

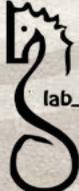
CABRA MARCADO PARA MORRER

ROGÉRIO DE ALMEIDA
CHRISTIANE PEREIRA DE SOUZA
KAMILLA MEDEIROS
(orgs.)




GALATEA

FEUSP


lab_arte

Apoio:


cinusp

CABRA MARCADO
PARA MORRER

Conselho Editorial:

Alberto Filipe Araújo, Universidade do Minho, Portugal
Alessandra Carbonero Lima, USP, Brasil
Ana Guedes Ferreira, Universidade do Porto, Portugal
Ana Mae Barbosa, USP, Brasil
Anderson Zalewski Vargas, UFRGS, Brasil
Antonio Joaquim Severino, USP, Brasil
Aquiles Yañez, Universidad del Maule, Chile
Belmiro Pereira, Universidade do Porto, Portugal
Breno Battistin Sebastiani, USP, Brasil
Carlos Bernardo Skliar, FLASCO Buenos Aires, Argentina
Cláudia Sperb, Atelier Caminho das Serpentes, Morro Reuter/RS, Brasil
Cristiane Negreiros Abbud Ayoub, UFABC, Brasil
Daniele Loro, Università degli Studi di Verona, Itália
Elaine Sartorelli, USP, Brasil
Danielle Perin Rocha Pitta, Associação Ylê Seti do Imaginário, Brasil
Edesmin Wilfrido P. Palacios, Un. Politecnica Salesiana, Ecuador
Gabriele Cornelli, Universidade de Brasília, Brasil
Gerardo Ramírez Vidal, Universidad Nacional Autónoma de México
Jorge Larossa Bondía, Universidade de Barcelona, Espanha
Ikunori Sumida, Universidade de Kyoto, Japão
Ionel Buse, C. E. Mircea Eliade, Unicersidade de Craiova, Romênia
Isabella Tardin Cardoso, UNICAMP, Brasil
Jean-Jacques Wunnenberger, Université Jean Moulin de Lyon 3, França
João de Jesus Paes Loureiro, UFPA, Belém, Brasil
João Francisco Duarte Junior, UNICAMP, Campinas/SP, Brasil
Linda Napolitano, Università degli Studi di Verona, Itália
Luiz Jean Lauand, USP, Brasil
Marcos Antonio Lorieri, UNINOVE, Brasil
Marcos Ferreira-Santos, USP, Brasil
Marcos Sidnei Pagotto-Euzebio, USP, Brasil
Marian Cao, Universidad Complutense de Madrid, España
Mario Miranda, USP, Brasil
Patrícia P. Morales, Universidad Pedagógica Nacional, Ecuador
Pilar Peres Camarero, Universidad Autónoma de Madrid, España
Rainer Guggenberger, UFRJ, Brasil
Regina Machado, USP, Brasil
Roberto Bolzani Júnior, USP, Brasil
Rogério de Almeida, USP, Brasil
Soraia Chung Saura, USP, Brasil
Walter Kohan, UERJ, Brasil

ROGÉRIO DE ALMEIDA
CHRISTIANE PEREIRA DE SOUZA
KAMILLA MEDEIROS
(ORGS.)

CABRA MARCADO
PARA MORRER

DOI: 10.11606/9786587047478

· FEUSP

SÃO PAULO, SP
2023

© 2023 by Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

Coordenação editorial: Rogério de Almeida e Marcos Sidnei Pagotto-Euzebio
Projeto Gráfico e Editoração: Marcos Beccari, Rogério de Almeida e Kamilla Medeiros
Capa e ilustrações: João Pinheiro
Revisão dos autores



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e a autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Catálogo na Publicação
Biblioteca Celso de Rui Beisiegel
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

C117 Cabra marcado para morrer / Organizado por Rogério de Almeida,
Christiane Pereira de Souza, Kamilla Medeiros. -- São Paulo:
FEUSP, 2023.
6.200 Kb ; PDF.

ISBN 978-65-87047-47-8 (E-book)
DOI: 10.11606/9786587047478

1. Cinema 2. Documentário 3. Educação 4. Coutinho, Eduardo (1933-2014)
I. Almeida, Rogério de II. Souza, Christiane Pereira de III. Medeiros, Kamilla
IV. Título

CDD 22. ed. 371.36

Ficha elaborada por: Nicolly Leite – CRB-8/8204

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior
Vice-Reitora: Profa. Dra. Maria Armanda Nascimento Arruda

Faculdade de Educação

Diretora: Profa. Dra. Carlota Josefina Malta Cardozo dos Reis Boto
Vice-Diretor: Prof. Dr. Valdir Heitor Barzotto
Avenida da Universidade, 308 - Cidade Universitária - 05508-040 – São Paulo – Brasil
E-mail: spdfe@usp.br / <http://www4.fe.usp.br/>

FEUSP

SUMÁRIO

Apresentação	9
Prefácio	11
Pedro de Oliveira Coutinho	
Fala, Coutinho!	16
Zelito Viana	
Para Eduardo Coutinho	19
Antonio Carlos da Fontoura	
<i>Cabra marcado</i> : a captura do Kayros	22
Ismail Xavier	
Eduardo Coutinho: cinema de conversa	26
Esther Hamburger	
Carlos Augusto Calil	
No Brasil do latifúndio, o cabra que luta pela terra é marcado para morrer: uma história única e universal	44
Diorge Alceno Konrad	
“A ferida que começou a abrir para nunca mais fechar”: Elizabeth Teixeira, militância e maternidade no redemoinho da história	80
Cláudia Mesquita	
Nos rastros das imagens: memórias de camponeses perseguidos, mortos, e/ou desaparecidos na ditadura militar em <i>Cabra marcado para morrer</i>	102
Patrícia Machado	
As vozes da locução em <i>Cabra marcado para morrer</i> : tradição e deslocamento	129
Cláudio Bezerra	

Marcas e marcos da luta camponesa na Paraíba: a propósito dos 60 anos do assassinato de um cabra marcado para morrer Tiago Bernardon de Oliveira	144
“Tem gente lá fora”: arquivo e testemunho da violência colonial-ditatorial em <i>Cabra marcado para morrer</i> Diego dos Santos Reis Malu Stanchi	162
As ligas camponesas no estado da Paraíba: conflitos e repressão no imediato pós-golpe civil-militar de 1964 Paulo Giovani Antonino Nunes	171
Nos tempos do Centro Popular de Cultura (1961-64): uma entrevista com Eduardo Coutinho Reinaldo Cardenuto	198
Conversa com Juliana Teixeira sobre o legado de Elizabeth, João Pedro e o <i>Cabra</i> Juliana Elizabeth Teixeira do Nascimento Kamilla Medeiros	220
Da “escuta sensível da alteridade” à saudades do futuro: a história de <i>Cabra marcado para morrer</i> Gilvan Veiga Dockhorn	243
“Tem gente lá fora...” ou um filme marcado para morrer Miliandre Garcia	261
Ao redor do <i>Cabra</i> : Eduardo Coutinho, presente! Fábio Andrade	289
<i>Cabra marcado para morrer</i> , obra prima na formação docente Cláudia Mogadouro	307

Quando a grandeza de narrar nos legitima	318
Christiane Pereira de Souza Rogério de Almeida	
Elizabeth e Anilde: recomeços e crises de identidade de mãe e filha	335
Kamilla Medeiros	
Encontros casuais	359
Hernani Heffner	

Apresentação

“Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação.”

Walter Benjamin

Em 21 de setembro de 2014, Milton Ohata, Beth Formaggini, Zelito Viana, Jean Claude Bernardet, Pedro Coutinho, Luiz Zanin Oricchio, Carlos Nader, Hamilton Pereira e Vladimir Carvalho se reuniram no Museu da República em Brasília para homenagear a vida e obra de Eduardo Coutinho. Logo na abertura Zanin nos alertava que era necessário escrever e pesquisar sobre uma das mais brilhantes obras de Coutinho, *Cabra marcado para morrer* (1964/1984), ainda havia muitas camadas para escavar, o legado do *Cabra* não se esgotava e foi desse chamado que nasceu este livro.

Escavar esse passado era, como dizia Benjamin, “não temer voltar sempre ao mesmo fato”, era remover a terra com gana, separar os rastros, os restos, e se valer por vezes da delicadeza para conduzir a rememoração, que se deforma, se distorce, se renova e se revela mais presente do que nunca. Para isso convidamos pesquisadores de todo o Brasil que escavaram a história, o filme e seus itinerários.

O livro contempla depoimentos, entrevistas e artigos que elaboram a grandeza de *Cabra* e de seus protagonistas, dialoga com a História do Brasil e do Cinema Brasileiro e não encerra seus capítulos, pelo contrário, os abre para experimentar novos diálogos. No livro, contamos também com desenhos do ilustrador João Pinheiro, que recompõe os traços, as linhas e revive frames e fotos de Elizabeth, Coutinho e outros personagens.

Para John Locke, a memória não é uma fortaleza contra o tempo, ela é o modo mais sensível de mensurá-lo, uma sepultura que carregamos em nós. Entre a sepultura de João Pedro e o resto, nós temos uma narrativa imensa que não se mede em anos, mas que perdura viva e intensa na memória. *Cabra marcado para morrer* provavelmente sobreviverá a nós, desafiando novas gerações a mensurá-lo. Quanto a nós, o que nos foi possível está aqui: escavar, revolver e fazer emergir os cacos delicados e preciosos de seu legado.

Os organizadores



Fotografia da família Teixeira reunida

Arte de João Pinheiro

Prefácio:

Memória e memórias do *Cabra marcado para morrer*

Pedro de Oliveira Coutinho

Cabra marcado para morrer distingue-se basicamente da filmografia posterior de Eduardo Coutinho por ter uma preocupação de contar uma história real. Os desvios inerentes ao método de montagem desenvolvido por Eduardo Escorel não poderiam deixar de promover retornos a uma história base. Mas dificuldades que ele enfrentou ao tratar do centenário da abolição da escravidão em *O Fio da Memória* indicavam que o futuro estaria ligado a outras “prisões” que ele mesmo estabeleceria, mas que se distanciassem da narrativa mais ou menos linear que uma história deve ter. Ficava claro que outros podiam contar essas novas histórias até melhor do que ele, pois não era esse o seu talento especial. Sua presença no jogo de cena da câmera íntima passaria a ser fundamental para um outro tipo de cinema, que posteriormente se convencionou chamar de cinema de conversa.

Parte fundamental da força do *Cabra*, contudo, decorre, na minha modesta visão, de três fatores: a) um rico manancial de outras histórias que jorra a partir do relato do assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira, hoje herói nacional, passando pela vida da viúva Elizabeth Teixeira, a diáspora de seus filhos pelo Brasil e por Cuba, a história das ligas camponesas e a luta pela reforma agrária, o fracasso de um governo nacional-popular e o lento processo de redemocratização do país, além de vários outros pontos tangenciados pelo filme; b) a reinvenção do filme como

documentário, proporcionando um retrato das mudanças de visão de mundo não só do próprio cineasta mas também do cinema brasileiro; c) o fato de que parte fundamental da narrativa se dá pela própria voz dos envolvidos diretamente nos fatos, que expõem suas memórias dos acontecimentos dolorosos de uma época passada, constituindo-se como personagens não generalizáveis sociologicamente.¹

Muito já se escreveu sobre o filme e sobre a obra de Eduardo Coutinho, em especial sobre o papel da fabulação memorialística no cinema de conversa que ele desenvolveu desde fins dos anos 90 do século passado. Tendo vivido apenas em parte a construção do *Cabra marcado para morrer*, fatalmente minha posição não seria a melhor para tratar das memórias do filme. Permitam-me, porém, fazer um exercício de recuperação de minhas memórias sobre as duas fases do filme, antes e depois do meu nascimento.

