gente trabalhava no sítio, morava no sítio e trabalhava no sítio. E nas horas vagas, à noite, sábado, domingo, ele saía, ou então os camponeses vinham pra nossa casa, e conversava com ele, perguntavam o que tava existindo, e outros vinham jogados do sítio porque o proprietário pedia que ele saísse sem ter direito à lavoura. E falava (João Pedro) pra eles: - Ah companheiros, é preciso se organizar, nós organizados poderemos acabar com esse estilo do proprietário tomar as nossas lavouras, mas enquanto nós não se organizar, ele toma e fica tomado.

(...)

(Elizabeth) Dia de feira era reunião lá, ele ficava lá, tocando os camponeses, lá na Liga, animando, procurando, perguntando quem queria se associar às Ligas.

As Ligas foram a primeira forma de organização encontrada pelos trabalhadores rurais para buscarem seu espaço neste contexto de transformação das relações e das condições de produção. A fala de Elizabeth enfatiza a importância da liderança exercida pelo marido. João Pedro era um operário e não um trabalhador agrícola. Ele funda a Liga de Sapé a partir da experiência que adquiriu em outro movimento.

Segundo Ianni (1978), o populismo das áreas rurais, também conhecido como política de massas do campo, representava a formalização e modernização das relações de trabalho. Esse fenômeno chegou ao campo com décadas de atraso, e as Ligas simbolizaram um movimento responsável por reivindicar um espaço de participação e de reconhecimento nessa conjuntura política e social. O que o filme nos mostra é que João Pedro era parte deste contexto, e que se transformou em uma liderança política da época¹⁷.

Existe no filme uma construção de sentidos sobre a formação da Liga de Sapé que se relaciona ao problema do aumento do foro, um aluguel da terra que os camponeses pagavam aos donos dos engenhos. De

¹⁷ Não consegui localizar dados que detalhassem a relação de João Pedro Teixeira com o Partido Comunista Brasileiro. Mas em um evento realizado pela Fundação Getúlio Vargas, em maio de 2007, no qual participou o diretor Eduardo Coutinho, tive a oportunidade de lhe fazer algumas perguntas e uma delas foi: Você sabe se João Pedro tinha ligações com o PCB? Ele respondeu com convicção que sim, mas que não podia expor isso em 1984, quando o filme foi finalizado.

acordo com as falas dos camponeses sobre a formação das Ligas, vemos que existia a necessidade de uma organização dos trabalhadores para reivindicar alguns direitos junto aos proprietários. O filme escolhe privilegiar a questão do aumento do foro, principalmente na sua primeira versão. Na seqüência seguinte, percebe-se que a partir desse problema o conflito de classes pôde ser apresentado,

(Administrador) Que história é essa? Vocês não deveriam de ter vindo de comboio, quando é pra pagar o foro, só vem um só, isso é feio pra vocês. Eu vou mudar a situação da moradia de vocês, tá muito perto um do outro.

(João Pedro) Nós tamo pagando direito, mas o senhor quer mais além da conta.

(Administrador) João Pedro, você é o cabeça hein E quem inventou essas idéias...

(Camponês) Ele não é o cabeça, é pelo alcance do acordo que tá ocorrendo, que viemo faze um apelo suave pra quem é merecedor.

(João Pedro) É a necessidade que obriga nós a complicar o caso.

(Bira) Olha, seu administrador, é um caso que eu digo que eu tô muito agitado com o senhor.

(Administrador) Tá revoltado? Não devia. Seu filho morre, dou enterro. Sua mulher adocece, boto na maternidade. Nada falta pra vocês.

(Bira) O senhor tá muito fraco, precisa de uma conclusão mais forte.

(Administrador) Você pensa pouco, parece que tá doido. Não tem idéia no juízo. Você é meio bruto.

(Bira) Vou resolver essa parada com o senhor.

(Administrador) Senhor de engenho não morre, administrador não morre, só quem morre é camponês.

(João Pedro) Seu Gera, nosso caso não é com o senhor, mas nós não podemos pagar o aumento.

(Administrador) Vocês sabem que vocês são meus e eu sou de vocês. Quero que vocês fiquem satisfeitos comigo. Eu não quero brigar. A terra é da gente tudo, mas as idéia de não aumentar o foro eu não assino agora. Só posso assinar quando o patrão chegar da capital, daqui a uma semana. Eu tenho que cumprir as ordens do patrão.

(João Pedro) Bom, pode esperar uma semana, não é?

(Administrador) Conforme a resposta do patrão, nós damo nossa resposta. Vão pensar melhor pra viver. A vida é doce. Vão pra casa, conversem com a família. Acabem com essa história, nós somos juntos.

(João Pedro) Então, semana que vem a gente volta pra saber a resposta.

(Bira) Ainda vai chegar um dia do senhor querer fazer o que tá fazendo e não poder.



(Imagens 16 e 17: cenas da primeira versão do Cabra, em que os camponeses se reúnem e expõem suas reivindicações ao administrador da fazenda na qual trabalhavam).



(Fotograma 18: momento da cena em que o camponês Bira desafia o administrador, chamando-o para briga).



(Fotograma 19: o administrador reage e aponta uma arma para os camponeses).



(Fotograma 20: os camponeses decidem partir).



(Fotograma 21: Bira se volta para o administrador e o ameaça).

A historicização do próprio roteiro da primeira versão do filme nos ajuda na tarefa de entender que o problema do aumento do foro foi discursivizado, portanto, marcado como um acontecimento para ilustrar o processo de proletarização do campo que acontecia nas décadas de 50 e 60. Não era mais interessante para os latifundiários manter suas terras alugadas, pois poderiam lucrar muito mais caso estabelecessem um regime de trabalho assalariado.

A forma encontrada para eliminar as antigas relações de trabalho (arrendamento, parceria, colonato, etc.) era minar as condições que sustentavam o trabalhador nesta lógica. Se não pagassem o aluguel, seriam obrigados a vender sua força de trabalho. Em alguns casos, relatados no filme, os camponeses eram “simplesmente” expulsos do engenho, como no caso de Zé Daniel, que foi banido da propriedade porque seu filho chupou um pedaço de cana sem a autorização do patrão.

Como resultado deste conflito de classes e das transformações promovidas pela alteração nas relações trabalhistas, surgem as Ligas Camponesas, que no filme são representadas por dois movimentos. Um, que tinha João Pedro como líder, a Liga de Sapé, cuja trajetória é apresentada, com maior frequência, na primeira versão do **Cabra**. E o outro, a Liga de Galiléia, fundada pelos trabalhadores da região que leva o seu nome.

A experiência da Liga de Sapé é escolhida para fazer parte do filme pelo fato de o roteiro ser a história de João Pedro Teixeira. Entretanto, durante as primeiras filmagens, dois líderes camponeses foram assassinados, e Elizabeth, a protagonista da história, corria perigo e não poderia mais ficar na Paraíba. As locações foram então transferidas para Pernambuco, onde Coutinho e equipe entraram em contato com os camponeses de Galiléia, que também haviam formado uma Liga.

Criada três anos antes da Liga de Sapé, em 1955, a Liga de Galiléia, no interior de Pernambuco, também se inseria neste contexto de mudanças nas relações e condições de produção; porém, com algumas particularidades, já que as lideranças envolvidas na formação eram de origem camponesa. Na luta contra o autoritarismo dos latifundiários, que não permitiam uma organização por parte dos trabalhadores, destaca-se o personagem de João Virgínio, um dos fundadores da Liga.

João Virgínio



(Fotograma 22: primeiro plano de João Virgínio, fundador da Liga de Galiléia).

Diferentemente de Elizabeth, João Virgínio não atuou na primeira versão do **Cabra**. Todavia, na segunda versão, a impressão que se tem é que ele era mais um dos vários *cabras marcados para morrer* apresentados pela obra. O líder conta como nasceu a Sociedade Agrícola e Pecuária dos Plantadores de Pernambuco, mais tarde denominada Liga Camponesa de Galiléia.

O discurso de João Virgínio se apresenta de forma organizada e coerente. Primeiro, ele diz que a organização nasce com os camponeses; em seguida, afirma que houve a necessidade de um apoio externo jurídico e político; e encerra reconhecendo que o movimento, ao incomodar os proprietários de terras, criou um medo de que outras associações camponesas se expandissem pelo Brasil. No segmento a seguir, João Virgínio fala da primeira reunião,

(João Virgínio) A primeira *reunião* foi ele (apontando para José Hortêncio), o cunhado, o sobrinho e eu (pausa), em conjunto aqui, batendo um papo, aqui mesmo nesse sítio. Conteí minhas história, meus fundamento que eu tinha de *formação de uma sociedade* pra beneficiar os difunto do povo. Os difunto aqui era enterrado num caixão, que o prefeito tinha na prefeitura, que emprestava à gente, pra gente botá o difunto lá no buraco e trazer o caixão e entregar na prefeitura. Esse caixão se chamava nono, né. A gente tomava emprestado o caixão no prefeito pra podê enterrar. (Grifo meu)

Neste segmento, expressões como: *reunião, formação, e sociedade* servem para mostrar que os camponeses de Galiléia estavam dispostos a tornar a luta em favor de suas necessidades uma questão coletiva. Nesta fase, eles contaram com o apoio de Zezé da Galiléia, um antigo funcionário de engenho que resolveu ficar do lado dos camponeses. Foi o primeiro contato com um tipo de liderança que garantiu ao grupo certa segurança, pois Zezé era experiente no trato com os latifundiários. Ainda nesta fase, a organização, segundo João Virgínio, servia para garantir o funeral e o enterro dos associados, mas quando o dono das

terras descobriu que havia interesses de assistência mútua, deu início a uma perseguição.

Entre uma fala e outra de João Virgínio, o narrador (Ferreira Gullar) em *off* explica as motivações dos camponeses para a formação da Liga de Galiléia, dentre as quais, os aumentos constantes do foro. Novamente o filme escolhe mostrar que um dos principais motivos para a formação das Ligas, tanto de Sapé quanto de Galiléia, foi a querela do aumento do foro.

A escolha do aumento do foro para explicar no filme o surgimento das Ligas Camponesas é uma questão política. Esta querela justifica, por um lado, a formação do movimento camponês como um fato interno (que envolve apenas camponeses e latifundiários); por outro, ganha uma dimensão maior quando esses registros (tanto as cenas de ficção de 62/64 quanto os depoimentos de 82/84) são historicizados.

Quero afirmar com isso que o filme escolhe discursivizar sobre a reação dos camponeses às transformações pelas quais a economia e a política nacionais passavam. Ele cria um espaço que transforma o testemunho histórico (as lembranças sobre os problemas em torno do aumento do foro), em denúncia pública (a partir deste problema são mostradas as dificuldades encontradas pelos camponeses para lidarem com a nova condição de assalariados). No **Cabra**, as memórias da resistência camponesa são tornadas públicas, transformando-se em um acontecimento. Além disso, as questões ideológicas são apresentadas como causa pela perseguição sofrida pela classe quando eclode o golpe militar em 1964.

No primeiro **Cabra**, o conflito de classes é apresentado na cena da discussão entre o administrador do engenho e os camponeses liderados por João Pedro (representado por João Mariano), enquanto que na segunda versão do filme são os camponeses que narram a perseguição que sofreram por se recusarem a pagar um aluguel mais alto e por quererem se organizar.

(João Virgínio) Peguemo de se entrosar, se reunir, reunia na beira da estrada, na beira do açude, na casa de José Hortêncio, lá na minha casa, pra todo canto, inté que chegemo a sala do pai desse rapaz (apontando para o filho de Zé da Galiléia), na sala da casa do velho Zezé. Quando o velho Zezé me deu a sala pra fazer a primeira reunião, e fizemo o fundamento, e criemo um nome, da sociedade beneficiante dos difunto, sociedade agrícola e pecuária dos plantadores de Pernambuco, porque se botasse o nome de sindicato naquela época, a gente era naufragado, era morto.

(narrador) José Francisco de Souza, o Zé da Galiléia, homem muito respeitado e que tinha sido administrador do engenho durante 30 anos, foi eleito presidente da Liga. O proprietário de Galiléia resolveu expulsar todos os seus moradores, quando percebeu que a Liga não se preocupava só com os mortos, mas também tinha outros objetivos de assistência mútua. Os galileus partiram então a procura de um advogado para defender seus direitos.

(João Virgínio) Então foi um meio que eu arrumei de procurar justiça, que eu não arrumei em Vitória. Fui procurar justiça e arrumei, em contato com Julião. Julião entrou, tumô conta, e deu conta. Aí animou, e danou-se a chegar gente, começou a chegar gente. Todo mundo que era expulso dos engenho, vinha se apadrinhar em Galiléia, tem uma sociedade que beneficia o trabalhador do campo, tem um advogado que é macho, aí foi uma maravilha. De onde eles era arrancados a gente dava cobertura a eles. Depois de 4 anos, quando esse tanto de gente perdeu a esperança, ele (dono do engenho) inventou de vender a propriedade.

O movimento camponês nasce a partir de uma situação de classe comum aos foreiros tanto de Sapé quanto de Galiléia. Com o tempo, o movimento repercute no cenário regional e nacional e passa a contar com técnicas populistas de organização. Entra então em cena uma segunda liderança, esta mais embasada jurídica e economicamente, exercida por Francisco Julião¹⁸. A necessidade de uma liderança, nesta

¹⁸ Político, advogado e escritor, Francisco Julião Arruda de Paula, nasceu a 16 de fevereiro de 1915, no Engenho Boa Esperança, município de Bom Jardim. Foi um dos líderes, em 1955, no Engenho Galiléia, das chamadas ligas camponesas, cooperativas que tinham por objetivo lutar pela distribuição de terras e levar benefícios das leis trabalhistas aos camponeses. As ligas camponesas se espalharam por vários pontos do Estado de Pernambuco, pregavam uma reforma

altura dos acontecimentos, confirma o que Sader (1982) qualificou como uma fragilidade histórica das associações de classe. O que ele chamou de incapacidade popular de articular seus próprios movimentos relaciona-se ao caráter populista que as Ligas irão assumir com a entrada de lideranças como Julião e, posteriormente, a aceitação de medidas de controle político, tais como a permissão de sindicalização rural por parte de João Goulart¹⁹.

A atuação e liderança de Julião são narradas, no segundo momento da fala de João Virgínio, em um discurso de virilidade “*entrou, tomou e deu conta*”. O dinamismo da ação é associado a seu agente, “*um advogado que é macho*” capaz de dar conta e resolver os problemas da massa camponesa.

No momento em que João Virgínio conta sobre o início da formação da Liga (seqüência das páginas 71 e 72), o foco do enquadramento é o entrevistado e José Hortêncio, outro fundador da associação, que não é entrevistado (não se sabe se ele não quis ou se não foi convidado). Nesta cena, ambos se encontram sentados no chão, em um vasto quintal. No cinema, quando se pretende dar uma dimensão maior ao espaço e não ao personagem, o primeiro acaba por se sobrepor ao segundo. A fotograma das duas lideranças em meio ao quintal discursiviza sobre a formação da Liga de Galiléia, e conseqüentemente sobre seu caráter originalmente camponês.

Quando João Virgínio começa a falar de Julião, o número de personagens que passam a compor o enquadramento é bem maior. As vitórias da organização são mostradas em planos que alternam a

agrária radical, assustando os proprietários de terras e, a partir de 1962, começaram a perder força depois que o presidente João Goulart decretou a sindicalização rural até então inexistente no Brasil. Formado em direito em 1939, no Recife, Julião começou a trabalhar como advogado de trabalhadores rurais a partir de 1940. Deputado estadual por duas vezes, em 1962 foi eleito deputado federal por Pernambuco, tendo o mandato cassado por ocasião do golpe militar de 1964. Libertado em 1965, exilou-se no México, retornando ao Brasil em 1979, beneficiado pela anistia. Em 1988, tentou eleger-se para deputado federal e foi derrotado. Morreu de enfarte, a 10 de julho de 1999, na cidade de Cuernavaca, México (Jornal *O Pasquim*, edição de 12/01/1979).

¹⁹ Em março de 1963 é criado o Estatuto do Trabalhador Rural, por meio da lei 4. 214, o que promove a substituição das Ligas pelos Sindicatos.

fotograma de Julião e outras imagens que expõem o entusiasmo de inúmeros camponeses reunidos em torno do advogado.

João Virgínio finaliza sua fala exaltando as vitórias da organização, e para isso destaca o discurso dos políticos que defendiam o latifúndio e que sentiam o perigo representado pelas Ligas. Apesar da persistência histórica do discurso associado ao latifúndio, aquele em que João Virgínio acreditava naquele momento conquistou uma vitória.

Aí a gente fumo de deputado em deputado. Eu vou botar a questão na Câmara dos deputados e vê o que a gente pode fazer. Foi um barulho da moléstia, era briga de 7 mil qualidade. Um gritava: minha gente, não vamos fazer as desapropriações de Galiléia, porque não é desapropriar uma Galiléia, é desapropriar várias Galiléias, porque daí em vante pegará fogo dentro do Brasil, de ponta a ponta, e o pessoal fica viciado, vão se organizar, e vão pedir os poderes públicos pra desapropriar as propriedades, mas felizmente a gente ganhem.

Como observou Sader (1982), as conquistas dos movimentos sociais no Brasil estiveram marcadas pela ação de políticas de cunho partidário e institucional. No filme, o personagem de Francisco Julião simboliza a tradição personalista presente no fazer político nacional. As reivindicações da organização passam a ser respeitadas e aceitas à medida que o grupo adere ao princípio da representatividade.

As Ligas Camponesas se apresentaram como uma chance de transformar um passado de injustiças e desigualdades num presente de reparações. O filme mostra que lembrar do tempo da experiência era para os *cabras* uma recordação que lhes fazia bem. Manuel Serafim aparece sorrindo em praticamente todos os planos em que fala do amigo João Pedro. João Virgínio conta com entusiasmo o tempo em que ele e seus companheiros conseguiram desapropriar as propriedades dos senhores de engenho e não mais precisaram pagar um aluguel para usarem a terra. Elizabeth Teixeira se emociona ao lembrar dos momentos de fuga ao lado do marido.

A perda de controle sobre as ações populares, resultado de um longo processo de politização da massa trabalhadora, acentuava a decadência do modelo populista. Entra em cena, de forma abrupta e sem ensaios, uma política militarizada, resultado do aguçamento das tensões e contradições entre grupos e classes sociais em luta pelo poder. Era a transformação da força em partido político.

O objetivo da invenção do golpe de 1964 era restaurar a integridade dos poderes econômicos e políticos, progressivamente dissociados nos últimos tempos da democracia populista. Era necessário reintegrar o sistema político e econômico no plano do capitalismo mundial, já que o governo de Jango, segundo os militares, estava concedendo espaço para a possibilidade de uma guerra revolucionária, que levaria a instalação de uma república sindicalista (Ianni, 1978). O tempo da experiência camponesa foi então substituído pelo tempo da invenção.

3.2 O tempo da invenção

“Tem gente lá fora”.

*(frase proferida por Zé Daniel, João José, Bira, Cícero e Rosário, no segundo **Cabra** 81/84, quando se referem à chegada dos militares em Galiléia).*

O golpe militar de abril de 1964, segundo Sader (1982), inaugura uma etapa decisiva na história do Brasil. O novo formato político do Estado brasileiro significou a contenção do avanço das forças sociais e a promoção de condições para uma original e prolongada expansão econômica. As tentativas reformistas idealizadas por João Goulart não eram seguras do ponto de vista das classes dominantes, que acreditavam que o avanço das forças sociais poderia colocar em risco a ordem burguesa, e se aliam às forças armadas. O regime militar foi responsável não só pelo desenvolvimento capitalista, mas também pelo aumento e concentração da propriedade e da renda.

Nesta nova etapa são identificadas tendências políticas, econômicas e sociais específicas. No campo político, a característica predominante é o arbítrio: prisões em massa, cassações de direitos políticos, suspensão de direitos individuais e políticos, adiamento das eleições de 65 e a outorga de Atos Institucionais e de uma Constituição. Ao setor econômico foram destinadas medidas, nos primeiros anos do regime, para conter a inflação e o consumo; salários foram reduzidos e novas garantias foram ofertadas ao capital externo. No plano social, foram restabelecidas a confiança e coesão das classes dominantes e, liquidada a agitação social (movimentos sociais, partidos de esquerda, Ligas camponesas, etc.), a intenção do novo regime era integrar as massas a um projeto burguês, nem que fosse pela força (Sader, 1982).

De acordo com essa orientação, constata-se que a política e a economia estavam articuladas. Era então necessário eliminar a oposição a fim de que fosse estabelecido um modelo de monopolização industrial e financeiro. Durante os primeiros anos de ditadura, até 1968, instituiu-se uma aparente legalidade (como, por exemplo, o reconhecimento da Constituição de 1946), apesar da explícita concentração de poder por parte do executivo. Todo esse esforço visava afirmar que a ditadura era um meio encontrado pelo Estado para proteger a democracia. Era difícil a manutenção desse quadro, principalmente quando, de acordo com o Ato Institucional número 2, o poder executivo, então representado pelas forças armadas, prescreve a eleição indireta para presidente e a extinção dos partidos.

Além da instabilidade da pretensa legalidade política, algumas classes foram golpeadas pelo modelo econômico que beneficiava o capital estrangeiro. A resistência ficava então configurada: pela Frente Ampla, composta por importantes lideranças como JK, Carlos Lacerda e João Goulart; pelo movimento estudantil, que passava pela crise universitária; e pelos sindicatos, unidos contra o arrocho salarial (Sader, 1982).