Nasci em 1971 na cidade do Rio de Janeiro, fruto da união dele com minha mãe, Maria das Dores. Os dois se conheceram no ano anterior na localidade de Fazenda Nova, município de Brejo da Madre de Deus, Pernambuco, onde eram realizadas as filmagens de *Faustão*, de Coutinho, como também de *Vingança dos Doze*, de Marcos Farias. Minha mãe trabalhara como figurante no filme de meu pai e dali surgiu o namoro, depois a vinda ao Rio e o casamento.

Quem era Eduardo Coutinho entre 1970-1971? Era ainda um diretor de cinema à procura de afirmação, sem grandes êxitos na ficção e já próximo dos 40 anos de idade, que trazia consigo dois anseios: concluir um dia o *Cabra* e ter um filho. Naquele momento só o segundo desejo podia ser realizado, logo depois duplicado com o nascimento de meu irmão. O relativo fracasso de *Faustão* somado às responsabilidades familiares o obrigava definitivamente a procurar outros meios de vida. Foram diversos empregos na imprensa carioca até que ele conseguisse alguma estabilidade na TV Globo. Por essa época, os duros anos 70, o cinema passou a constituir uma paixão mais distante, época em que frutificaram suas contribuições como roteirista em filmes como *Os Condenados*, de Zelito Viana, *Lição de Amor*, de Escorel, e *Dona Flor e seus Dois Maridos*, de Bruno Barreto.

1 Vernant, Jean-Pierre. *A Travessia das Fronteiras: entre mito e política II*, Trad. Mary Amazonas Leite de Barros, São Paulo: Edusp, 2009, p. 106: “Em resumo, não digo que as pessoas não são nada e que apenas o olhar social as constitui. Digo que o que as pessoas são, sua identidade, se constrói e se desconstrói em função da relação social que mantém e do que os outros veem nelas.”

O período de abertura política encontra Eduardo Coutinho já com a experiência de reportagens importantes no Globo Repórter, onde se destacam obras como *Theodorico, o Imperador do Sertão*, e *Seis Dias de Ouricuri*.² Naquela época, na famosa casa da Rua Pacheco Leão onde passei dias brincando na máquina de escrever, a uma certa e fundamental distância do prédio da central de jornalismo, ele desenvolveu métodos de entrevista que viriam a ser permanentemente aprimorados a cada filme ou vídeo que iria ser realizado nos anos vindouros. A paixão pelo Nordeste e sua oralidade se via expressa na inseparável bolsa de couro a tiracolo e nas alpargatas.

Justamente no final de minha infância e entrada na adolescência meu pai inicia as viagens para o período de conclusão do filme, que exigiu gravações em diferentes Estados, distanciando-se muito do cotidiano da família para acabar resgatando uma outra família despedaçada pela história do Brasil. Para minha mãe, eu e meu irmão, foi um período difícil que, depois de passado o sucesso das premiações do *Cabra*, se tornou ainda mais desafiador com a longa instabilidade que a saída da Globo estabeleceu. Foram períodos em que ele anunciava em casa que só tinha dinheiro para “viver mais três meses”.

Dessa segunda parte do filme evoco minha minúscula participação na dublagem da família de Elizabeth Teixeira, cantando o coco juntamente com meu irmão, Tânia e Gabriela Alves. Não sei dizer se naquela época compreendi o sentido da cena, em que o canto serve para afastar o medo causado na família pelas pedras atiradas nas paredes pelos jagunços. Na verdade, é difícil estabelecer agora que tipo de compreensão eu tive do próprio filme quando ele foi apresentado na Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro e eu pude acompanhar de perto a felicidade de meu pai.

A fase imediatamente posterior ao encerramento do *Cabra* envolve uma obra essencialmente em vídeo, interrompida pela difícil experiência com *O Fio da Memória*, que nos coloca em situação de permanente desafio econômico, e que provavelmente contribuiu para que eu tivesse escolhido uma carreira no setor público, através do Direito, justamente a disciplina que ele abandonara nos anos 50.

Assisti ao *Cabra* mais de 20 vezes desde aquela noite no MAM do Rio de Janeiro, mas só voltei a vê-lo na tela grande em 2014, na sessão de encerramento

2 Sobre estes programas e diversos outros trabalhos de Eduardo Coutinho, em cinema ou vídeo, consulte-se a coleção da Editora 7 Letras, organizada por Eliska Altman e Tatiana Bacal.

do Festival de Brasília que homenageou Coutinho, para onde fora convidado por Vladimir Carvalho. A força das imagens se revelava mais uma vez, e foi emocionante perceber as reações do público, formado por pessoas que certamente conheciam a história do *Cabra*, mas não o tinham presenciado numa tela de cinema, onde o filme efetivamente demonstra sua excepcionalidade.

Desse modo, me parece claro que o filme *Cabra marcado para morrer* é fundamental para minha compreensão do homem que era meu pai, seus anseios e suas virtudes, seus erros e suas frustrações, sua vaidade profissional e seu senso ético de trabalho. Como na vida dos familiares de Elizabeth Teixeira, o filme marcou também a vida de diversos personagens que se encontravam por trás da tela, da antiga película que ele guardava em rolo nas latas metálicas dentro do armário de casa.

Tido como alguém que dá a palavra ao outro, dotado de uma curiosidade comparável à infantil, percebo na sua obra características de uma humanidade tocante, que alia pessimismo e otimismo, sempre em busca de descobertas no efêmero que é a nossa vida. Percebo que essa disponibilidade para a escuta marcava uma busca pela sua própria identidade, para poder ver mesmo nas misérias do mundo a fantasia e a alegria que nos torna humanos.³

Rever o filme é também rever momentos felizes e tristes que todos nós passamos naquele período do início dos anos 80, mas sobretudo é reafirmar minha paixão por meu pai que foi sendo reconstruída cada vez mais com a maturidade, com a paternidade, e a compreensão dos desafios que ele soube ultrapassar para me criar e me educar.

Saudades, pai.

3 Vernant, Jean-Pierre, *Op. cit.*, p. 198: “Para sermos nós mesmos, é preciso projetar-nos para o que é estrangeiro, prolongar-nos em e para ele. Permanecer fechado em sua identidade é perder-se e cessar de ser. Conhecemo-nos, construimo-nos pelo contato, a troca, o comércio com o outro. Entre as margens do mesmo e do outro, o homem é uma ponte”.



Elizabeth Altino Teixeira
Cena do filme *Cabra marcado para morrer*
Arte de João Pinheiro

Fala, Coutinho!

Zelito Viana

Cineasta e produtor de *Cabra marcado para morrer*

Começo pela saudade. Rapaz você não tem ideia de quanto eu sinto saudades suas. Sempre lhe disse que você é o ser humano mais engraçado que conheci em toda a minha vida. Tivemos imensos ataques de riso juntos. E olha que eu sou de uma família de gente muito engraçada mas ninguém me fazia rir como você. O seu senso de humor era especial, pena que não foram muitos os que tiveram este privilégio de compartilhar com você momentos de descontração. Mas este bilhete não é para falar de mim mas sim para te fazer um resumo da situação que estamos vivendo nestes anos que você nos abandonou. Posso te garantir que tá foda! Muito difícil de aguentar. Estamos vivendo um filme comandado por um roteirista de quinta. Ninguém pode acreditar no que esta acontecendo no Brasil hoje. Como diria Chico Buarque, deu merda! Pra onde você olha...deu merda! Cultura, Itamaraty, Patrimônio, Meio Ambiente, Saúde, Educação... tudo virando sucata. Desemprego, inflação, juros, fome, miséria... lá em cima! Repito: Tá foda!

Fico me perguntando que filme você poderia estar fazendo aqui hoje e chego a conclusão que você deveria estar numa ilha de edição revendo toda a sua obra e fazendo um filme com os “melhores momentos” de cada uma das obras primas que você conseguiu brindar a cultura brasileira. O problema seria depois. Para exibir aonde? Sei muito bem que você tem uma implicância enorme com a televisão mas agora meu velho,

não tem mais jeito. Vai ter que se conformar com o tal do *streaming*. Eles ganharam a guerra! De goleada! Vamos lá, coragem e mande brasa que você é um dos poucos seres humanos nascidos neste nosso planeta que tem alguma coisa a dizer aos outros e mais do que isso uma forma original de fazê-lo. Grande beijo. Se encontrar com o Leon e com o Glauber não se esqueça de abracá-los carinhosamente de minha parte.



João Virgínio da Silva
Cena do filme *Cabra marcado para morrer*

Arte de João Pinheiro

Para Eduardo Coutinho

Antonio Carlos da Fontoura

Cineasta, produtor, roteirista

Continuista e dialoguista em *Cabra marcado para morrer*

Conheci o Eduardo Coutinho nos gloriosos tempos do CPC (Centro Popular de Cultura da UNE), onde eu militava como ator e autor de esquetes políticos e o Eduardo articulava com Leon Hirzman para que o CPC assumisse a produção do longa-metragem *Cinco Vezes Favela*. Viajamos juntos pelo Brasil na UNE Volante, eu de ator em duas peças e o Eduardo documentando toda a nossa atividade. Nas madrugadas jogávamos muita conversa fora e devo dizer que morria de rir com o humor crítico e mordaz das tiradas dele. Nessa época ainda não me passava pela cabeça ser cineasta, mas depois de participar do workshop de cinema documental do cineasta sueco Arne Sucksdorf me animei a tomar esse rumo e me convidei para ser assistente do Eduardo nas filmagens sobre a vida de João Pedro Teixeira, líder camponês da Paraíba assassinado em 1962. Embora ficcional, o projeto estava impregnado pela pegada documental do Eduardo, que escalou Elizabeth Teixeira, a esposa de João Pedro, para viver a própria e montou quase que todo o elenco com integrantes das ligas camponesas da região do Engenho Galileia, nossa principal locação de filmagem. No set de filmagens eu exercia a função de continuista, mas nos intervalos tinha outra função, conversar com os camponeses do elenco e gravar suas conversas, que alimentavam os diálogos bastante simples que o Eduardo escrevia para as cenas e ensaiava com a ajuda do outro assistente de

direção, o Cecil Thiré. Nossa pequena equipe era super empenhada, as condições climáticas eram muito favoráveis e o número de cenas registradas diariamente pela câmera do diretor de fotografia Fernando Duarte era bastante satisfatória, cumprindo com a meta de concluir as filmagens antes que se tornasse ainda mais conturbada a tempestade política que sabíamos que se avizinhava. Mas não deu tempo, forças militares fizeram prisões na nossa base em Vitória de Santo Antão e cercaram nossa filmagem no Engenho Galileia, para prender os guerrilheiros do grupo Marcados Para Morrer, que acusavam de estar treinando os camponeses para ações terroristas contra os usineiros de Pernambuco. Felizmente o cerco montado tinha muitas brechas, o que permitiu que parte do material filmado fosse enterrado nas terras do engenho e a maior parte da equipe escapasse para Recife, onde passamos muitos dias escondidos, até encontrarmos meios de voltar para nossas casas. Em meu caso particular preciso agradecer a Tonia Carrero, mãe do Cecil Thiré, que se valeu de sua fama e prestígio para nos resgatar, a mim e ao Cecil e nos acompanhar na viagem de avião de volta para o Rio. O resto é história – e tem muita história nisso. Muito obrigado por tudo, Eduardo Coutinho.