Não se observa na literatura especializada no período da ditadura militar a constituição de uma resistência, nestes primeiros anos de regime, por parte dos trabalhadores rurais. A impressão que se tem é a de que as Ligas Camponesas não entraram em conflito direto com os militares para assegurar as conquistas sociais adquiridas durante a era populista.

No filme, depoimentos como os de Zé Daniel, João José e Rosário ilustram como foi a repressão no momento em que o golpe é instaurado. Os camponeses do **Cabra** não registram em suas memórias nenhuma reação contra as ações do novo regime. Desta forma, tanto na historiografia, quanto no filme, nota-se que houve uma paralisação das estratégias de luta camponesa, e os camponeses não sabiam quando e se algum dia sua luta seria retomada.

A história de **Cabra Marcado para Morrer** é a tentativa de expressar o que durante anos ficou esquecido ou silenciado, seja em relação à experiência camponesa que ficou marcada por uma drástica ruptura, seja no que se refere à experiência do próprio filme que também foi interrompida. A grande diferença é que a obra pôde ser retomada, apesar de ainda estar limitada a certos condicionamentos político-burocráticos (por exemplo, a censura). Em contrapartida, as Ligas foram extintas e a possibilidade de serem retomadas legitimamente criminalizada.

A invasão do exército

É através da retomada do tema pelo filme que podemos conhecer uma versão sobre a forma pela qual os camponeses encararam o golpe de 1964. A construção de sentidos sobre o estabelecimento do golpe foi marcada pela relação que se estabeleceu entre a última cena do primeiro **Cabra** e os depoimentos camponeses acerca do evento. A apropriação engendrada pela obra sobre o momento histórico da

instalação do regime militar utilizou recursos da ficção e do documentário. A cena de ficção em que João Pedro é levado por dois soldados é escolhida para se alternar aos planos documentais em que os camponeses relatam a chegada do exército.

(Narrador) Essas foram as últimas cenas de ***Cabra Marcado para Morrer***, na noite de 31 de março de 1964. Esta é uma seqüência em que João Pedro e os camponeses se reuniam para discutir a formação da Liga de Sapé. Da seqüência só foram filmados três planos. O primeiro quando Elizabeth serve o café. O segundo quando ela ouve um ruído fora da casa e vai ver o que é. E o último quando Elizabeth volta e avisa assustada: **tem gente lá fora.**

(Zé Daniel) Tem gente lá fora.

(João José) tem gente lá fora.

(Bira) tem gente lá fora.

(Cícero) tem gente lá fora. (grifo meu)

A frase em destaque indica que quem estava dentro da casa tinha medo de quem chegava lá fora. Elizabeth avisa assustada, como nos indica o narrador, e da mesma forma, pelo semblante dos camponeses ao repetirem a frase, pode-se perceber que quem estava lá fora representava um perigo para quem estivesse dentro da casa. A forma escolhida para apresentar o golpe no filme é marcada pelo medo dos personagens, pela idéia de se esconder de algo que está “fora” e que é antagônico ao que está “dentro”.

A filiação ao sentido de medo se acentua quando observamos a conexão que se instala entre a cena em que João Pedro parte para morrer (primeiro ***Cabra*** 62/64) e os planos que mostram depoimentos sobre o momento em que o exército invade os sítios da região de Galiléia (segundo ***Cabra*** 81/84). É Rosário quem conta como aconteceu a invasão do exército à procura dos líderes das Ligas e da equipe de filmagem.

(Rosário) 31 de março. Aí ficamos aqui encurralados (pequena pausa), pelo exército. Não o exército daqui

de Pernambuco, mas sim o exército da Paraíba. Todos os soldados que chegavam aqui eram desconhecidos, que ninguém conhecia. E entrava, e entrava de pé, não entrava de cavalo não. Era soldado por todo o canto, **empurrando** todo mundo dentro da mata, e à procura só de três pessoas: João Virgínio, Zezé e Rosário. Só essas três pessoas que eles queriam.

(Coutinho) O pessoal do filme eles queriam também, mas não pegaram também?

(Rosário) Esse era o povo que eles mais desejavam, era o povo do filme. (grifo meu)



(**Fotograma 23**: Plano médio de Rosário)

Rosário destaca que o exército estava à procura das lideranças, e isso incluía a equipe de filmagem, já que seus componentes foram vinculados a militantes comunistas. Em outra passagem do filme, João José, filho de Zé Daniel, conta como foi a invasão de seu sítio pelo exército à procura dos líderes da Liga de Galiléia e da equipe do **Cabra**.

(João José) O povo que estava no filme já tinha saído, se esconderam numa mata aqui detrás desse morro. As tropa chegou, quando de lá eu olhando. Aí chegou logo três caminhão, o exército, mais ou menos umas oito horas da noite. Eu só via era o exército dentro de casa. O exército *virou* todos os móveis de dentro de casa, virou banco de perna pra cima, mesa de perna pra cima, cama, *tirou* os colchão da cama, virou tudo pelo meio da casa. A barriga de farinha, que nós botava a farinha numa barriga grande, ele jogou no terreiro, pela porta da cozinha. Uma panela de macaxeira que a gente tava cozinhando pra comer, o exército *quebrou* no terreiro da cozinha. Arrebentou as mala que a gente

tinha, as maleta da minha irmã. Levou o motor, as lâmpada, os motor do caminhão, as lâmpada todinha. *Levou* as máquinas que tava no terreiro, aqueles material levou tudo. (Grifo meu)



(**Fotogramas 24 e 25:** Zé Daniel à frente e seu filho João José ao fundo, apontando para o local onde ficou escondido o equipamento de filmagem).

Tanto na fala de Rosário quanto na de João José, podemos perceber que a invasão de Galiléia pelo exército foi marcada pela violência. Os camponeses entrevistados se sentiram seguros para relatarem como foi o impacto do golpe político-militar em frente às câmeras. As marcas da violência ficaram na lembrança dos galileus. São comuns no discurso de Rosário e João José expressões como: *empurrando, virou, tirou, quebrou e tirou*, verbos que indicam ações desestabilizadoras da ordem dos acontecimentos. Quando se *empurra, vira, tira, quebra*, ou se *leva* alguma coisa, se altera o que antes se encontrava em repouso. Nesse caso, o choque é representado pela interrupção abrupta e sem ensaios, característica da ação político-militar empreendida pelo novo regime de governo que se instalara no Brasil.

Desta forma, o tempo, que chamo aqui de *tempo da invenção*, destina-se a explicar não só o advento da ditadura como um fenômeno político, então representado pela ação do Estado, mas também a investigar de que forma as ações desestabilizadoras deste novo regime, inventado para fortalecer o Estado, desdobram-se e geram outras invenções, tais como as dos camponeses que tiveram que ressignificar

suas experiências do passado. Em alguns casos, chegaram mesmo a negá-las até por uma questão de sobrevivência.

O tempo da invenção acontece tanto na história (através da militarização do Estado) quanto na memória (por meio das estratégias de sobrevivência criadas pelos camponeses). A ditadura foi inventada para que a ordem burguesa não fosse maculada. O resultado dessa invenção é o estabelecimento de uma cultura do medo. Enquanto que no meio urbano, partidos de oposição, movimento estudantil e sindicatos uniam-se contra o arbítrio militar, o campo se viu isolado. O que o universo camponês do **Cabra** nos mostra, apesar da heterogeneidade das falas, é que a ditadura os obrigou a (re) inventar suas relações sociais e políticas.

No filme existe a preocupação de apresentar o estabelecimento da ditadura como um acontecimento, e para isso é feita uma *mise-en-scène* das memórias dos camponeses que participaram da obra, e/ou daqueles que militaram nas Ligas. São apresentadas várias versões do fato histórico conhecido pelos críticos do regime militar como golpe, e pelos próprios militares e seus partidários outros como a revolução de 1964. Constata-se no **Cabra** a preocupação de representar a ditadura como um fato, e para isso o filme conta com a memória discursiva, um tecido composto pelas referências inscritas nos relatos camponeses que, por sua vez, produzem o sentido sobre o acontecimento.

A historicização dessa memória discursiva, feita pelo filme, permite também analisar algumas identificações de ordem ideológica. Como, por exemplo, a utilização de reportagens datadas à época do golpe, e que se alternam com algumas cenas tanto da ficção (**Cabra** 62/64) quanto do documentário (**Cabra** 82/84). Enquanto são apresentadas imagens de crianças, algumas brincando, outras dormindo, o narrador lê uma reportagem que relata como aconteceu a apreensão do material de filmagem pelo exército.

(Reportagem) Foi talvez em Galiléia que o exército apreendeu o maior foco de subversão comunista do interior de Pernambuco, abandonado pelos líderes vermelhos, ao lado de mulheres e crianças. Num casebre, característico de camponês, foi encontrado farto material que acionava o arsenal comandado pelos esquerdistas internacionais, sob a proteção do governo estadual, recentemente deposto. Neste casebre, estava instalado um poderoso gerador destinado a fazer funcionar custosa máquina de projeção cinematográfica. O filme entre os inúmeros encontrados, que estava sendo levado na semana do golpe, era o “Marcados para Morrer”. A película ensinava como os camponeses deveriam agir, de sangue frio, sem remorso, ou sentimento de culpa, quando fosse preciso dizimar pelo fuzilamento, decapitação ou outras formas de eliminação os “reacionários” presos em campanha ou levados ao “Galiléia”, ao interior do Estado. Enquanto isso, um sociólogo pernambucano que pediu para omitir seu nome, iniciou a elaboração de um plano a ser aplicado ao referido engenho, a fim de ajudar na mais rápida possível recuperação moral e social da sub-raça a que os comunistas quiseram reduzir os camponeses de Galiléia.



(Fotogramas 26 e 27: reportagens de jornal sobre a captura do material de filmagem do Cabra, considerado subversivo).



(Fotogramas 28 e 29: reportagens de jornal qualificando a equipe de filmagem do Cabra de comunista).

O filme optou por contrapor visões diferentes. De um lado, os camponeses relatando as ações desestabilizadoras do exército; do outro, o narrador lendo o jornal que indica que a violência poderia partir dos camponeses, neste caso manipulados pelos líderes vermelhos.

Não é por coincidência que as imagens de crianças aparecem quando justamente o narrador lê a passagem que se refere ao “material subversivo apreendido”. Enquanto a reportagem se utiliza de expressões como *dizimar* e *fuzilar*, as imagens discursivizam a leveza de uma brincadeira de criança. O que o jornal constrói como um atentado à ordem, o filme usa para caracterizar ironicamente a ação violenta do Estado, como algo desnecessário, já que, de acordo com os sentidos construídos na obra, equipamentos de filmagem não representavam nenhum perigo. A violência estatal é então mostrada como algo sem lógica, sem razão de ser.

Entretanto, de acordo com a ideologia dos governantes, a invenção da ditadura tinha uma lógica. Estava a serviço de um projeto de modernização que servia para “*facilitar o funcionamento dos processos de concentração e centralização de capital* (Ianni, 1978:184)”. A elite econômica precisava retomar o poder político. Uma nova lógica, diferente da populista, precisava ser inventada. Esta lógica, na verdade, não é nova e sim renovada, já que existia uma tradição de um fazer autoritário e centralizador na política brasileira.

A ditadura, marcada como um acontecimento tanto pelo filme quanto pela historiografia, é traduzida pelo **Cabra** como a expressão dessa tradição política, observada, por exemplo, desde o populismo, que tentou promover a conciliação das classes, até a implementação de um regime oficialmente tirânico, responsável pelo divórcio entre o poder e as massas assalariadas.

Zé Daniel e João José



(Fotogramas 30 e 31: Zé Daniel e João José, respectivamente).

Esse autoritarismo que marca os vários governos que administraram o país é então responsável pela formação de uma cultura do medo, que durante a ditadura de 64 se oficializou. Personagens como o de Zé Daniel indicam em sua fala o quanto essa cultura era presente naqueles tempos. Neste e em outros casos, o medo pode ser observado quando há a necessidade de se esconder e fugir, já que o pensamento e a ação não filiados à “nova ideologia de estado” haviam sido criminalizados.

No trecho a seguir, Zé Daniel explica para Coutinho como foi o momento em que precisou se esconder com a equipe de filmagem no meio do mato quando o exército invadiu o sítio onde morava.

(Coutinho) Foi Zé Daniel quem nos guiou para um esconderijo no mato. À noite as tropas se retiraram para Vitória de Santo Antão.

(Zé Daniel) De noite nós tivemos lá na mata, e quando era tarde da noite, chegaram os menino gritando: - Meu pai, meu pai. Eu queria, com vontade de ir (risos), e eu com vontade de vim. (Os meninos gritando) Venham tomar café que o povo já foi-se embora. Compadre Daniel, venham tomar café que o povo já foi-se embora.

(Coutinho) E o senhor não respondia por quê?

(Zé Daniel) (risos)

(Coutinho) A gente que falava pro senhor não responder porque o exército podia tá lá ainda.

Zé Daniel esperou que seus amigos partissem, e depois de três dias se entrega para um agente do exército.

(Zé Daniel) Eu vim me entregar ao senhor. Sim, no princípio. Eu peço pelo leite que o senhor mamou na mãe do senhor, peço pelo amor de nosso senhor salvador Jesus Cristo, que o senhor, e eu ser preso, ou apanhar. Então ele disse: - o senhor tem medo de ser preso né? Eu disse: tenho sim, porque pra isso eu venho respeitando: homem, menino e mulher, pra ser também arespeitado como: homem, velho, fraco. Fraco graças a Deus, pobre é o diabo. Homem fraco, mas quero morrer honrado e respeitado. Que eu soube que o senhor queria me ver, então eu vim pra morrer no meu terreiro, mas não ser preso, nem apanhar. Porque se for pra ser preso e apanhar, eu morro, e me entrego. Aí o sargento: - seu Daniel me diga onde estão as armas daqui? Eu disse: - tirando aquelas armas que o senhor levou, e outras que tem por aí, espingarda de tapa de gato pra matar passarinho. Sargento: - não seu Zé Daniel são aquelas metralhadoras? Zé Daniel: - dessas eu nunca tinha visto, eu vejo falar em metralhadora, mas eu nunca tinha visto, tô vendo agora na mão dos senhores, eu tinha vontade de ver, mas nunca vi.

Percebe-se o quanto a forma de contar o fato, escolhida pelos entrevistados, é valorizada no filme. Zé Daniel constrói sua narrativa através do discurso direto, no qual o emissor reproduz a fala de outrem, descolando-a de sua própria fala. O camponês remete a outra fala - *o senhor tem medo de ser preso, né?, Seu Daniel me diga onde estão as armas daqui?* Zé Daniel optou por enfatizar sua condição de intimado, e para isso apresenta o discurso direto sobre seu interrogatório de forma polarizada, caracterizada de um lado pelo medo que ele tinha de ser preso, e do outro pelo desejo que os militares tinham de prender os líderes, a equipe de filmagem e as possíveis armas.

Mais uma vez no **Cabra** o testemunho se transforma em denúncia. Percebe-se que o movimento de apropriação metodológica do registro, responsável por mostrar as marcas da ditadura militar na vida de

personagens como Zé Daniel, constrói sentido sobre o medo do personagem.

Outro personagem que também serve para ilustrar a relação entre testemunho e denúncia é o já citado João José, filho de Zé Daniel, que ajudou na fuga da equipe de filmagem e que, a partir desse acontecimento, conta de que forma a ditadura marcou sua vida naquele ano de 1964. João José é o personagem que deixa mais explícito o processo de reformulação e aplicação da memória discursiva.

A perseguição sofrida pela primeira equipe do *Cabra* surpreendeu todos os integrantes que não tiveram tempo de recolher seus pertences. Um deles, o fotógrafo Fernando Duarte, deixou para trás dois de seus livros²⁰, que ficaram sob os cuidados do filho de Zé Daniel. João José fica com os livros, e um deles é lido e relacionado à sua própria experiência. O livro contava a história de um camponês que escondeu um amigo judeu que corria risco de ser capturado pela SS (Gestapo), a polícia nazista. João José em sua fala afirma que a história do camponês personagem do livro era semelhante à dele, camponês personagem do filme. No depoimento que segue, a parte grifada refere-se à citação do trecho do livro lido por João José.

(João José) A única coisa que eu conseguir conservar, pra guardar foram esses dois livros que ficou em cima da mesa, o resto o exército levou tudo. Dentro desta maleta é onde eu guardo sempre os meus livros. História de um manuscrito *Caput : todas as manhãs, eu me sentava na horta, debaixo de um pé de acácia, e punha-me a trabalhar. Se algum dos milicianos da SS se aproximava da sebe da horta, o camponês avisava-me*. Então era pra ele, quando a tropa chegava, e ele tava na horta, o camponês tossia, de lá mesmo ele escapulia e o exército não prendia ele. Essa história desse filme de vocês é parecido com isso. *Quando tinha de ir à frente de batalha, eu confiava no manuscrito de Caput ao meu amigo, Romão Jucena, que ora escondia num buraco, na*

²⁰ Um dos livros escrito em francês, relatava técnicas de iluminação cinematográfica, enquanto que o outro, sob o título de *Caput*, ao qual João José irá se referir em sua fala, era uma história que contava a relação de amizade e cumplicidade entre um judeu, perseguido pelos nazistas, e um camponês, que o ajudou a se esconder.

parede do chiqueiro. Heis de ficar sempre grato, ao camponês Romão Jucena, e a sua jovem nora, por me terem auxiliado a salvar o meu perigoso manuscrito das mãos da Gestapo.



(Fotogramas 32 e 33: lugar onde ficavam escondido os livros que estavam sob os cuidados de João José, na ocasião da fuga da equipe do Cabra).

(Coutinho) Esse livro aí você relacionou com o filme, né?

(João José) É do menino, é de vocês, foi um de vocês que deixou.

(Coutinho) É de quem o livro?

(João José) Eu não sei, ficou em cima da mesa, quando vocês saíram.

(Coutinho) Há quantos anos você guarda esse livro?

(João José) Há 17 anos. Tem esse aqui também, inclusive tem o nome de Fernando Duarte, eu acho que é aquele Fernando magrinho.

(Coutinho) Que é o fotógrafo.

(João José) Deve ser, dos menino do filme. E ainda tem negócio de máquina de filmar essas coisas. Pensei, deve ser dos menino do filme, aí eu fui e guardei os dois.

O capitão do exército pelejou pra levar esse aqui, porque tem a história da guerra mundial, da Rússia, não sei o quê. Ele pelejou pra ficar, eu disse: - não senhor, esse livro é meu. Ele disse: - Não é seu! Esse livro é dos cubanos, rapaz. Eu disse: - não senhor esse livro é meu.

(Coutinho) Eles achavam que a gente era cubano?

(João José) Sim, achavam que vocês eram comunistas, pensava que vocês eram os cubanos, que vinha fazer a revolução aqui. Naquela época em 64.

O filme mostra que uma parte do universo camponês, representada neste caso por João José, sabia que a intenção dos militares era capturar e condenar à reclusão os líderes camponeses e a equipe de

filmagem. João José se recorda do momento em que é interrogado pelas tropas militares e escolhe a lembrança em que relaciona a equipe do **Cabra** aos comunistas cubanos. E vai além: ele percebe um espaço no filme para mostrar que se identificava com as bandeiras levantadas pelas Ligas Camponesas e com o filme por propagar tais ideais.

(João José) Aqui num tem nada cubano, num tem comunista. – Conta aí, você vai mostrar onde está as armas, e onde tá os cubano? Que os cubano queria fazer revolução aqui. Eu disse: - aqui não senhor, nada de revolução eles falavam aqui, nada de Cuba eles falavam aqui. – Mas como era a fala deles? Como é o bom dia que ele dá? Eu digo: - bom dia normal, que nem a gente. – Mas ele fala um sotaquezinho meio puxado? – É claro, fala bom dia e tal, mas é normal, porque o carioca fala diferente. Aí o outro virou e disse: - é o fato de ser carioca mesmo. É o fato de ser carioca tenente, porque o carioca fala com sotaquezinho. – e eles falavam com você tudinho, conversavam normal? Você entendia a palavra dele? Eu disse: - claro, entendia tudo. Depois ele disse: - tá certo então, agora tu vai mostrar onde tá as armas. – ah, essa aí quem tem é só dois fazendeiro que moram aqui, é o senhor de engenho de Bento Velho, e Lorival Pedroso, do engenho da pedreira, ele é cangaceiro, ele é fazendeiro. Daí ele: - ah, mas aquilo é dele, aquela ali é dele, eu quero ver aqui. Vocês! **Que Julião disse que tinha 20mil armas pra vocês fazerem a revolução aqui.** Que os comunistas tava aqui, pra fazer o filme aqui, pra fazer a revolução aqui. É pra vocês mostrar, aí foi endurecendo, aí foi criando raiva. Eu disse: - **coronel aqui num tem nada de comunista, nem cubano, nem nada, tem um povo morrendo de fome, doente, sofrendo, como eu mesmo to doente, precisa de remédio e de comer esse povo daqui, liberdade e terra pra trabalhar.** Daí ele disse: - mas num é possível, então amanhã eu vou trazer remédio, chama o povo que tá escondido pelas matas, pra se arreceitar comigo, que a gente vai dar remédio e conversar com eles, vá chamar João Virgínio. Eu digo: - eu não sei onde tá João. (Grifo meu)

Assim como seu pai, João José também utiliza o recurso do discurso direto em sua narrativa para explicar como foi seu contato com as tropas militares. Ele lembra de expressões como *revolução e cubano*,

além de se referir a *Francisco Julião*, elementos que, em sua narrativa, pertencem ao discurso do outro. O filme mostra que João José sabia que teria problemas se revelasse aos militares sua ligação com os supostos “cubanos”. Ele afirma que o maior problema dos camponeses não era a presença de líderes revolucionários, mas sim a falta de recursos básicos à sobrevivência.