Cena do filme *Cabra marcado para morrer*

Arte de João Pinheiro

Cabra marcado: a captura do Kayros

Ismail Xavier

Universidade de São Paulo

Nota preliminar: este texto foi publicado no livro produzido pela Abraccine - Associação Brasileira dos Críticos de Cinema - e organizado por Paulo Henrique Silva, então seu presidente: *Documentário Brasileiro: 100 filmes essenciais* (Belo Horizonte, Grupo Editorial Letramento: Canal Brasil : Abraccine, 2017). Cada sócio da Abraccine indicou um certo número de filmes, e o de Eduardo Coutinho alcançou o maior número de indicações, ficando em primeiro lugar dentre os 100 escolhidos.

Nesta versão, fiz um único acréscimo: uma nota de pé de página.

*

Cabra marcado para morrer (1984) alcançou uma posição estratégica no cinema brasileiro ao recolher toda a experiência do documentário moderno em seus múltiplos recursos e adensar uma dramaturgia que encontra aqui uma notável modulação de ritmos, de tensões e de produção de sentido na articulação de “núcleos temáticos” associados a seu ponto de ignição: a conjuntura do golpe de 1964, momento em que Coutinho filmava o *Cabra marcado* interrompido por uma operação militar, filme que reconstituía episódio da luta pela organização das Ligas Camponesas sob forte repressão que culminara no assassinato do líder João Pedro Teixeira em 1962.

Filme de reencontros, *Cabra 84* se apóia nas entrevistas com camponeses que haviam atuado no filme de 1964 - incluindo a viúva de João Pedro, Elizabeth Teixeira - tendo interpretado a si próprios nesta representação do então passado recente que se configurara como um docudrama.¹ É variada a documentação dos re-encontros que se deram a partir de 1981 em conversas que interagem com material de arquivo referente aos anos 1962-64, incluídas as cenas do *Cabra 64*. A presença de uma narração em voz *over* dialoga vivamente com a constelação de imagens e cenas que, não raro, atingem uma força dramática que tonifica a memória daquela experiência. O filme se apropria de todos os recursos para atingir uma notável orquestração cujo dado estrutural é o cotejo entre os dois pontos de inflexão na vida política brasileira. O filme de 1984, ao incluir cenas de *Cabra 64*, nos revela como as tensões políticas e as convicções de Coutinho se traduziram em forma fílmica, o que gerou reflexões sobre seu papel naquele momento caso fosse concluído e exibido. Por outro lado, evidencia a diferença, no plano da forma, entre aquele ponto de partida alvo da repressão e o ponto de chegada do cineasta no ocaso da ditadura, quando retoma 20 anos de experiência nesta ativação de memória política e estética que reafirma o compromisso que o solidariza com o Outro de classe nestes fragmentos de auto-biografia.

Na fala dos entrevistados, o relato e avaliação do passado convergem para a expressão de uma condição pessoal no presente. Isto permite outros cotejos, pois aí afloram convicções e um tom de fala que enriquecem nossa percepção da conjuntura 1981-84 a partir do movimento de Coutinho e sua equipe pelo Brasil afora para viabilizar os re-encontros, em especial os que envolvem Elizabeth Teixeira e seus filhos.

No início do filme, vemos os meninos em torno de sua mãe na foto tirada por ocasião do enterro do pai, um fato público com tensões próprias que a montagem

1 Docudrama é uma forma de reconstituir episódio vivido por um grupo de pessoas através de uma encenação em que cada qual se vale da memória para fazer o papel de si mesmo na interação com os que partilharam da experiência. Ao invés de se fazer a reconstituição por meio de depoimentos, vale esta encenação por parte de não atores intérpretes de si mesmos. Claro que, neste caso, excetuado João Pedro Teixeira cujo papel foi assumido por um camponês seu amigo. Ao longo do filme, Coutinho se vale de uma variedade de recursos próprios ao documentário, sem excluir a forte presença de momentos de narração e comentários em voz *over* ao lado das entrevistas e conversas de reencontro gravadas em som direto. A excelente montagem de Eduardo Escorel é um dado importante de toda esta composição.

expõe. Esta foto será imagem recorrente, pontuando a sequência das viagens de Coutinho à busca dos filhos de Elizabeth após o primeiro encontro com ela. Este foi viabilizado pelo filho mais velho, o único que sabia de seu paradeiro. Contrário às opções políticas da sua mãe, monitora a conversa com desconfiança, em descompasso com a emoção e a empatia dela ao receber Coutinho, porém cautelosa nas observações de caráter político. No contato com os outros filhos, a conversa gira em torno da surpresa e de esclarecimentos sobre o que de mais pessoal compõe o perfil da diáspora familiar.

Isolada no exílio em São Rafael (RN), onde adotou outro nome, Elizabeth é a figura ausente no primeiro encontro de Coutinho com os camponeses reunidos num momento especial anunciado na abertura do filme, quando a imagem de um anoitecer assume forte carga simbólica ao fazer surgir, no silêncio da zona escura do morro que esconde o sol poente, a luz de um projetor que ilumina uma tela de cinema, ato inicial do preparo da primeira projeção do que se salvou de *Cabra 64* para os camponeses, valendo o encanto dos atores do filme ao reconhecer-se na imagem de tantos anos atrás. Está aí já em curso a desejada iluminação do passado ensombrecido.

Esta cena de 1981 irá retornar, articulada a algumas entrevistas com os atores do filme, mas de imediato a montagem nos leva a 1962 e desenha um quadro conciso do momento pré-golpe, incluída a acidentada preparação do filme entre 1962 e o início das filmagens em 1964. Quando entram em cena os depoimentos, a memória da experiência de opressão e luta compõe a esteira de passagem que une os tempos, e a condução das conversas evidencia a sensibilidade do cineasta na relação com o entrevistado ao refazer um elo, cimentar a relação prenhe de revelações do percurso vida social e política projetado nestes rostos e vozes, incluindo a de Coutinho que nos induz a um movimento inverso: evocar o nosso presente, este ao qual podemos conectar o filme de 1984 percebendo o quanto estava alí implicado, em suas entrevistas, esse movimento em direção ao documentário vigoroso do período da retomada, no qual a forma entrevista chegará a sua expressão mais pura como estratégia de construção das personagens.

Desta construção, Elizabeth Teixeira foi a figura maior de *Cabra 84*, protagonista que resume todo um período histórico em sua experiência que abraçou a militância e percorreu o arco da violência em vários matizes. Seus diálogos com

Coutinho se entrelaçam com as últimas entrevistas de seus companheiros e com os breves encontros do cineasta com a sua prole já crescida na diáspora.

Estas viagens pela memória, ao se desbobrarem nas avaliações do presente, evitam que os reencontros assumam um tom de pura celebração. Se há permanências a combater, o filme encontra em seu último lance a afirmação direta deste imperativo. Um novo torneio na forma do olhar e da escuta gera o imprevisto. Elizabeth, ao se despedir da equipe, não se dando conta de que a câmera dentro da Kombi está ligada, assume a conversa livre das cautelas da personagem que sustentou nas cenas em que se sabia sob o registro de um olhar público. Desinibida, ela assume o tom crítico e acentua o quanto é preciso dar continuidade à resistência, sem ilusões, enfática nas expressões do rosto e nos gestos que modulam sua fala combativa, palavra final do filme.

Cabra marcado pra morrer é raro exemplo de captura do Kayros – o tempo propício, o momento privilegiado da ação que se faz um luminoso mergulho no tempo presente, rebate sobre si o passado e se projeta no futuro.

Eduardo Coutinho: cinema de conversa¹

Esther Hamburger

Universidade de São Paulo

Carlos Augusto Calil

Universidade de São Paulo

Em 1965, quando assistiu o documentário *Integração racial*, de Paulo César Saraceni, Paulo Emílio Sales Gomes (1916-1977) na falta de melhor definição, chamou-o de filme-conversa.² Estava no ar o debate sobre *cinema-verdade* e *cinema-direto*, em torno das câmeras leves e da captação de som direto e das possibilidades para um cinema que se abria aos acontecimentos da vida, tal como eles aconteciam em frente à câmera; menos controle, mais improvisado.³

Paulo Emílio não chegou a ver o amadurecimento do cinema de Eduardo Coutinho, mas a definição por ele cunhada se aplica perfeitamente ao seu modo de filmar. O crítico e professor se mostrou sensível ao contraste entre *Arraial do Cabo* (1959), documentário de Saraceni e Mário Carneiro, música e narração em over, e

1 Esse texto é baseado numa aula do curso ministrado pelos autores na qualidade de Tinker Visiting Professors na Universidade de Columbia no segundo semestre de 2019.

2 Sales Gomes, Paulo Emílio. Novembro em Brasília. In: *Uma situação colonial?* Carlos Augusto Calil, org. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 324.

3 Para uma interpretação interessante desse debate na França do início dos anos 1960 ver Graff, Stephany. “Cinéma-vérité” ou “cinéma direct” : hasard terminologique ou paradigme théorique? *Décadrages*. Lausanne : Université de Lausanne, 2011, p. 32-46.

Integração racial (Saraceni, 1964), filmado com captação de som direto por Arnaldo Jabor, um dos primeiros passos para um cinema interativo.⁴

A carreira de Coutinho teve várias fases. No início, ele compartilhou o cinema militante do CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE – União Nacional dos Estudantes, no qual concebeu e iniciou o projeto do filme *Cabra marcado para morrer*. Abortada sua carreira pelo golpe de 1964, Coutinho adaptou-se ao cinema que se praticava e dirigiu obras de ficção (*O homem que comprou o mundo*, *Faustão*), escreveu roteiros (*Os condenados*, *Lição de amor*, *Dona Flor e seus dois maridos*).

Em 1975, foi contratado para a equipe do Globo Repórter onde começa a segunda fase de sua carreira. Filmando em 16mm com captação de som direto e editando no formato de programa de TV, Coutinho contribuiu para ampliar os limites do que se fazia na televisão, acumulou experiência e lentamente foi descobrindo seu estilo. Este já era perfeitamente reconhecível no documentário *Theodorico – Imperador do sertão* (1978), em que Coutinho discretamente deixa a personagem exibir-se, eliminando a voz over onisciente. Já é possível perceber nesse filme, ainda discreta e fora de campo, a voz do diretor a interpelar a personagem.

Em 1981, estimulado pela abertura política, Coutinho retoma a produção de *Cabra marcado*, cujos negativos tinham sido clandestinamente preservados,⁵ mas agora o projeto assume o formato de documentário sobre o filme interrompido. Coutinho procura os protagonistas do filme de 1964 e com eles elabora a memória da repressão política em termos contundentes ao reunir novamente a família de Elizabeth Teixeira, a viúva do líder camponês assassinado.

4 A introdução da captação de som direto no Brasil se dá a partir de solicitação dos jovens cineastas brasileiros, sensíveis ao potencial que as novas técnicas tinham de possibilitar a realização do cinema poético e político que pretendiam. Arnaldo Jabor, Luiz Carlos Saldanha e Eduardo Escorel participaram do curso de Arne Sucksdorff, que introduziu o gravador de som direto Nagra e formou os primeiros operadores. Em seguida, Jabor fez captação de som de *Integração racial* e *Maioria absoluta* (1964, Leon Hirszman), esse último filmado como *Cabra*, em Pernambuco, com a participação de Eduardo Coutinho na produção e fotografia de Saldanha. As produções de *Cabra* e de *Maioria Absoluta* estão relacionadas ao CPC da UNE e contaram com apoio do Centro Popular de Cultura de Pernambuco. A produção de *Integração racial* é do departamento de documentário do IPHAN, para onde a Fundação Rockfeller doou o equipamento solicitado por Joaquim Pedro de Andrade ao fim de sua bolsa com aquela instituição.