Os personagens de Zé Daniel e João José são apresentados no filme juntos, expondo suas lembranças sobre a invasão do exército. Isso se dá não apenas pelo fato de serem da mesma família. Têm em comum o fato de serem os principais responsáveis pela fuga da equipe de filmagem. Decidiram enfrentar o interrogatório realizado pelos militares e contam como foram suas estratégias para também não serem presos. Zé Daniel apela para o discurso moral e religioso: *“Eu peço pelo leite que o senhor mamou na mãe do senhor, peço pelo amor de nosso senhor salvador Jesus Cristo”*, enquanto que seu filho adota o discurso assistencialista: - *“coronel, aqui num tem nada de comunista, nem cubano, nem nada, tem um povo morrendo de fome, doente, sofredor, como eu mesmo tô doente, precisa de remédio e de comer esse povo daqui, liberdade e terra pra trabalhar.”* Esses personagens ficam então marcados na obra como cabras que se identificavam com a causa comunista, mas que ressignificaram o sentido da luta, pois seu enfrentamento não se dá de forma direta e violenta, mas sim por meio de estratégias inventadas para sobreviver à repressão.

Braz Francisco da Silva e João Mariano



(Fotogramas 34 e 35: Braz Francisco e João Mariano, respectivamente).

João Mariano participou das primeiras filmagens do ***Cabra Marcado para Morrer***, representando João Pedro Teixeira. Apesar de atuar no papel de um dos principais fundadores da Liga de Sapé, não era um militante da causa camponesa. Segundo Coutinho, ele aceitou participar do filme porque estava desempregado e havia sido expulso de um engenho.

Em contrapartida, o filme também escolhe mostrar as memórias de personagens que, com o tempo e os acontecimentos, se desfiliaram das ideologias de classe defendidas pelas Ligas e pelo próprio filme. Para personagens como Braz Francisco da Silva e João Mariano, reinventar-se era se filiar ao discurso dominante. Eles são caracterizados pelo afastamento em relação à participação nas Ligas Camponesas. O primeiro escolhe se afastar do movimento, enquanto que o segundo nega qualquer participação nas Ligas, seja antes ou depois de 64.

O discurso de João Mariano é predominantemente o discurso da ética protestante capitalista, apoiado em argumentos de religião e trabalho. Ele se posiciona de forma crítica tanto em relação aos movimentos revolucionários quanto ao latifúndio representado pelo senhor de engenho.

(João Mariano) É o seguinte, eu sou muito afastado (pausa), de certos movimentos. Eu caí nesse movimento, por exemplo, há 16 anos passados, que vi pelo engenho, que chegou esse movimento revolucionário.

(...)

(João Mariano) Eu creio que o sinhô está entendendo o assunto, é que eu não queria tá dentro desse negócio. Eu tava no engenho, por causa dessa Liga, essas coisas, então eu saí do engenho porque não queria tá dentro disso, entende? O problema é que eu não queria viver dentro disso. Quando cheguei à cidade, que os senhores me procuraram, que eu ingressei, vamos dizer assim, dentro dessa carreira, mas sem saber o que estava fazendo, mas quando entendi que era assim pra viver pelas propriedade, agindo por terra, porque eu não preciso de terra, o pouco que eu vivo foi o que Deus me deu, e eu vivo sem isso, entendeu? Eu vivo sem precisar tá agindo...Daí depois o sr me procurou, vi pela sua simpatia, pela bondade do sr então, mas não pra ter ingressado nesse negócio de revolução, o negócio é esse.

(Coutinho) Mas não tinha nada disso não, agora o sinhô me diga uma coisa, o sr vive como, agora?

(João Mariano) Eu vivo do meu, não sou sujeito a sinhô de engenho, não quero me entrever com nada de ser de engenho, minha vida é essa.

João Mariano é um produto da vitória da ditadura e da derrota da democracia. Ele simboliza um sujeito atomizado: *“eu quero é calma, eu digo: cada um com o seu, e eu com o meu; assim eu vivo a minha vida, o negócio é esse”*.

(Coutinho) E o sinhô era crente naquela época?

(João Mariano) Desde já, então foi a razão de eu ser decepcionado com a minha igreja, fui até eliminado da minha igreja, o que era para mim um grande desgosto, por essa razão eu não quero prosseguir com isso, prosseguir eu digo assim, porque eu sei que os srs estão gravando o que eu tô dizendo, mas tá vendo a minha expressão que eu não tô assim tão dedicado sobre esse movimento.

(Coutinho) E há quanto tempo o sr é crente?

(João Mariano) Há 28 anos.

(Coutinho) É igreja batista?

(João Mariano) Sim. (pausa) na primeira todos caem, na segunda cai quem quer, já fui decepcionado pela minha igreja.

(Coutinho) Por que decepcionado?

(João Mariano) Porque a igreja não quer esse movimento revolucionário, eu não quero revolução comigo, eu quero

é calma, eu digo: cada um com o seu, e eu com o meu; assim eu vivo a minha vida, o negócio é esse.

A rememoração de João Mariano, assim como a de outros personagens, também foi atravessada pelo discurso concebido pelos militares como comunista-revolucionário. Em cada abordagem sobre a idéia de revolução, percebem-se diferentes concepções a respeito do que seria um movimento liderado por comunistas com o intento de tomar o poder estatal. De acordo com os princípios religiosos e morais, defendidos por João Mariano, a revolução tem um sentido negativo, pois desestabiliza a ordem vigente, e o que ele quer é *calma*. De acordo com essa concepção, quem causa a desordem são aqueles que não aceitam as ações do Estado. Em outros casos como vimos acima, nas falas de Rosário e João José, o próprio Estado foi o responsável por desestabilizar o curso dos acontecimentos. A principal preocupação de João Mariano é a de evitar desestabilizações, e o que mais defende é o direito ao trabalho e à propriedade.

Sua satisfação em ter participado no filme está também vinculada à idéia de trabalho, pois, quando Coutinho lhe pergunta se gostou de ter visto as imagens do filme, ele responde afirmando que acha positivo ver o fruto do seu trabalho.

As imagens que incidem sobre a fala de João Mariano articulam-se com o seu discurso. São planos que exibem seu estabelecimento comercial, onde são enquadrados o balcão, as bebidas, os produtos comercializados e, no centro do bar, seu dono. Percebe-se então a valorização da propriedade individual e, para que esta seja assegurada, João Mariano aposta em outro discurso, o religioso.

(Coutinho) O senhor tem uma bodega em casa pra ajudar. Seu Mariano, o sr não foi prejudicado porque fez o filme foi?

(João Mariano) Não fui prejudicado pelo filme, fui prejudicado pelo sinhô de engenho lá, depois mesmo naquela revolução, o sinhô de engenho me perseguiu e buscou me matar.

(Coutinho) Mas por causa de um caso em 63?

(João Mariano) Ele me indenizou. Sobre esse trabalho, eu não chamei ninguém, eu passei pelo juramento da igreja.

(Coutinho) Mas o senhor gostou de ter visto o senhor ontem no filme?

(João Mariano) Fiquei satisfeito, porque a gente tem satisfação, desfrutar o nosso trabalho, que eu vi o meu trabalho, foi uma coisa assim natural, não foi uma coisa que prejudicasse A ou B. Até o que eu vi, foi uma coisa que eu fiquei satisfeito, que vi o fruto do meu trabalho.



(Fotograma 36: João Mariano em seu estabelecimento comercial).



(Fotograma 37: quadro religioso pregado na parede da casa de João Mariano).

Outro personagem que se baseia no discurso do trabalho é Braz. Diferentemente de João Mariano, ele participou tanto do filme quanto das Ligas e, assim como Elizabeth, precisou trocar de identidade. O que caracteriza Braz como um componente deste grupo é o fato dele negar as lutas do passado, e de acreditar que através do trabalho surgem as transformações. Sua fala, transcrita abaixo, é curta, mas é suficiente para percebermos que não há, explicitamente, sinais de

mágoas em relação à participação no filme ou nas Ligas, mas que, segundo o narrador, desiludiu-se com a atividade política.

(Coutinho) Senhor lembrava do filme que o senhor viu outro dia?

(Braz) Ah, lembrava demais, porque aquilo eu gostava, fazia com todo o prazer.

(Coutinho) O que o Senhor achou?

(Braz) Achei muito bom. Pra mim só foi ruim por causa daquele soco que me deram.

(Narrador) Brás Francisco da Silva é o único dos atores que prosperou. Em seu sítio de quatro hectares, ele produz verduras que vende no CEASA do Recife. Seis dos seus filhos estão em São Paulo, e três moradores o ajudam no trabalho. Dando duro desde os oito anos na lavoura, Braz se confessa cansado e quer vender o sítio.

(Coutinho) Tá querendo vender mesmo?

(Braz) Tô querendo vender mesmo. Aparecendo quem compre. Quer comprar?

(Coutinho) Quem? Eu?

(Coutinho) Tá vendendo por quanto?

(Braz) Por base de três bilhão pra dentro, eu vendo. De três bilhão pra lá.

(Narrador) Brás, conhecido pelos vizinhos como João, fugiu de Galiléia em 64 e mudou de nome para evitar perseguições. Desiludido com a atividade política, Braz não gosta mais de Galiléia nem de lembrar as lutas do passado.



(Fotograma 38: *Braz Francisco trabalhando em sua terra).*

O camponês afirma ter participado da primeira versão do filme com satisfação. No segundo ***Cabra***, ele não representa nenhum personagem fictício, mas a si mesmo, e a fala escolhida para fazer parte da montagem final do filme valoriza o discurso referente ao trabalho. O

próprio narrador agrega sentido por meio de expressões, tais como “*prosperou*” e “*dando duro*”. O trecho selecionado para apresentar Braz ao espectador é um momento em que ele negocia sua propriedade.

O denominado discurso do trabalho aqui não possui apenas um sentido e uma ideologia. Até agora pode-se observar a presença de dois tipos de discurso referentes ao trabalho com particularidades no que tange à convocação de outras redes discursivas (religião, violência, descanso). O fato é que o filme adotou estes discursos ao selecioná-los para participar de sua estrutura narrativa, seja como uma forma de valorizar uma auto-construção identitária dos personagens, seja como um reflexo do momento em que foi produzido.