5 Negativos e copiões de *Cabra* ficaram durante anos na garagem da casa do general/engenheiro Luiz Neves, pai do cineasta David Neves, situada no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro.

A desigualdade brasileira se reproduz na maneira com que a repressão tratou cineastas e camponeses, todos envolvidos na realização do filme nas terras cooperadas do Engenho Galileia. Escondidos na mata, presos no máximo por algumas horas, os cineastas saíram ilesos. Já os camponeses não podem dizer o mesmo. João Virgínio foi humilhado e torturado, Elizabeth depois de se entregar se exilou com um dos dez filhos que lhe restaram. Os outros se dispersaram; consumou-se a tragédia da família desfeita.

Ao restabelecer os contatos entre a mãe exilada no interior do Rio Grande do Norte sob um falso nome e os filhos espalhados, vários já com filhos, Coutinho acrescenta um forte componente emocional ao drama da família que representa à perfeição a situação do país reprimido pela ditadura militar. É possível identificar a história da família destruída com a do país violentado. Nesse processo, o cinema ocupa lugar de destaque na história.

Considerado uma obra-prima, *Cabra marcado para morrer* recebeu reconhecimento nacional e internacional, por meio de inúmeros prêmios e resenhas críticas. Em 1984, Coutinho estava consagrado. E aliviado do peso de um filme inacabado.

Tamanho sucesso não lhe abriu portas nem facilitou seu percurso. Coutinho teve de reinventar-se. Associou-se ao CECIP – Centro de Criação de Imagem Popular e passou a realizar vídeos institucionais. Por encomenda do Ministério da Justiça do governo da Nova República que sucedeu à ditadura, com apoio do ISER, Coutinho subiu novamente o morro, vinte e dois anos depois de *Cinco vezes favela*, em que trabalhou na produção do episódio dirigido por Leon Hirszman, “Pedreira de São Diogo”.

Santa Marta, duas semanas no morro (1987) introduziu o sistema Coutinho de filmar. Com apoio da Associação de Moradores, a produção montou na própria favela um estúdio improvisado de filmagem: uma sala de paredes brancas, nuas, com duas cadeiras, uma para o depoente, outra para o monitor de vídeo-assist. A equipe havia divulgado um apelo na comunidade convidando quem quisesse a vir dar seu testemunho de violência e discriminação.

A conversa com o diretor agia no sentido de possibilitar aos depoentes a denúncia da brutalidade da polícia, a discriminação de quem vive nas favelas e até mesmo lançar um pedido particular de ajuda. O diretor passava uma tal confiança que estimulava as testemunhas a falar de suas vidas. Em *Santa Marta* surge o estilo peculiar de Eduardo Coutinho que permitia o fluxo da conversa na medida da necessidade de quem falava e

parecia ser ouvido pela primeira vez. Coutinho demonstrava sua principal habilidade, a de ouvir, conquistada após alguns acidentes de interlocução ocorridos durante a filmagem de *Cabra marcado para morrer*.⁶

O uso do vídeo, na época ainda não amplamente disseminado na comunidade do cinema – era considerado uma técnica inferior –, liberava a duração do registro, sem a preocupação com o custo proibitivo do filme virgem. O vídeo foi adotado inicialmente como mídia alternativa, em relação com movimentos sociais, nas artes visuais, ou por jovens que se iniciavam nas artes audiovisuais a partir do novo meio e na conexão arte-tecnologia.

Santa Marta oferece também a oportunidade de dar voz a adolescentes em vias de entrar no tráfico de drogas e a sambistas, cujas experiências se destacavam do comum da população. Numa paisagem que valorizava a vista do Pão de Açúcar e a perspectiva do mar, vivia uma população miserável e oprimida, que, no entanto, tinha na música uma forma de expressão elaborada.

Em *Santa Marta*, Coutinho permite-se uma cena de intervenção ao registrar o diálogo entre uma das moradoras com a polícia. O aparato da filmagem intimida o policial e dá à vítima uma posição de superioridade.

Em 1999, depois de realizar vídeos sobre movimentos sociais, Coutinho retorna à técnica cinematográfica para dirigir *Santo forte*, filme sobre religião, rodado na favela Parque da Cidade. Nos tempos do CPC, de militância marxista, religião era considerada alienação. Em *Santo forte*, Coutinho quer apreender o sentimento das pessoas diante das múltiplas ofertas de religião. Os voluntários escolhidos para prestar depoimento são de variada confissão e não são poucas as formulações sincréticas. O relacionamento do cineasta com os depoentes é profissional; o filme faz questão de mostrar o cachê pago a um deles. Coutinho mantém-se neutro, pergunta e, principalmente, ouve.

O filme não tem projeto, nem tese. É de investigação e foge de todo estereótipo. Coutinho não procura seus convidados antes; encontra-os na hora da filmagem. Não

⁶ Quando, durante o depoimento de João Mariano, o ruído do vento no microfone prejudica a gravação, Coutinho interrompe de maneira precipitada o testemunho do ator que fizera o papel de João Pedro. Mariano se sensibiliza e hesita em retomar a fala. Quando o faz, o tom é inteiramente outro, mais cauteloso e formal. O filme perdera a espontaneidade do depoimento do único participante do elenco que não era de Galileia.

tem conhecimento prévio das atividades deles. O que importa é o que acontece na interação diante da câmera e do entrevistador, durante a performance.

Apesar de concentrado num único lugar, o filme abre uma exceção para acompanhar a missa rezada pelo Papa João Paulo II no Aterro do Flamengo. Mas seu interesse pelos cultos termina aí. A pesquisa não invade os espaços sagrados do mundo encantado dos espíritos, descritos pelos entrevistados. A proposta mantém-se minimalista e o filme recusa qualquer tentação de espetáculo.

Nesse sentido, uma cena se destaca. Um homem segura a fotografia de seu quarto vazio enquanto narra o transe de sua mulher com o espírito da mãe, que aconteceu naquela cama. O relato preenche o vazio da fotografia, sem necessidade de ilustração.

Santo forte foi lançado em 1999, mesmo ano em que João Moreira Salles e Kátia Lund apresentaram *Notícias de uma guerra particular*. Ambos os filmes repercutiram em suas respectivas plataformas de recepção. *Notícias*, no campo político; *Santo forte*, no meio cinematográfico, pela proposta radical de filmar. Esses documentários excepcionais aproximaram os seus realizadores e desde então, João Moreira Salles passou a produzir a obra de Coutinho, dando-lhe regularidade e estabilidade.

A primeira parceria foi a realização de *Babilônia 2000*, cuja proposta era recolher as expectativas dos moradores dos morros da Babilônia e do Chapéu Mangueira para a passagem do ano 2000 e o novo milênio. A equipe única de *Santo forte* agora se desdobrava em quatro, com filmagens simultâneas no curto período da véspera do Ano Novo.

As comunidades desses morros eram familiarizadas com filmagens; já tinham sido cenário de filmes – *Orfeu do Carnaval* (Marcel Camus, 1959), *Fábula* (Arne Sucksdorff, 1965), *Rio Babilônia* (Neville D’Almeida, 1982), *O primeiro dia* (Walter Moreira Salles e Daniela Thomas, 1999) – em razão da posição privilegiada, localizada entre o Leme e a Urca, com vista inigualável da Baía da Guanabara. Em alguns depoimentos, a memória dessas filmagens aflora espontaneamente. Em outros, as melhores recordações ocupam o primeiro plano.

Djanira, que trabalhou como doméstica em casas da elite política, mãe de um dos meninos atores de *Fábula*, e de Cidinha, que também participa de *Babilônia 2000*, e que se tornaria uma mediadora recorrente nas relações entre pesquisadores, cineastas e moradores dos morros da Babilônia e Chapéu Mangueira, recorda-se de grandes

acontecimentos sociais que presenciou, graças às promíscuas relações de classe social, típicas da sociedade brasileira.

As entrevistas conduzidas pelas diferentes equipes recolhem todo tipo de atuação. Alguns cantam; outros abordam seus dramas pessoais: as perdas de irmão, de filho, ou do marido assassinado pela polícia. A câmera libera sentimentos reprimidos, que apenas aguardavam a oportunidade de vir à tona. Um acaso feliz trouxe ao filme o pungente testemunho de um vendedor de praia que soube escolher o tema de sua participação: a incontornável ferida do racismo.

Em 2003, em pleno auge dos filmes de *favela situation*, que ao contrário dos filmes de Coutinho mostram situações de combate e perseguição, na perspectiva do espetáculo da violência, o cineasta abandona o morro e dirige sua pesquisa à classe média em *Edifício Master*.

Embora o filme mantenha o princípio de registrar nos limites de uma unidade geográfica, neste caso um prédio de apartamentos em Copacabana, as filmagens ocorreram entre quatro paredes, em locações internas, dentro de apartamentos modestos. Esses espaços confinados contribuem para acentuar o teor dramático das confissões.

Ismail Xavier, quando analisou esse filme, ressaltou que o trabalho de Coutinho é um processo de construir personagens, semelhantes aos dos filmes de ficção no cinema contemporâneo. As personagens hesitam, recordam fragmentos de memória, contam trechos de histórias vividas, que não estão relacionados com um plano de ação, nem com outras personagens. Elas não evoluem na narrativa. Elas interagem apenas com o diretor e a câmera durante o tempo da entrevista.

Para Ismail, “o que me interessa aqui é o caso extremo em que a entrevista (ou a conversa, como prefere Coutinho) é a forma dramática exclusiva e a presença das personagens não é pautada por um antes ou depois, nem com qualquer interação contínua com outras figuras nos arredores”.⁷ Um exemplo eloquente dessa situação é o depoimento de Alessandra, que se apresenta como personagem de si mesma.

O filme aborda questões sobre Performance, Fabulação, Imaginação e revela os seus mecanismos para criar o espaço de um encontro improvável. A presença da câmera

⁷ Xavier, I. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: *Cinemas*, vol. 33, outubro-dezembro, 2003, p. 233.

sanciona nos entrevistados a encenação de si mesmos, a sua própria reinvenção por intermédio da imaginação. Ao liberar o espaço da fantasia, o filme cria personagens em busca de uma vida mais favorável e generosa com a biografia.

Em sua última obra-prima, *Jogo de cena*, Coutinho leva ao limite o estatuto de personagem das entrevistadas. Ao pôr na boca de atrizes textos extraídos de depoimentos, ele tensiona a interpretação, que entra em curto-circuito. Ao comparar o depoimento original e o interpretado por uma atriz desconhecida, o cineasta nos faz perceber que o interpretado é mais “autêntico” que o vivido.

***Cabra marcado para morrer*, 1964: teatro, literatura e cinema**

O adensamento recente dos artigos relacionados ao audiovisual vem permitindo o conhecimento de novos fragmentos da história do cinema, televisão e vídeo no Brasil. Em 2014, como celebração dos trinta anos da estreia, e dos oitenta anos de Eduardo Coutinho, a Videofilmes lançou em DVD a versão restaurada do filme em 2K, com direito a extras originais, gravados especialmente com participantes, comentaristas e personagens sobreviventes, visitados uma última vez pelo diretor.

Até então, o filme era reconhecido como marco do cinema brasileiro, porém pouco visto; acessível em versão precária em VHS, ou em cópia 35 mm disponível na Cinemateca Brasileira. Em 2022, o arquivo pessoal de Coutinho foi doado pelo CECIP ao Instituto Moreira Salles, abrindo mais uma fonte de informações.⁸ Nesse arquivo, sobressai o roteiro original de *Cabra marcado para morrer*.