Assim como João Mariano, Braz aparece trabalhando. É entrevistado por Coutinho enquanto ara a terra. Novamente as imagens relacionam o personagem à sua propriedade, mas neste caso o dono está cansado e acredita que é momento de parar de trabalhar. Entra em cena então o discurso da recompensa, que está relacionado às atividades que Braz realizou durante sua vida. Diferentemente de João Mariano, que está visceralmente ligado a sua propriedade, para Braz o trabalho foi um caminho para o descanso. O camponês não quer mais trabalhar e nem se envolver em atividade política.

João Virgínio

Outro personagem que também é atravessado pelo discurso do trabalho é João Virgínio. A diferença está em como ele instrumentaliza tal discurso.

(depoimento de João Virgínio sobre sua prisão)

João Virgínio: Eu produzia aqui nesse sítio onde estou, meio caminhão de mercadoria por semana. O exército veio, tirou eu daqui, me meteu na cadeia, me cegou um olho, me deu uma pancada perdi o ouvido, outra pancada perdi o coração. Passei seis anos na grade da cadeia. O que foi que eu construí na grade da cadeia? Tumaram um relógio, um cinturão, 50 contos em dinheiro, um jipe o

exército tumô, o cangaço ta lá na prefeitura de Vitória, lá na delegacia. Pegou um jipe meu e não me entregou mais. Isso é tipo de revolução? Pegar de um homem lascado que nem eu, com meus filho tudo passando fome todinho aí. O exército tuma meu carrinho que eu tinha, tumô os documento, tumô tudo, lascou eu. Que vantagem o exército tem de fazer isso com eu? Era melhor mandar me fuzilar, né? Do que fazer uma miséria dessa. Fiquei mais revoltado do que eu era.



(Fotogramas 39 e 40: penitenciária onde João Virgínio ficou detido).



(Fotogramas 41 e 42: grades da penitenciária onde João Virgínio ficou detido).

João Virgínio afirma que antes de ser preso pelo exército produzia um caminhão de mercadorias por semana, e caso ele não estivesse escondido ou preso, continuaria a produzir. Seu discurso de defesa se baseia no trabalho; tanto que lança perguntas como: *“o que foi que eu construí na grade da cadeia?”*

As palavras do fundador da Liga de Galiléia são ilustradas por planos onde aparecem imagens da cadeia onde ele esteve preso durante 7 anos. São espaços vazios e um ambiente inóspito que

acentuam a idéia de isolamento construída e vivida pelo camponês durante o período da clausura. Dentro da prisão ele não produzia mercadorias, mas, por outro lado, não teria espaço para desenvolver e disseminar suas idéias. A lógica do capitalismo aceita, neste caso, a não produção, condição necessária para que outras concepções de trabalho não floresçam. A tentativa de lançar um discurso baseado no trabalho não absolve João Virgínio da clausura, porque o tipo de relação de trabalho que ele defendia não é a mesma dos militares, e nem a mesma de João Mariano. João Virgínio é um dos *cabras marcados para morrer*, porque não aceitava o processo de proletarização do campo que se configurava no projeto político dos militares, e que divorciava o trabalhador do poder estatal. Para ele, a terra deveria ser administrada pelos camponeses, de forma coletivizada, a partir de uma organização assim como as Ligas.

João Virgínio foi preso, torturado e condenado porque assumiu a condição de liderança dentro da Liga de Galiléia. Outros personagens mostram que também se filiaram à causa camponesa, mas o fizeram em função de sua participação no filme, tal como Cícero Anastácio da Silva.

Cícero Anastácio da Silva



(Fotograma 43: Cícero na primeira versão do *Cabra*, ajudando na construção de uma casa).



(Fotograma 44: Cícero na segunda versão do Cabra, conversando com Coutinho).

Cícero representa no **Cabra** o personagem do retirante nordestino, aquele que se desloca em busca de trabalho, e que busca nas metrópoles as oportunidades que o campo não lhe concedeu. Não é mostrado no filme o motivo pelo qual Cícero saiu de Galiléia para morar em São Paulo. O que se destaca na fala desse personagem é o contraste entre uma memória nostálgica e as imagens de sua casa e de sua família, caracterizadas respectivamente por uma fotografia escura e por expressões faciais taciturnas.



(Fotograma 45: a família de Cícero em sua casa).



(Fotograma 46: a esposa de Cícero).



(Fotograma 47: o filho de Cícero).

Em seu depoimento, Cícero fala do seu trabalho, de sua vida em São Paulo e do filme.

(Coutinho) O que é que você faz?

(Cícero) Trabalho com ferro.

(Coutinho) Porque é que você veio para o sul?

(Cícero) Eu vim pro sul...eu estava trabalhando lá em cangalha, mas depois fiquei seis meses desempregado.

(Coutinho) Me diz uma coisa, você tá contente lá, se acostumou?

(Cícero) Tô contente, ninguém tem raiva de mim lá, (...), todo mundo trabalha satisfeito, ninguém tem nada contra mim, é assim...

(Coutinho) E você não tem vontade de voltar?

(Cícero) Eu tenho vontade de voltar, a vontade não me falta não. Tem a mulher e os filhos. Eu só não mandei ela de volta porque não deu, porque se desse, eu mandava. *Porque lá no norte eu tinha pra onde eu ir, eu tinha meus companheiros, tinha com quem conversar, com quem tratar dos movimentos que a gente tinha tudinho, a gente conversava se tava bom, como é que fazia, mas aqui eu não tenho ninguém.* Aqui eu fico vendo televisão, eu vejo o repórter, pra ver o que está se passando, o que eu gosto de ver é essas coisas.

(Coutinho) O que é que você se lembra do filme?

(Cícero) O que eu me lembro do filme, é aquela cena que eu fazia, naquela casa, daí me perguntavam e eu respondi: O charque está muito caro, como é que nós vamos haver de viver? Daí eu pegava uma telha e entregava pro companheiro de cima, e cobria a casa.

(Coutinho) Você tinha esperança de que a gente voltasse pra completar o filme?

(Cícero) Eu sempre tinha essa esperança. Que ia voltar pra gente completar o filme, eu pensava nisso. Minha mãe ainda era viva e dizia: Ai meu filho, esse pessoal

não chega mais não. Daí eu disse: chega sim, a gente só não vê aquele que morrer, mas aquele que não morre, a gente vê. (Grifo meu)

Cícero afirma que tem vontade de voltar para sua terra natal. O fato de estar trabalhando no sul não o fez esquecer do que viveu no passado. O filme destaca a importância das primeiras filmagens do **Cabra** na vida do antigo camponês. O narrador valoriza a participação de Cícero ao revelar que ele era um dos únicos atores que sabia ler e escrever e que contribuiu também como assistente de produção.

O ato de rememorar que parte de Cícero o faz estabelecer uma comparação de como ele vivia no passado e de como era sua vida na condição de retirante nordestino. Em sua fala é nítida a vontade que tinha de voltar. Diferentemente de João Mariano, que assume a condição de sujeito atomizado, Cícero sente falta das conversas que tinha com os companheiros.

Cícero, diferentemente dos outros trabalhadores que ficaram no campo e sentiram, neste espaço, a alteração das relações de trabalho e de produção, depara-se com outras formas de relação de trabalho que já existiam, e a que ele teve de se adaptar. A proletarização é uma das principais características do trabalho urbano. Cícero deixa de ser um camponês para se tornar um operário.

A trajetória de Cícero, bem como a de outros personagens analisados nesta pesquisa, é marcada no filme a partir da perspectiva metodológica determinada pela própria obra. Nesta perspectiva, é o filme o principal divisor temporal, mais precisamente o momento em que ele é interrompido. O trabalho de rememoração é a referência metodológica, foi a partir dele que se podem relacionar tantas visões diferentes sobre um mesmo acontecimento. Na obra, a tarefa dos *cabras marcados* não é morrer, mas lembrar e rememorar. Acertar as contas com o passado é realizar uma rememoração produtiva,

mostrando que as histórias de vida são fundamentais para que as ações arbitrárias do Estado ditatorial não fiquem silenciadas e esquecidas.

3.3 O tempo da rememoração

É preciso mudar o regime, enquanto tiver este regime, esta democracia, (...) democracia sem liberdade? Democracia com salário de miséria e de fome? Democracia com o filho do operário sem direito de estudar, sem ter condição de estudar? (Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro Teixeira, militante da Liga Camponesa de Sapé, e protagonista do filme Cabra Marcado para Morrer).

É imprescindível destacar, em primeiro lugar, que todos os tempos da obra são marcados por processos de rememoração. Desta forma, resolvi nesta parte do trabalho resgatar algumas passagens já analisadas, e convocar outras com o intuito de explicitar o encontro entre passado (pré-64) e presente (de 1964 até 1984). Esse encontro acontece durante o contexto político conhecido por abertura democrática.

É neste segmento da pesquisa, em especial, que poderemos constatar e entender porque o filme realiza uma rememoração produtiva, principalmente em relatos que têm como cerne a denúncia. É neste momento que as experiências são discursivizadas e o passado se presentifica. A obra trata do período da ditadura militar, mas foi finalizada na década de 80, momento em que os discursos pró-anistia e eleições diretas estavam em pauta no meio social.

O período entre 1974 e 1985, muito conhecido na historiografia como “redemocratização”, “transição” e “abertura”, refere-se à fase em que a ditadura militar estabelecida em 1964 seria substituída por um regime democrático com eleições diretas, por uma atuação mais consistente do

Legislativo e pela liberdade de expressão da imprensa e dos movimentos sociais.

Para Sader (1982), a transição foi intransitiva e também o resultado de um jogo de forças. A passagem da ditadura para a democracia foi controlada e prevista pelos militares. O regime militar teve a lucidez de antecipar-se aos acontecimentos. Oficialmente, a transição iniciada no governo do general Ernesto Geisel foi chamada de descompressão gradual e controlada. Esse projeto contaria com a desculpa da recessão mundial — o modelo econômico implementado pelos militares já começava a dar sinais de esgotamento — e com a despolitização da sociedade, que assegurava uma grande distância entre as insatisfações sociais e as oposições políticas.

Weffort (1986) denomina essa fase de “política de distensão”. Assim como Sader (1981), qualifica de conservadora a transição que pretendia substituir a ditadura pela democracia. Para ele o comando militar dos presidentes condicionava o perfil conservador da transição.

O perfil conservador da transição é imposto, em primeiro lugar, pelo regime que caberia à transição superar. Tudo isso foi definido já no início da “distensão”, que deveria ser “lenta, gradual e segura”, isto é, sem rupturas e sem traumatismos. (Weffort, 1986:86)

Acentuando ainda mais a idéia de que a transição não promoveu uma ruptura, mas só afirmou um fazer político autoritário na história das instituições brasileiras, Avelar (2003) coloca em xeque a oposição ditadura/autoritarismo versus democracia/liberal. Para ele o autoritarismo é um elemento essencial do modelo de desenvolvimento capitalista. O que os militares fizeram foi reorganizar a sociedade sobre as bases do disciplinamento.