A primeira página do roteiro é um dos documentos utilizados na montagem final do filme lançado em 1984. Em meio ao fluxo de imagens em movimento, a imagem do texto amarelado, datilografado nas convencionais duas colunas – uma para os acontecimentos no plano da imagem, à esquerda; outra, para os acontecimentos previstos para preencherem o plano sonoro, à direita – não permite apreciação detida. Na era digital, a visualização possibilita uma pausa para leitura, embora o enquadramento corte o texto nas margens direita e esquerda: a indicação é de “Prólogo Documental”.

A coluna da esquerda informa que o filme abriria com imagens que ajudariam a situar o lugar onde se passa o drama, não a secura do sertão, mas a umidade da Zona

8 Mattos, C. A. *O primeiro Cabra: roteiro original acompanhado de pequeno ensaio*. Rio de Janeiro: IMS, 2022.

da Mata, região de acentuada desigualdade social. A rubrica enfatiza o contraste entre as engrenagens econômicas e a “vida miserável dos trabalhadores da usina” e dos camponeses. Em seguida, a câmera desliza para baixo mostrando o resto da primeira página do roteiro, onde outro intertítulo situa o “Prólogo da História (Jaboatão)”, descrevendo a família, que recebe o pai em casa para preparar a partida de Jaboatão, onde ele foi pedreiro, para Sapé, onde voltaria ao campo.

As filmagens do primeiro *Cabra* se iniciaram pouco tempo depois e não muito longe das locações de *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964), e, diferentemente deste, não contavam com equipamento de captação de som direto, indício de que a produção também do CPC da UNE, com apoio do Centro Popular de Cultura de Pernambuco, era mais precária.

Na coluna sonora, o roteiro explicita que o filme teria a voz de um cantador e sugere elementos do conteúdo dessa música em over. O texto anuncia que o cantador falaria sobre “um Nordeste onde não há seca e a terra é sempre fértil. Mas a cana tomou conta de tudo”. Na Zona da Mata, “o homem para não ser escravo da cana, emigrou para as cidades, onde não arranjava emprego.”

A voz do cantador está ausente do set de filmagem, seria inserida depois, na edição, a partir de conteúdos conhecidos *a priori*, conforme indicações no roteiro. Esse cantador, que se aproxima do narrador clássico e se apresenta em voz over, fora abolido pelos cinemas direto e *vérité*, que nos anos 1960 transformavam o cinema em diversos países da Europa e das Américas, de maneiras específicas em cada local.

Essas informações se referem a processos socio-estruturais em curso, abordados em outros filmes da época, por exemplo, em *Viramundo* (1964-1965), de Geraldo Sarno, produzido por Thomaz Farkas e que introduz um cantador a narrar a saga de trabalhadores nordestinos vivendo em São Paulo. Não é demais lembrar que *Viramundo* encarna o modelo sociológico em seu exemplo mais paradigmático. E que Jean-Claude Bernardet se refere ao primeiro *Cabra* como diferente desse modelo pelo fato de contar com os camponeses como intérpretes de sua própria história – e não de uma tese elaborada a partir de estatísticas e conhecimentos anteriores ao filme.⁹ Para além dessa distinção definitiva, a imagem da primeira página do roteiro deixava entrever uma estrutura convencional do geral para o particular, as condições sociais

⁹ Bernardet, J-C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

econômicas do Nordeste emoldurando a história específica de um líder camponês contada por seus pares.

A leitura do roteiro confirma a distância, mas permite aproximações – formais e substantivas – entre as duas versões de *Cabra*. O roteiro reconstitui em forma linear a trajetória de João Pedro Teixeira, explicitamente denominado “herói” na rubrica – termo que adquire aqui duplo sentido, dramático e político, já que frequentemente narrativas épicas se estruturam em torno de “vidas de heróis”. No caso, o heroísmo é inerente à trajetória do trabalhador assassinado e de seus companheiros na organização da Liga Camponesa de Sapé, então a maior Liga do Nordeste.

A presença do cantador em uma narrativa de reconstituição épica remete a outros esforços brechtianos em voga na época, como as produções do Teatro de Arena em São Paulo, de onde provinham alguns dos membros do Centro Popular de Cultura e da UNE Volante. A companhia experimental paulistana se valia de coros em espetáculos que reuniam jovens artistas – Augusto Boal, Paulo José, Dina Sfat, Oduvaldo Viana Filho, Flávio Migliaccio, Gianfrancesco Guarnieri e o próprio Coutinho na mobilização cultural estudantil –, que logo se mudariam para o Rio de Janeiro, atraídos pela Rede Globo, durante o regime autoritário.

O Arena cantou heróis mártires populares em espetáculos como *Arena conta Tiradentes* e *Arena conta Zumbi*, que podem ser comparados a *Cabra*, embora o filme não adotasse a estilização teatral criada pelo grupo paulistano, com cenários e figurinos minimalistas não figurativos, sem marca de época, na abordagem da vida de heróis históricos. O projeto do filme de Coutinho é linear e descritivo, filmado *in loco*, próximo do gênero docudrama.¹⁰

A partir do próprio título e do uso da voz cantada, o roteiro original que começou a ser rodado em 1964 remete principalmente à literatura de cordel, com o mesmo

10 Mattos (*op. cit.*, 16) se refere a *A terra treme* (Visconti, 1948), como drama semidocumental que teria sido a inspiração de Coutinho para o projeto original de *Cabra*. O filme italiano reconstitui um episódio de mobilização de pescadores na Sicília, com filmagem *in loco*. Interessante observar que nos Estados Unidos, em 1954, cineastas perseguidos pelo macartismo e impedidos de filmar em Hollywood realizaram *The salt of the Earth*, encenação da greve de 1951 de empregados da mineradora Empire Zinc Company no estado do Novo México. O filme reconstitui a greve com elenco composto de trabalhadores e suas mulheres, com destaque à participação delas que substituem os maridos proibidos pela companhia de fazer piquete. O filme mostra a vitória do movimento grevista na relação com a mineradora e o empoderamento feminino que a participação na greve estimula em uma comunidade que se fortalece. Cf. Renov, M. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

partido adotado em *Deus e o Diabo na terra do sol*, exibido pela primeira vez em abril daquele ano, poucos dias depois do golpe militar, isto é, pouco depois da interrupção das filmagens de *Cabra*.

Esse cordel, que deu nome ao filme, seria assinado pelo poeta concretista Ferreira Gullar, então presidente do CPC da UNE. O cordel foi abandonado na versão final; nela o mesmo Gullar empresta sua voz sem corpo ao narrador “sociológico”, a proferir os dados objetivos da história do país. O diretor comparece em off para esclarecer as contingências que cercaram as primeiras e as filmagens finais. E o também poeta Tite de Lemos faz uma terceira voz em over, ao ler o texto de notícias de forma a costurar os diversos fragmentos, mais ou menos objetivos, que compõem a narrativa complexa da versão final do filme.

O áudio previsto para o primeiro *Cabra* não se limitava ao cantador. As personagens falam bastante. Anotações à mão feitas pelo próprio diretor em torno dos diálogos confirmam sua preocupação com a acuidade das palavras e do ritmo dos diálogos previstos no roteiro, que deveriam se aproximar da prosódia local e serem plenamente compreensíveis. Segundo o ensaio de Mattos, o roteiro teria sido elaborado a partir do depoimento de familiares, amigos e companheiros de luta de João Pedro Teixeira. A memória certa, em perfeito sincronismo, do camponês/ator que interpreta quase vinte anos depois, não a si mesmo, mas ao colega trabalhador do estado vizinho, comprova que os atores amadores memorizaram cuidadosamente as falas do roteiro, pouco afeito à improvisação.

O roteiro contém inúmeros diálogos que permitem entender as etapas da formação da Liga Camponesa de Sapé, que sobrevive mobilizada ao desaparecimento de sua maior liderança, como atesta a cena documental da manifestação massiva em repúdio ao assassinato de João Pedro Teixeira, em 1962, registrada pela UNE Volante, conforme relato do próprio Coutinho na versão acabada do filme. À frente da multidão de trabalhadores, Elizabeth Teixeira de luto fechado, acompanhada de seis de seus onze filhos, compõe um quadro de grande impacto emocional e político. A imagem parece encenada para a câmera, que capta a multidão paralisada por instantes antes de iniciar a caminhada em direção ao local da concentração.

Versão local de *La Pasionaria*, em meio aos milhares de participantes da manifestação que continha poucas mulheres, Elizabeth encara a câmera, com olhar

acusatório.¹¹ Nos extras do DVD de 2014, Coutinho informa que era ele a empunhar a câmera nesse dia em que conhece a jovem viúva. Diretor e protagonista se olham através da câmera, dando início a uma parceria de vida toda. Quando a produção é transferida para Vitória de Santo Antão em Pernambuco, Elizabeth é a única a permanecer no elenco, desempenhando seu próprio papel. Os filhos e os companheiros ficam em Sapé, na Paraíba.

O roteiro de *Cabra* ressalta momentos da luta de Sapé, incluindo a preparação do embate contra o aumento do foro que opôs camponeses e administrador, cuja cena foi aproveitada na edição final do filme. João Pedro Teixeira é aí apresentado como liderança sensata, que enfrenta o administrador, mas se mostra preocupada em ampliar a participação dos camponeses antes de apoiar um enfrentamento. Na mesma linha da versão fílmica (1981) da peça de Guarnieri *Eles não usam black-tie*, encenada pelo Arena em 1958, o roteiro sugere a preocupação da liderança com a representatividade do movimento, que teria muito a ganhar com o esforço de adesão de outros camponeses.

Na versão final de *Cabra*, os fragmentos da filmagem original são convertidos em imagens de arquivo, arquivo que permanece vivo, em imagens apresentadas aos participantes, como gancho que estimula a memória. A exibição em 1981 do cópião do material filmado em 1964 justifica a reunião, dezessete anos depois, do elenco e seus familiares. A equipe do documentário registra a reação dos participantes ao visualizar as filmagens e, a partir dessa experiência coletiva, entrevistas individuais rememoram trajetórias, a saga da primeira Liga Camponesa, momentos da filmagem, a irrupção do golpe militar e o curso dos acontecimentos que levaram à dispersão daquelas pessoas, presas ou exiladas.

Os depoimentos dos companheiros conferem à versão final do filme a raríssima qualidade de documento das lutas camponesas pré-64, incluindo os primórdios da Liga, mas também a tortura pós-64. No testemunho de João Virgínio, revelam-se os artifícios utilizados pela organização camponesa para driblar as proibições vigentes ao fundar a primeira Liga, uma associação beneficente, que cuidava do enterro de seus associados desassistidos.

11 Cláudia Mesquita salientou a força da figura de Elizabeth Teixeira na versão final do filme em “A ferida que abriu para nunca mais fechar – Elizabeth Teixeira, militância e maternidade no redemoinho da história”, apresentação no XXV Encontro da Socine. São Paulo, 2022.

O encontro e o testemunho de Elizabeth Teixeira, isolada por cerca de quinze anos no sertão do Rio Grande do Norte, onde vivia na clandestinidade, alfabetizando crianças em um município sem escolas, sem abrir mão de sua luta ou de seus ideais, confirma a resistência da viúva que liderava o movimento de denúncia do assassinato do marido.