Para Sader (1981), Weffort (1986) e Avelar (2003), o regresso à democracia não implicou em si num trânsito a nenhum outro lugar além daquele que a ditadura deixou. Essas visões podem ser sintetizadas e mais exploradas a partir de uma perspectiva que critica o fenômeno da

redemocratização como uma reestruturação de cunho exclusivamente político.

Diante destas visões pessimistas, cabe a pergunta: não houve então a participação da sociedade civil nessa transição? Como vimos, o quadro apresentado era de uma despolitização da sociedade, mas isto não está vinculado somente à fase pós-ditadura; faz parte de uma característica de nossa formação social.

A lição do ***Cabra Mercado para Morrer***, e principalmente do seu trabalho com a memória social, está justamente em mostrar que houve um período na história do Brasil em que trabalhadores rurais, em sua maioria analfabetos, colocaram em xeque a inexistência de uma sociedade civil organizada, ao promoverem o fenômeno das Ligas Camponesas. O filme vai além, porque depois de mostrar a importância das Ligas para a história dos movimentos sociais no Brasil, apresenta-nos as causas de sua extinção, e o quanto esse processo repercutiu mesmo durante a redemocratização.

Portanto, a transição da ditadura para a democracia foi intransitiva porque, nos anos 80, foi depositária de todo messianismo e do desespero gerado pela ditadura. O Estado ditatorial que, como nos ensinou Ianni (1978), serviu para promover a reunião da política com a economia, a serviço de um projeto modernizador, foi uma parte do processo de implementação da política econômica neoliberal. Quando a democracia, interpretada como a saída para os problemas, entra em cena, ela passa a servir também ao mesmo projeto econômico defendido pelos militares. Outro grande erro foi acreditar que com o fim da ditadura cessariam também os problemas econômicos.

Os avanços políticos identificados na década de 80 se contrapõem então a uma crise econômica e social, e isso é exposto na obra ***Cabra Mercado para Morrer***. Os discursos são traduzidos em imagens, que se inscrevem numa rede de sentidos caracterizados pela repetibilidade. As condições de pobreza e abandono social em que viviam os

camponeses, mostradas no início do filme como parte do projeto cepecista, se repetem quando a obra se transforma em documentário.

A transformação do testemunho histórico em denúncia acontece não somente com as memórias camponesas, mas também com o próprio filme. O trabalho de apropriação metodológica do registro no **Cabra** se encarrega de produzir sentidos sobre o tempo em que é finalizado. No filme, nem o populismo, nem a ditadura, nem a democracia são questões apenas de ordem política. Elas têm um impacto direto na vida dos personagens que sofreram essas ações macro-estruturais. O **Cabra** resgata a história dos camponeses que tiveram suas vidas marcadas por políticas excludentes, tais como o latifúndio, a fome, a falta de perspectivas e a violência.

O filme reflete as questões do seu tempo, pois a redemocratização é trabalhada como um problema e são expostos seus paradoxos. Isso se materializa na história de Elizabeth Teixeira, marcada pela clandestinidade, por seus polêmicos posicionamentos político-ideológicos e pela riqueza e coerência de suas contradições.

É importante ressaltar que este é o primeiro encontro entre Coutinho e Elizabeth depois que o filme foi interrompido pelo golpe militar. Antes da chegada da equipe de filmagem, ela ainda se chamava Marta Maria da Costa. Sua vida fora marcada pela morte do marido, pela repressão militar e pela separação dos filhos. Ela não sabia neste momento quais eram as reais intenções de Coutinho. Seu filho mais velho, Abraão, que diante das câmeras assume uma postura política pró-governo de transição, foi o responsável por levar o diretor até camponesa.

É a partir das fotografias de cena e das imagens do primeiro **Cabra** que Marta rememora as lutas do passado e se assume novamente como a militante das Ligas Camponesas Elizabeth Teixeira. A imagem, então, promove uma rememoração produtiva, na qual o passado serve ao presente na medida em que liberta o sujeito de uma prisão, neste caso a prisão da clandestinidade. Este poder redentor não se limita apenas

ao fato de o olhar de Elizabeth ter se cruzado com os registros do passado. Este gesto está imerso numa dimensão maior, que incluiu toda uma experiência histórica resgatada pela memória.

Em sua primeira aparição no filme, ela relata como foi viver escondida durante 16 anos, e afirma, sob influência do filho Abraão que com ela divide a cena, que o governo de transição, do presidente Figueiredo, é o responsável pelo fim da condição de clandestinidade em que vivia.

(Abraão) Mãe, reconheça a abertura política do presidente Figueiredo.

(Elizabeth) É o presidente Figueiredo...

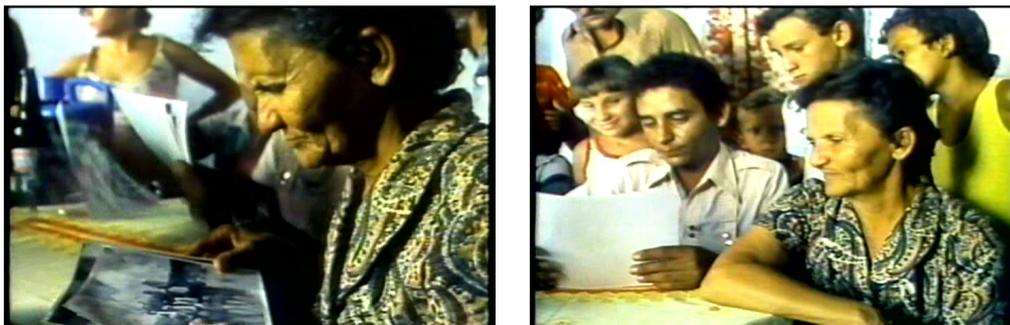
(Elizabeth) Graças a ele eu estou aqui hoje com a presença de vocês que estão aqui, porque, foi o único governo, que, ele merece né, toda a dignidade nossa, de ter dado esse amplo direito, de que todos os presos políticos que se encontravam fora do Brasil, voltasse a encontrar com seus familiares. Hoje eu me encontro a....a....ao lado do meu filho, me avistando com você, com o Coutinho hoje, que eu nunca esperava você hoje está aqui na minha residência. E a quem nós vamos agradecer? Né. As minhas esperanças....eu não tinha mais esperanças, de nunca mais encontrar sequer com meus filhos. Porque eu tinha medo, eu sofri muito, eu sofri, eu acho que vocês são testemunhas, né. Eu sofri demais. A **perseguição** era grande, os caras tiveram muita vontade de, de, de me exterminar.

(Coutinho) A senhora está há muito tempo aqui?

(Elizabeth) Tô, há 16 anos.

(Coutinho) Quando a senhora veio para cá?

(Elizabeth) Depois daquele movimento, tive que fugir praqui, num sabe. A coisa ficou um pouco...era **perseguição** pra todo mundo, não podia conseguir ficar ali no Recife. Quando eu cheguei aqui, a coisa melhorou mais, né? Sobre a **perseguição**, não podia falar quem eu era, ninguém sabe aqui quem sou eu. Hoje esse pessoal que tá aqui tudo tá sabendo, né. Quando eu cheguei aqui, eu falei que eu não ia dizer que tinha filhos. Algumas pessoas depois que eu tomei intimidade, aí que eu disse, olha eu tenho filho, eu sou viúva, meu marido foi assassinado. Mas antes eu era caladinha, não dizia nada, **calada, assombrada**. Mas graças a deus hoje estou aqui, né, contando a história, e o João Alfredo, e o Alfredo...e o Pedro fazendeiro...esses...(pausa). (Grifo meu)



(Fotogramas 48 e 49: Elizabeth Teixeira olhando as fotos das primeiras filmagens do Cabra).



(Fotogramas 50 e 51: Elizabeth Teixeira e seu filho Abrão).

Segundo Elizabeth, o governo de Figueiredo é um divisor de águas em sua vida, e na vida de outras pessoas, que precisaram se esconder e fugir do que ela chama, por três vezes, de perseguição. Os governos que antecederam Figueiredo puniam pessoas que como Elizabeth desafiavam as determinações de não se envolver com organizações sociais de qualquer espécie. Para Elizabeth garantir sua sobrevivência, teve de se calar e ficar na sombra, o termo *assombrada* se refere à clandestinidade. Os que persistiram em desafiar a ordem ditatorial, como João Alfredo e Pedro Fazendeiro, foram assassinados.

As imagens desta parte do filme que ilustram a fala de Elizabeth também indicam uma atmosfera de clandestinidade. O centro do enquadramento é a estrada que leva Coutinho até a militante e camponesa. Neste trajeto surge uma paisagem delineada por árvores e

montanhas, e a cidade de São Rafael emerge nesse cenário. É um lugar escondido, o lugar que Elizabeth escolheu para fugir da perseguição. Os planos são abertos, o que no cinema significa a preponderância do espaço em relação à personagem. A verdadeira identidade de Elizabeth esteve escondida entre árvores, montanhas, sombras, silêncios e omissões.



(Fotogramas 53 e 54: paisagem que antecede a chegada de Coutinho e equipe à cidade de São Rafael).



(Fotogramas 55 e 56: plano geral da cidade de São Rafael).

O reencontro de Elizabeth com Coutinho acontece em 1981. A anistia aos presos políticos já havia sido decretada desde de 1979. Elizabeth, no entanto, só se livra da clandestinidade quando aceita participar da segunda versão do filme ***Cabra Marcado para Morrer***. É a partir desse reencontro que os habitantes de São Rafael, que conviviam com a clandestina sem saber dessa condição, descobrem que Marta Maria da Costa não existia, e que seu verdadeiro nome era Elizabeth Teixeira.

A fala de Elizabeth estabelece uma oposição entre o governo Figueiredo e os governos militares que o antecederam. Historicamente sabemos que o presidente Figueiredo era um militar e que sua gestão fez parte do regime ditatorial. O fato de Elizabeth afirmar que Figueiredo foi o governante que devolveu sua dignidade é um indício da ação do presente sobre os processos de rememoração. Quem assistisse ao filme, naquele contexto, provavelmente, saberia que Elizabeth estava com medo de criticar o governo. A narrativa sobre o passado torna-se uma reflexão sobre o presente.

As falas de Elizabeth durante o filme são bastante heterogêneas, e este é outro elemento interessante de se observar no **Cabra**. A edição do filme valoriza essa heterogeneidade: não busca formatar os personagens como sujeitos que pretensamente controlam seus pensamentos e falas. As contradições não tornam negativos os processos discursivos, mas, pelo contrário, enriquecem-nos. Podemos notar isso quando Elizabeth constrói dois tipos de discurso em relação à transição, um a favor, como vimos no parágrafo anterior, e outro contra, como veremos no trecho a seguir.