Ao lembrar o processo de criação do filme, Coutinho em off recorda que, às vésperas do início das filmagens, por conta da violência na Paraíba, o set de filmagem foi transferido de Sapé, onde os camponeses, amigos e familiares de João Pedro contariam a própria história, para o Engenho Galileia, sob o controle da Liga Camponesa, onde os camponeses “eram donos do próprio tempo” e encenariam a luta de seus companheiros.

Na edição do documentário, esse deslocamento não merece maior atenção. No entanto, ele ocasionou mudanças significativas no elenco e na versão final do filme. No roteiro, os três filhos mais velhos de João Pedro, Marluce, Abrão e Isaac encenavam seus próprios papéis, com direito a ações e/ou falas especificadas. O mesmo vale para companheiros, como Bernardo, Eleutério, Braz, mencionados nominalmente, presentes em cena e autores de diálogos, e para opositores na luta, como o administrador da fazenda, que substitui “o dono”, ausente na capital. Os pormenores da luta de Sapé que ficaram fora do filme podem ser consultados no roteiro.

Cabra, 1984: subjetividade, televisão, cinema

A vontade de se distanciar do cinema que praticava, tributário do neorealismo, do documentário clássico com algum parentesco com o modelo sociológico, é o elemento decisivo na autocrítica que Coutinho se permite nesse documentário heterodoxo, com viés ensaístico, onde arquivo, encenação, entrevista, autobiografia e conversa se interrelacionam. Esse cinema reflexivo, filmado sem roteiro, produziu o maior documento sobre a luta camponesa pré-1964 e a repressão que se seguiu.

A presença de Coutinho em cena e de sua voz como uma das narrações em over introduz um elemento de subjetividade raro na filmografia de então. Logo no início, ele se apresenta na filmagem da UNE Volante em cena, em preto e branco. Na voz over, o diretor afirma que foi militante do nacionalismo da época. Ao longo do filme, alterna a primeira pessoa do singular com a primeira pessoa do plural, não no sentido majestático, mas no de situar o projeto do filme como operação coletiva, bem situado na pauta política da época.

Na apresentação de um dossiê Coutinho na revista *Film Quarterly*, Ruby Rich¹² descreve a reação catártica que o filme provocou em sua primeira exibição no Festival do Rio em 1984, à qual ela estava presente. Na época, a jovem crítica estadunidense escreveu um capítulo em coletânea sobre o cinema latino-americano em que se refere a *Cabra* em associação a *Que bom te ver viva*, de Lúcia Murat, como indício de que havia novidade no cinema da região, em filmes que se permitiam alguma subjetividade ao relatar a violência do regime militar.

Ambos os filmes abordam a tortura, sendo que o último se concentra no depoimento de mulheres militantes do movimento contra a ditadura presas em atividade, como a própria diretora. Esta é encarnada pela atriz Irene Ravache, que pontua os depoimentos de mulheres sobreviventes da tortura com encenações em que a personagem-jornalista relembra situações, reflete sobre o preconceito e a discriminação que mulheres torturadas sofreram depois de soltas, em sua sociabilidade e no trabalho, com destaque para sexualidade, maternidade, separações e casamentos.

Mesmo não explícita, a subjetividade da diretora expõe a sua intimidade e com as mulheres entrevistadas compartilha sua experiência para a câmera; trata-se de falar do trauma para que se divulgue e não se repita, de tocar nas feridas relativamente recentes e ainda não cicatrizadas para superar a agressão, a interrupção, o desvio de percurso.

Em *Cabra*, Coutinho está de corpo inteiro, em movimento, sacola de couro a tiracolo, a circular com sua micro-equipe para filmar conversas com os diversos participantes do filme original em suas cidades de moradia e os filhos e filhas de Elizabeth e João Pedro Teixeira. A conversa de Coutinho é mediada pela memória viva, ativada pela visualização de material de arquivo – o copião do filme, a fotografia da família reunida.¹³

A gravação em fita K-7 do recado da mãe liberta do exílio, uma missiva oral apresentada pelo diretor a cada filha ou filho nos diversos rincões, de Sapé à periferia carioca, é outra versão da mesma estratégia – imagem e som como recurso vivo, a estimular interações para o registro da câmera e do microfone.

12 Rich, B.R. From the Editor. *Film Quarterly*, 69. Oakland: University of California Press, 2016, pp. 5-8.

13 Cláudia Mesquita observa a excepcionalidade do tratamento de temas históricos em *Cabra e Peões* em: Mesquita, Cláudia. Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. *Galáxia*, 31. São Paulo: PUC, pp. 54-65.

Coutinho atribui à sua prática televisiva, na equipe do *Globo Repórter*, a percepção de que era possível se aproximar dos sujeitos filmados e com eles interagir em cena.¹⁴ *Cabra* é estruturado como uma reportagem em planos longos, em que não há pressa, em que uma pergunta não pressupõe uma determinada resposta para alinhar uma história. Na reportagem televisiva convencional, a história narrada pelo apresentador é apenas ilustrada pelas “aspas”, como se diz no jargão jornalístico para se referir às declarações de fontes confiáveis, testemunhas que contribuem com alguns segundos de pensamento legitimador da tese – jornalística, senão sociológica – antecipada já na pauta do (tele)jornal.

Em 1970, em Pernambuco, o diretor filmou *Faustão*, um faroeste sobre a violência nas rixas familiares, onde conheceu sua mulher e mãe de seus filhos, Maria das Dores. Durante seus quase dez anos na Globo, Coutinho dirigiu seis documentários, ao menos três deles filmados em locação no Nordeste. *Seis dias em Ouricuri* (1976) no sertão do Araripe em Pernambuco; *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978) na Fazenda Irapuru a 100 km de Natal, e *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979), na terra de Luiz Gonzaga, no interior de Pernambuco. Essas incursões lhe permitiram manter viva a experiência do Nordeste e as buscas pelas personagens do filme interrompido, especialmente por Elizabeth Teixeira.

Em seus comentários sobre o debate dos filmes de não-ficção no início dos anos 1960, Glauber Rocha¹⁵ reconhece a relação entre o que denomina genericamente cinema-verdade e realizadores que chegaram ao cinema a partir do jornalismo radiofônico e/ou televisivo – caso de Chris Marker, mas também de Richard Leacock –, ou a partir de motivações que denomina científicas ou antropológicas se referindo a Jean Rouch, que critica por considerar sua obra descritiva, despolitizada, não engajada.

Em seu artigo, Stephanie Graff reconstitui o debate francês que define a adoção da expressão cinema-direto, em detrimento de cinema-verdade, com sua vocação de questionar as relações entre cineastas e sujeitos filmados que o último propunha. Essa dimensão está presente no primeiro *Cabra*, na escolha do elenco e locações e no método adotado para a construção do roteiro a partir dos depoimentos dos participantes. As opções adotadas no retomar das filmagens radicalizam a ênfase no filme como documento das relações no tempo, entre a equipe, o filme, e os sujeitos que

14 Ver Lins, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

15 Rocha, Glauber. *A revolução do cinema novo*. São Paulo: CosacNaify. 2004 [1981], p. 71-73.

dele participaram. O cinema de conversa de Coutinho a partir daí radicaliza a reflexão sobre o cinema como relação, em possível sintonia com a vertente que então sucumbiu.

*

Cabra é um filme reflexivo sobre cinema, televisão. A primeira sequência do filme registra a presença imponente da “espinha de peixe” no alto do morro ao entardecer. No vale logo abaixo, onde a noite já caiu, um feixe de luz ilumina um retângulo branco, a tela do cinema improvisado ao ar livre, em que serão exibidas imagens silenciosas, em preto e branco, e em 16 mm para um público numeroso que inclui participantes das filmagens de 1964, no Engenho Galileia, e seus familiares. Filhos e netos compartilham a emoção de ver seus pais, avós e amigos na tela grande, mais moços. Em 1981, quando a projeção ocorreu, espaços urbanos, brancos e de elite preponderavam nas telas, especialmente nas de televisão, com poucas exceções.

A antena de TV no alto do morro confirma a expansão do meio eletrônico no território brasileiro, referência ausente em 1964, quando as filmagens de *Cabra marcado para morrer* se iniciaram.¹⁶ Naquela época o sinal de televisão estava restrito às principais capitais do país, e nelas, às residências abastadas e aos televisinhos. A transmissão em rede nacional teve início somente em 1969. Programações iam ao ar em São Paulo ou no Rio de Janeiro em um dia e no dia seguinte em outras cidades, pois as fitas circulavam fisicamente. O sinal de televisão se expandiu na geografia brasileira com o impulso do regime militar que considerava a televisão meio estratégico para o que entendiam como segurança nacional. Com seu sistema colorido único no mundo, o PAL-M, a televisão circunscrevia as fronteiras nacionais, impedia a entrada de sinais estrangeiros, e funcionava como vitrine difusora da modernização e da sociedade de consumo que se incrementava nos centros urbanos.

O cinema observou com nostalgia o avanço da *espinha de peixe*, as antenas analógicas que instaladas nos telhados ajudavam a atrair o sinal, marcando os domicílios equipados com o aparelho que acenava com a conexão de todos à “aldeia global”. O filme *Bye, bye Brasil* (1979) de Carlos Diegues, com a canção famosa de

16 Ver abordagem das relações entre cinema e televisão em: Hamburger, E. Fronteiras entre meios e formas em *Cabra marcado para morrer*. *Galáxia*, 34. São Paulo: PUC, pp. 73-84.

<https://www.scielo.br/j/gal/a/TntYWctLNZ67v4dXCqD5fFm/?format=pdf&lang=pt>

Chico Buarque, cujo verso diz *a última ficha caiu*, se despedia do país do circo teatro popular, do cinema itinerante. O filme celebra o sanfoneiro que migra para a periferia da Capital Federal, onde os monitores de TV já abundavam e permitiam circuito interno que incrementava o show.

Cabra marcado para morrer ressalta os contrastes. A tela de cinema em exibição ao ar livre propicia uma experiência coletiva, ao promover a reunião num ambiente em certo sentido íntimo, em torno da rememoração de tempos brutalmente interrompidos, de um filme inacabado, feito com a participação de um elenco não profissional, de personagens que encarnaram vidas semelhantes às suas.

A antena de televisão, ferramenta de recepção de conteúdos produzidos em sua enorme maioria nos grandes centros urbanos do Sudeste, sinaliza um contraponto àquela sociabilidade promovida em torno do cinema que perdia a exclusividade que outrora desfrutava.

A presença da televisão vai além dessa alusão discreta, mas imponente e inaugural; a proximidade, a imediatez do meio eletrônico estão presentes na própria concepção do filme. A imagem do diretor, técnico de som e fotógrafo que caminham de costas para a câmera – nesse caso em direção a Elizabeth Teixeira, finalmente encontrada em seu esconderijo – se tornaria emblemática em seu estilo, marca de um cinema moderno, reflexivo, que se preocupa em compartilhar com os participantes do filme e com espectadores seus recursos de filmagem.

A imagem de personagens que dão as costas para a câmera é paradigmática do cinema direto, como em *Primary* (1960). Fotógrafos com a câmera no ombro adentram a cena, o cinema acompanha os candidatos a candidato à presidência dos Estados Unidos em sua campanha pela indicação do Partido Democrata. No âmbito do cinema observacional, o aparato, embora esteja evidentemente em movimento e em deslocamento, se quer neutro. Em outro sentido, Coutinho assume – e vai, ao longo de sua trajetória questionar – justamente a relação que se estabelece entre o aparato técnico e as pessoas, em geral populares mais acostumados a assistir do que a atuar.

Com vocação de filme ensaio, *Cabra marcado para morrer* constitui uma experiência única, em que a história do filme se entrelaça com a do país e uma fala pela outra. São raras as ocasiões em que uma obra de arte transcende sua vocação de linguagem e se transforma em emblema de um período histórico.