(Elizabeth) A luta que não pára. A mesma necessidade de 64 está **plantada**, ela não fugiu um milímetro, a mesma necessidade do operário, do homem do campo, a luta que não pode parar. Enquanto existir fome e salário de miséria, o povo tem que lutar. Quem é que não luta? É preciso mudar o regime, enquanto tiver este regime, esta democracia, (...) democracia sem liberdade? Democracia com salário de miséria e de fome? Democracia com o filho do operário sem direito de estudar, sem ter condição de estudar?" (...) "Continua do mesmo jeito. Enquanto houver a fome e a miséria atingindo a classe trabalhadora, tem que haver luta dos camponeses, dos operários, das mulheres, dos estudantes e de todos aqueles que são oprimidos e explorados. Não pode parar."

Nesta seqüência nos é apresentada uma Elizabeth que saiu das sombras, nega-se a ficar calada, e que pretende lutar e mudar a

realidade que a circunda. Esta mudança não está vinculada à “transição” ou “abertura” proposta pelo governo Figueiredo, mas sim a uma retomada das lutas que também se tornaram clandestinas assim como ela. Neste contexto, as lutas deveriam retomar sua identidade, assim como a camponesa o fez, pois a mesma necessidade de 64 está *plantada*, criou raízes. Pode ter ficado escondida por debaixo da terra tão desejada pelos militantes das ligas, mas precisa e deve florescer. O florescimento das lutas e o cultivo das mudanças, segundo o discurso de Elizabeth, não estaria garantido com o tipo de democracia que os governos daquela transição pretendiam implementar.

Esta fala de Elizabeth é escolhida para encerrar o filme, o que mostra que não era só ela a interessada em questionar o regime de transição conservadora estabelecido no cenário político nacional. A cena final de um filme bem como o encadeamento de todos os planos, são decisivos para o entendimento das posições ideológicas que orientaram sua concepção. Afinal de contas, como nos ensina Eiseinstein, “*cinema é discurso e se há discurso há ideologia*”.

O tempo da rememoração, caracterizado pelo encontro do passado com o presente, é decisivo no filme, pois coloca em xeque o tipo de transição que se queria.

Por mais que aquele contexto da década de 80 provesse condições de liberdade para os camponeses tornarem públicas suas memórias através de uma obra cinematográfica, o passado não poderia ser transformado. Nem a transição política nem o acerto de contas promovido pelo filme jamais dariam conta de reparar os danos sofridos pelos camponeses em função das ações do Estado ditatorial.

As bandeiras encampadas pelas Ligas Camponesas foram esquecidas em nome de um projeto de democracia que negligenciava transformações mais radicais. Os camponeses/personagens do **Cabra** nos ajudaram a identificar algumas marcas deixadas pela ditadura de 1964. Além de promover o contato do espectador com as experiências

do passado, a narrativa fílmica nos fez perceber que os acordos de transição institucionalmente deliberados pretendiam silenciar e esquecer o arbítrio estatal durante os anos de chumbo. O filme mostra que um projeto transformador da estrutura da sociedade, desenvolvido antes da ditadura, cedeu lugar, durante a redemocratização, a um outro, de cunho reformista.

Considerações Finais

As inúmeras possibilidades de construção de sentidos sobre o passado dependem dos relatos da história, da literatura, do cinema, das narrativas biográficas, enfim, de linguagens e abordagens diferenciadas que têm como objeto o registro da memória.

Ao reportar experiências históricas e apresentá-las publicamente, o cinema promove a construção de uma memória social. Neste sentido, o discurso cinematográfico sobre o evento político da ditadura militar no Brasil reatualiza as memórias vinculadas a este acontecimento de nossa história recente.

Cabra Marcado para Morrer, de Eduardo Coutinho, tematiza um Brasil rural, a luta de camponeses nordestinos na defesa de seus direitos, o embate entre memórias e temporalidades diversificadas, as marcas de um tempo de arbítrio na vida de seus narradores e personagens e na sobrevivência do próprio filme.

Cabra Marcado para Morrer não é o retrato da realidade, mas sim um gesto de interpretação inscrito entre os discursos dos personagens e o acontecimento histórico da ditadura militar de 1964. O filme representa o ponto de encontro entre as atualidades – circunstâncias históricas, políticas e sociais dos entrevistados – e suas memórias – a seleção de experiências vividas que resolveram expor.

As construções de sentidos materializadas no discurso cinematográfico do filme ***Cabra marcado para morrer*** compreendem um movimento que tende ora para a lembrança e ora para o esquecimento. Levando-se em conta a propriedade seletiva da memória e sua carga de subjetividade, podemos identificar na trajetória dos personagens da obra as marcas de um regime político arbitrário que maculou a história nacional.

Vimos que o **Cabra** é resultado de um processo discursivo, compreendido como o produto de outros processos discursivos sedimentados e institucionalizados. Dentre esses últimos, identificamos o discurso do trabalho, o discurso religioso, o discurso da clandestinidade, utilizados tanto pelos relatos dos camponeses quanto pelos relatos imagéticos para expressar o passado, que nesta pesquisa se recorta em diferentes temporalidades.

Os discursos utilizados pela construção de sentidos do **Cabra** não foram apresentados como naturais, pois nota-se um espaço reservado para as contradições. Os entrevistados não foram discursivizados no filme como um grupo homogêneo que enfrentou os desmandos do regime ditatorial. Cada universo particular foi problematizado pela obra, seja pelos temas escolhidos para compor a narrativa, seja pelas imagens selecionadas para complementar e comentar os depoimentos.

Cada personagem (camponeses, Coutinho, militantes) tornou públicas suas memórias e as construções de sentido que as sustentavam. Por conseguinte, esse mosaico de lembranças foi a matéria-prima para que, por meio das técnicas cinematográficas, fossem ressignificados os tempos da experiência e da invenção.

O estabelecimento de uma relação entre memória, discurso e temporalidade foi o mecanismo encontrado para responder à principal questão lançada pela pesquisa: quais as marcas da ditadura, e qual a influência do contexto de redemocratização no discurso do filme? Percebemos então que as marcas da ditadura no campo precedem e sucedem⁶⁴. Delas são exemplos, respectivamente: a trajetória de João Pedro Teixeira, que se voltou contra as formas de exploração empreendidas pelos proprietários de terras, e o receio de Elizabeth Teixeira ao assumir sua verdadeira identidade frente às câmeras.

A análise dos processos de rememoração apresentados no filme indica que, diferentemente do valor de exposição no qual as imagens possuem um valor em si, o valor do que é mostrado na tela tem uma

dimensão que vai além da sala de projeção. O **Cabra** nos ensina que a fotografia é um importante instrumento para os sujeitos perceberem sua condição de seres históricos e mutantes.

Os camponeses/personagens percebem que suas experiências não são importantes só para eles. A cada cena o valor de culto se confirma em função do destaque que é dado ao testemunho histórico, pois é ele quem registra as marcas do passado. No filme, o fascínio exercido pela imagem é explorado como ponto de partida para que os indivíduos exponham suas memórias. A construção de sentidos efetuada pelo **Cabra** transforma o ato de lembrar em uma ação social. Neste contexto, as imagens apresentadas não são apenas “expostas”, mas “cultuadas”, o que indica um processo de discursivização, pois a ditadura de 1964 representa um marco para que, no filme, os camponeses/personagens apontem o que permaneceu e o que se modificou em função desse acontecimento histórico.

A ditadura militar interrompeu o nascimento de um processo de mutação das estruturas da sociedade brasileira. O fortalecimento político das massas, expresso por movimentos como as Ligas Camponesas que se organizaram a partir de sua situação de classe, mostra que, além do medo – uma consequência das ações do estado militarizado – , a principal marca deixada pelo regime foi a castração.

Essa contundente marca pode ser explicada como uma drástica ruptura de um processo caracterizado pelo nascimento de uma sociedade civil organizada, que não mais pretendia aceitar a tradição de desigualdade social própria da história do Brasil. **Cabra Mercado para Morrer** é uma alegoria que representa essa castração.

O filme mostra o que aconteceu antes do golpe de 64, as permanências e rupturas na vida dos participantes das filmagens e das Ligas. A obra é marcada por um “buraco”, um “vazio”, que se instalou entre o primeiro **Cabra** (pré-64), e o segundo (década de 80).

A rememoração produtiva se aplica principalmente pelo fato de o filme trabalhar a noção de incompletude. As memórias camponesas são elementos fundamentais na constituição da obra, mas percebe-se que algo não aconteceu. O não acontecimento é discursivizado. O não acontecimento é representado pela castração, algo que nem mesmo o processo de redemocratização pode reparar.

No filme, os tempos da experiência e da invenção são rememorados sem que se instale um hiato entre o passado e o presente, sem que as memórias se limitem à condição de mercadorias. A morte das lembranças dos personagens estaria marcada se o valor de exposição se sobrepusesse ao valor de culto, se o ato de rememorar não fosse politizado, se as memórias não fossem historicizadas.

O que é relevante em ***Cabra Marcado para Morrer*** não são as propriedades cênicas e miméticas que referendam o grande poder da fotografia nas sociedades modernas. As qualidades cênicas e miméticas que estruturam o discurso cinematográfico enquanto linguagem funcionam aqui como elo entre acontecimento histórico e suas muitas memórias; como ponto de partida para a ação que, para além da sala escura e dos minutos de exibição, transforma os *cabras marcados para morrer* em *cabras marcados para lembrar*.

Referências Bibliográficas

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BENJAMIM, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

BERNADET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**: Tradição e Transformação do Documentário Cinematográfico. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2004.

FELLINI, Frederico. **Fellini por Fellini**. Porto Alegre, L & PM Editores, 1974.

GALANO, Ana Maria. Cadernos de Antropologia e Imagem da UERJ, 1995

HUYSSSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória**, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

Ianni, Octávio. **O colapso do populismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1978.

INDURSKY, Freda. A Fragmentação do Sujeito em Análise de Discurso In: INDURSKY, Freda e CAMPOS, M^a do Carmo (org). **Discurso, memória e identidade**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madri: Siglo Veintiuno de Argentina Editores, 2002.

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

MARIANI, Bethania. **O PCB e a Imprensa: os comunistas no imaginário dos jornais (1922-1989)**. Rio de Janeiro, Revan; Campinas, São Paulo. Unicamp, 1998.

MEIHY, José Carlos S. Bom. **Manual de História Oral**. São Paulo: Loyola, 1994.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **A Linguagem seu funcionamento: as formas do discurso**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PÊCHEUX, Michel. **O Discurso: Acontecimento ou Estrutura**. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. 3ª edição. Campinas, SP: Pontes, 2002.

RAMOS, Alcides Freire. A historicidade de Cabra marcado para Morrer (1964-84, Eduardo Coutinho). **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, n.6, 2006. Disponível em: Acesso em dez/2006, e mar e abr/ 2007.

SADER, Emir. **Um rumor de botas: a militarização do estado na América Latina**. São Paulo: Polis, 1982.

STAM, Robert & SHOAT, Ella. **A crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

WEFFORT, Francisco C. **Por que Democracia?** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

XAVIER, Ismail (1947). **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005.