*

O filme sobre o filme é certamente muito melhor do que teria sido a sua primeira versão, cuja tonalidade era na melhor das hipóteses neorrealista tardia, herança do cinema italiano, segundo a moda da época. Pelas imagens apresentadas, o filme original como concebido talvez fosse uma tentativa de transpor a estética realista-socialista ao Brasil, com seus planos em *contre plongée* dos heroicos camponeses, representando seus próprios papéis. Eduardo Coutinho foi salvo por um acidente da história de produzir uma obra com prazo de validade.

Cabra marcado para morrer é um filme sobre o cinema, sobre um filme interrompido, que extrapola de longe o seu escopo inicial e fala de um país fraturado, violentado, de uma família dissolvida pela violência política. O sentimento que move a sua estrutura é o da reparação: o cineasta quer concluir o filme e reatar a família desagregada. Sentindo-se culpado, o diretor pergunta aflito ao seu entrevistado: “O senhor foi prejudicado pelo filme?” Ele quer redimir-se do engano inicial, está presente na tela do seu filme, nas entrevistas e numa das vozes over. Não quer mais se arvorar a falar pelos camponeses, quer ouvi-los.

A complexa construção narrativa se assemelha a uma polifonia – as muitas vozes se somam para dar conta de uma epopeia: a voz objetiva do narrador clássico, onisciente, informativo; a voz subjetiva do cineasta, que dá testemunho do que viu e viveu, a voz de Elizabeth Teixeira, a protagonista, que assume gradativamente o comando do processo de reconstrução dos fatos; as vozes dos participantes em inúmeros testemunhos.

As múltiplas vozes vão preenchendo as lacunas do relato e reconstituindo a teia de acontecimentos. Os camponeses-atores do filme original, cujas vozes tinham sido sequestradas pela interrupção do filme, retornam aos seus corpos por meio da dublagem. Dublagem de um tempo de fé na conquista política e social, frustrada pelo curso da história.

A montagem engenhosa de Eduardo Escorel articula o documentário com a ficção que lhe deu origem. É notável a sobreposição, em sincronismo, da fala proferida em 1981 por Cícero Anastácio da Silva, às imagens de 1964. As personagens resgatadas dublam o próprio passado.

As “marcas do passado” que o cineasta quer encontrar na sua peregrinação pelo teatro expandido do drama deixaram feridas indeléveis nas vítimas. Aquelas vítimas que conseguiram sobreviver ao trauma adquiriram uma sabedoria depurada pelo sofrimento e pela dor. João Virgínio, líder camponês cujos pertences lhe foram suprimidos, tendo sido ultrajado e torturado, que em consequência perdeu uma vista e a escuta de um ouvido, interpela seus algozes: o que ganharam eles com tanta violência? E proclama a fórmula da superação, da cura da mutilação moral: “Nada como um dia depois do outro e uma noite no meio”. A memória acusa a história.

Elizabeth Teixeira, a matriarca destituída, após ter sua identidade resgatada da clandestinidade, enquanto se percebe exposta ao olhar público, comporta-se como uma vítima conformada e agradecida aos poderes constituídos que lhe facultam o ressurgimento. Quando crê que está livre do escrutínio da câmera – o que de fato não acontece –, sente-se livre para manifestar sua revolta com os rumos da política que acentuaram a exclusão social dos camponeses e dos pobres em geral.

A violência, a intimidação, as ameaças de extermínio, o desaparecimento do marido e da filha mais velha que se suicidou, a privação do contato com os filhos, o exílio forçado, a clandestinidade, nada disso vergou sua personalidade inconformista e sua reação contra a injustiça e a miséria.

Cabra marcado para morrer promove a redenção do cinema, da política e de seus personagens históricos. Não é pouco para um documentário.

No Brasil do latifúndio, o cabra que luta pela terra é marcado para morrer: uma história única e universal

Diorge Alceno Konrad

Universidade Federal de Santa Maria

E passado o período colonial
O país passou a ser um bom quintal
E depois de dar as contas a Portugal
Instaurou-se o latifúndio nacional, ai!
Subdesenvolvido, subdesenvolvido

[Carlos Lyra e Chico de Assis – *Canção do subdesenvolvido*]

Eu tinha medo, eu sofri muito.

Acho que vocês são testemunhas!?

(...) A perseguição era grande.

Tiveram muita vontade de me exterminar.

[Elizabeth Teixeira - 1981, em *Cabra marcado para morrer*]

Assisti *Cabra marcado para morrer*¹, pela primeira vez, em 1988, em sessão de vídeo VHS, em um evento do Curso de História da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), em sala do Centro de Ciências Sociais e Humanas (CCSH), quando estava no último ano da Licenciatura em História dessa Instituição, quatro anos após o lançamento da obra cinematográfica.

¹ Ver: *Cabra marcado para morrer*, 1984, documentário/drama, 1h59', dirigido por Eduardo Coutinho.



Cartaz de *Cabra marcado para morrer*, 1984.

O impacto foi profundo, no sentido mais amplo que a memória pode me socorrer. Como militante estudantil, desde as cenas iniciais, através da recuperação das imagens dos Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes (UNE), mostrando a miséria social no Nordeste contrastando com a presença de multinacionais, embaladas por *Canção do subdesenvolvido*, a música de Carlos Lyra. Jovem formado na urbanidade, mesmo que filho de pais oriundos da agricultura familiar, já com a consciência de que era um privilegiado, como descendente branco de imigrantes pobres da Europa, mas que aqui tiveram um quinhão de terra para sobreviver, diferentemente dos afrodescendentes, os quais, em sua maioria, nos pós-Abolição, não tiveram acesso à terra, ver a trajetória do casal João e Elizabeth Teixeira, aumentava a minha convicção de que era absolutamente necessário pesquisar mais sobre a Ditadura e os movimentos sociopolíticos de resistência, a fim de que pudéssemos nos aprofundar no contexto do filme e da censura que impedira a obra de ser finalizada logo após o Golpe de 1964. Contudo, neste meio tempo, o filme continuou sendo feito, pelos protagonistas camponeses, pela resiliência de Eduardo Coutinho.

Dito isto, penso ser justificável “contextualizar”, mesmo que de forma sintética, este processo histórico de dominação do latifúndio e de luta pela terra, a fim de que possamos nos apropriar ainda mais do impactante documentário/ficção de Eduardo Coutinho, tão resistente como João e Elizabeth Teixeira, tão necessário por expressar uma luta que ainda não terminou, uma luta pela democratização do acesso à terra, num país tão desigual como o Brasil.

Um processo histórico marcado pelo latifúndio e de luta pela terra

Com a Proclamação da República, consolidou-se o aburguesamento dos anteriores senhores de escravos, inaugurando uma República dos fazendeiros monocultores, avessa ao domínio da *coisa pública* pela maioria da população, mas voltada para a exportação de produtos primários, mantendo a origem colonial e reestruturando a tradicional dependência externa, sem qualquer mudança na estrutura da terra.

Para um país que fizera sua Independência em 1822, mantendo o modo de produção escravista, sem qualquer reforma agrária, concentrando a propriedade da terra no campo, apenas incorporando um “liberalismo às avessas”, conservador e escravista, especialmente entre os grandes fazendeiros do café, o qual se expandiu durante o Império do Vale do Paraíba para São Paulo e dali para o Oeste, entender a reestruturação das frações de classe no controle do poder central, após 1889, significa compreender, ao mesmo tempo, a luta pela terra, aprofundada pelo domínio metropolitano desde 1500, especialmente quando se deu a criação das capitâncias hereditárias e a doação das sesmarias.

A subordinação da economia brasileira com o exterior, especialmente com o capital inglês, dos primeiros anos republicanos, substituídos mais tarde pela hegemonia estadunidense no Brasil, também nos explicam boa parte do porque a Revolução Burguesa no Brasil ter sido incompleta. Associação e dependência das classes dominantes coloniais com a Metrópole, através da escravização, no Brasil Colônia, têm sua continuidade com o latifúndio subordinado ao imperialismo, na tardia República Brasileira, se a compararmos com nossos vizinhos latino-americanos.

A herança desse processo, em termos políticos, gerou um dos fenômenos mais característicos da Primeira República brasileira, o “coronelismo”, expressão de uma

classe proprietária agrária que estabeleceu um sistema eleitoral elitista e uma força política e militar, cuja grande marca era o “voto a cabresto”, as constantes fraudes eleitorais, o aprofundamento da ideologia do favor², bem como a continuada violência no campo, também de origem colonial.

Com o Movimento de 1930 e a chegada ao governo de outras frações da classe dominante, ocorrida em 24 de outubro, começou o processo mais acentuado de um modelo econômico de desenvolvimento nacional e autônomo³. A crise econômica de 1929 afetara a economia do País como nunca, fazendo com que os preços baixassem de forma brutal, especialmente o café, com o aumento dos estoques, nosso principal produto de exportação, ao mesmo tempo em que ocorreu uma retração do mercado, gerando contínuos impasses para a agricultura, a pecuária e o comércio, aumentando as dívidas⁴. A Revolução (pela metade) de 1930, já num período de ascensão da economia urbana e industrial, novamente não fez a tão necessária reforma agrária, sequer estendendo a legislação sindical e trabalhista para o campo.

Uma das primeiras medidas do “Governo Provisório” foi a criação do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio (MTIC), deixando o Ministério da Agricultura para tratar da agricultura e da pecuária com os grandes proprietários, sem abarcar os direitos sociais para o proletariado rural, muito menos para aqueles que viviam sem salário, agregados às relações de produção que, desde o Pós-Abolição, teimavam em ser pré-capitalistas no campo.

Nesse processo histórico, após 1930, a manutenção da ordem continuou tendo um braço importante para a sua realização. Não era qualquer polícia, mas uma organização que já vinha sendo desenvolvida durante muitos anos: a polícia política, com funções preventivas e repressivas, cuja finalidade era impedir as reações políticas contra a “ordem e a segurança pública”⁵, tanto na cidade como nas zonas rurais.

2 KONRAD, Diorge Alceno; LIMA, Bruna. Política e Poder Legislativo no Rio Grande do Sul Republicano - Parte 1 1889-1930 Primeira República. In. SOARES, Débora Dornsbach; ERPEN, Juliana (orgs.). **O Parlamento Gaúcho: da Província de São Pedro ao Século XXI**. Porto Alegre: Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 2013, p. 57.

3 KONRAD, Diorge Alceno. Brasil: Desenvolvimento e Nova República. **Fórum de Debates – Projeto Terceiro Mundo**. História, Caderno, n. 1. Santa Maria, junho de 1987, p. 38.

4 KONRAD, Diorge Alceno; RAMOS, Glaucia Vieira. A Estória e a “História” do Brasil. **Fórum de Debates – Projeto Terceiro Mundo**. História, Caderno, n. 2. Santa Maria, set. de 1987, p. 31.

5 KONRAD. Diorge Alceno. **O fantasma do medo: o Rio Grande do Sul, a repressão policial e os mo-**

Se a chamada “Revolução de 1930” trouxe a “modernidade” para o Brasil, expandindo o trabalho assalariado, urbano e mecanizado, formatando uma das bases de sustentação econômica dali para 1964, as contradições da mecanização e capitalização da agropecuária, sem a reforma agrária antilatifundiária, a expulsão dos trabalhadores do campo para a cidade não teve igual em qualquer outro momento histórico. Se em 1930, no Brasil, cerca de apenas 30% da população estava nas cidades, em 1964 já havia uma inversão de 70%.

Mesmo com as Constituições democráticas de 1934 (esta ainda que corporativa) e de 1946, as estruturas de origem colonial seriam mantidas, novamente consolidando um tipo de desenvolvimento capitalista que apenas modernizava-se, sem ainda coadunar as necessárias relações sociais de produção com as novas forças produtivas. O resultado disso foi o aumento da miséria social no campo, tendo como desdobramento a ampliação das lutas dos trabalhadores, assim como a criação de suas novas formas de organização.

Ainda em 1935, no contexto de lutas antifascistas, através da criação da Aliança Nacional Libertadora (ANL), esta organização antiimperialista bem como antilatifundiária, trazia em seu Programa a consigna da Reforma Agrária. Se núcleos rurais se expandiram rapidamente, sobretudo pelo Nordeste, de onde se aprofundariam as lutas seguintes. Contudo, naquele momento, especialmente depois do Manifesto de Luiz Carlos Prestes, de 5 de julho de 1935, quando solicitou “Todo o poder à ANL”, marcados pelo anticomunismo, os grandes proprietários, com suas representações no Congresso Nacional, apoiadas pelo integralismo e pelo governo, cancelaram a ilegalidade da Aliança. A reação desta frente foi a Insurreição Nacional, em novembro daquele mesmo ano, contudo a repressão foi arrebatadora, com prisões, torturas, assassinatos, decretação de Estado de Sítio e Estado de Guerra, criação do Tribunal de Segurança Nacional (TSN) e da Comissão Nacional de Repressão ao Comunismo (CNRC). Militantes do campo e da cidade, simples simpatizantes e até liberais opostos ao governo passariam a sofrer as mais agressivas perseguições, como bem demonstram os processos do TSN, hoje depositados no Arquivo Nacional. O Estado Novo (1937-1945), sob o pretexto do “perigo comunista”, neste quesito, apenas aprofundou a repressão.

vimentos sócio-políticos (1930-1937). Tese Doutorado em História Social do Trabalho). Campinas: IF-CH-Unicamp, 2004, p. 140. Disponível em: <http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000324299>. Acesso em: 2 jan. 2022.

Na Constituição outorgada de 1937, a garantia da lei em defesa da propriedade da terra, sobretudo ainda de valorização do café, mesmo que seguindo a Carta anterior, no que dizia respeito à função social da propriedade, de fato, impediria a reforma agrária naquele contexto, especialmente com o intuito de “expandir o modelo de colonização agrícola também para as áreas de fronteira e para o Brasil Central. Foi uma forma de evitar conflitos com os grandes latifundiários e ampliar a ocupação do território”.⁶

Mesmo assim, no meio do arbítrio do Estado Novo, setores dos trabalhadores do campo se mobilizaram para a busca de direitos, como na “tentativa de regulamentar o trabalho rural”, cuja “principal medida foi o Estatuto da Lavoura Canavieira (Decreto-Lei nº 3.855, de 21 de novembro de 1941)”, no qual se “previa um conjunto de direitos para os trabalhadores do setor de cana de açúcar, como um lote de terras para sua subsistência, assistência médica e hospitalar, escola para seus filhos (artigo 7º11), salário mínimo (artigo 9012), entre outros”.⁷ Clifford Andrew Welch, em seu artigo “Vargas e a reorganização da vida rural no Brasil (1930-1945)”, por sua vez, demonstra “que muitas iniciativas não foram bem-sucedidas no período, mas todas estimularam mudanças significativas nos anos subsequentes”, através de “uma série de estudos, leis e instituições para reajustar a vida rural, um conjunto de intervenções que criou um legado importante e duradouro”.⁸

Isto decorre da compreensão de que não há repressão na História que acabe com as contradições surgidas de um desenvolvimento capitalista desigual e dependente, sobretudo que aprofunde a exploração da renda, concentrando ainda mais as propriedades no campo. A historiadora Glaucia Vieira Ramos Konrad já disse que “tal qual Canudos, Juazeiro, Muckers, Contestado, Cangaço, entre outros movimentos que envolveram a luta dos trabalhadores pobres pela terra, de norte ao sul do País, no final do século XIX e início do XX, os ‘monges barbudos’, de forma direta ou não, colocaram em alerta as forças detentoras do latifúndio”.⁹ No artigo da autora, onde o argumento é

6 BERCOVICI, Gilberto. A questão agrária na Era Vargas (1930-1964). **História do Direito: RHD**. Curitiba, v. 1, n. 1, p. 183-226, jul.-dez. de 2020, p. 195. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=estado+novo+principais+lutas+pela+terra&oq=estado+novo+principais+lutas+pela+terra&aqs=chrome..69i57.12471j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8#>. Acesso em: 8 já. 2022

7 Idem, p. 185.

8 *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH, v. 36, n. 71, 2016, p. 81. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/Rq5WFdq66thgrvPMwvqvjd/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 8 jan. 2022.

9 KONRAD, Glaucia Vieira Ramos. Entrando no campo do Estado Novo no Rio Grande do Sul. In.

desenvolvido, é mostrado o massacre contra agricultores pobres no interior de Soledade, no Fundão, durante o Estado Novo, referindo-se aos plantadores de fumo que “deixaram de fazê-lo porque entendiam que a planta estocada dentro das suas casas miseráveis era prejudicial à saúde. Desta forma, deixaram de fornecer o produto aos proprietários dos armazéns locais”, gerando intensa repressão, comandada pelo governo do estado, com tropas da Brigada Militar, a polícia militar rio-grandense. Baseando-se em Rui Facó e a necessária crítica à determinada sociologia e historiografia, Konrad demonstra que tais fenômenos são vistos de forma “extra históricos”, rotulados como “banditismo” e “fanatismo”, somando “expressões que visavam criminalizar os movimentos sociais”.¹⁰

Assim, o processo de resistência e luta pela terra, mesmo num período ditatorial tão intenso, nunca deixou de existir, a exemplo da Revolta do Caldeirão (1935-1938), no Vale do Cariri, no Ceará, quando a ocupação de terra, liderada por Lourenço, resultou em massacres da polícia (1936) e do Exército (1938), bem como o Movimento Pau de Colher (1935-1938), em Casa Nova, Bahia, quando igualmente uma comunidade rural, formada por ocupação de terra, foi dizimada por policiais.¹¹ Foi deste mesmo processo histórico que as fênix da luta popular, nunca extintas e apáticas no período anterior, construíram suas novas formas de resistência e novas organizações sociais.

Passados nove anos de Ditadura, desencadearam-se as vitoriosas campanhas pela anistia aos presos políticos, juntamente com a criação, em 30 de abril de 1945, ainda na vigência do Estado Novo, do Movimento Unificador dos Trabalhadores (MUT) liderado pelo Partido Comunista do Brasil, o qual apresentava alguns pontos importantes para as lutas que viriam a seguir: a liberdade sindical, rompendo com as restrições e interferências na vida dos órgãos da classe; a melhoria das leis sindicais e da previdência social; a efetiva sindicalização dos trabalhadores do campo, sendo reconhecidos os seus direitos e assegurados os benefícios da legislação social; a plena manifestação de opinião nas assembleias sindicais e o cumprimento das resoluções coletivas tiradas nas entidades; a eleição de direções sindicais unitárias. Como

QUEVEDO, Júlio Ricardo; IOKOI, Zilda Márcia Grícoli. **Movimentos sociais na América Latina: desafios teóricos em tempos de globalização**. Santa Maria: MILA-CCSH-UFSM, 2007, p. 119 e 121.

10 FACÓ, Rui, **Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas**. 2. ed. Retratos do Brasil, n. 15. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965: gênese e lutas. 2. ed. Retratos do Brasil, n. 15. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 15-6, *apud* KONRAD, 2007, p. 121.

11 GOHN, Maria da Glória. **História dos movimentos e lutas sociais**. A construção da cidadania dos brasileiros. São Paulo: Loyola, 1995, p. 86-87.

afirmou a historiadora Glaucia Vieira Ramos Konrad, propostas que interessavam a classe trabalhadora e que atingiam o conjunto da sociedade¹², especialmente os trabalhadores do campo.

Neste meio tempo, a volta dos partidos foi se consagrando. Por iniciativa de Getúlio Vargas, nasceu o Partido Social Democrático (PSD), representando grandes proprietários do campo e os interventores estaduais do Estado Novo, e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), síntese dos movimentos de trabalhadores oriundos dos sindicatos organizados em torno do governo. Este, na verdade, será o resultado das amplas manifestações populares que resultaram na consigna “Queremos Getúlio!”. O “Queremismo”, como bem demonstrou o historiador Jorge Ferreira, está na origem do PTB, quando, a partir de maio de 1945, com receio de perder os direitos trabalhistas conquistados, os trabalhadores passaram a defender a permanência de Vargas na presidência da República e o adiamento das eleições presidenciais, reforçando o movimento pela Constituinte, mas com Getúlio à frente do governo¹³. Outra conquista significativa, seria a Legalização do Partido Comunista do Brasil, ainda em outubro daquele ano, com rápido crescimento.

Os trabalhistas e os comunistas (mesmo que estes voltassem a ilegalidade em 1947, alternando até períodos de clandestinidade), são correntes fundamentais para se entender a organização dos trabalhadores brasileiros até 1964. O reacionário Governo de Eurico Dutra já havia fechado a Confederação Geral dos Trabalhadores do Brasil (CGTB), criada pelo movimento sindical em setembro de 1946 e não reconhecida

12 KONRAD, Glaucia Vieira Ramos. **Os trabalhadores e o Estado Novo no Rio Grande do Sul: um retrato da sociedade e do mundo do trabalho (1937-1945)**. Tese (Doutorado em História Social do Trabalho). Campinas: Unicamp-IFCH, 2006. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/mundosdo-trabalho/arquivos/glauciacc.pdf>. Acesso em 9 jan. 2022, p. 12; KONRAD, Diorge Alceno. *Política e Poder Legislativo no Rio Grande do Sul Republicano - Parte 2 1930-1945. A Segunda República*. In. SOARES, Débora Dornsbach; ERPEN, Juliana (orgs.). **O Parlamento Gaúcho: da Província de São Pedro ao Século XXI**. Porto Alegre: Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 2013, p. 110.

13 FERREIRA, Jorge. *A democratização de 1945 e o movimento quemista*. In. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil Republicano*. Livro. 3. *O tempo da experiência democrática. Da democratização de 1945 ao Golpe Civil-Militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003; KONRAD, Diorge Alceno. *Política e Poder Legislativo no Rio Grande do Sul Republicano - Parte 3 1945-1964. A Terceira República*. In. SOARES, Débora Dornsbach; ERPEN, Juliana (orgs.). **O Parlamento Gaúcho: da Província de São Pedro ao Século XXI**. Porto Alegre: Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 2013, p. 127

oficialmente, mas a resistência continuava, particularmente para garantir, na Constituição de 1946, uma legislação progressista no que se referia a questão agrária.

Paralelamente a isto, os liberais conservadores, organizados partidariamente na União Democrática Nacional (UDN), com orientação política de oposição às políticas e ao próprio Vargas, em defesa do liberalismo econômico e da abertura ao capital estrangeiro, de franca oposição ao trabalhismo e ao comunismo, tendo sua base social nas classes médias urbanas e em alguns setores da frações de classe dominantes, do campo e da cidade, cada vez mais, aliados com proprietários do campo que apoiavam o PSD, passaram a tratar a questão agrária como “caso de polícia”, bem como propagandear que reforma agrária era “coisa de comunista”.

Foi dessa época, sobretudo na legalidade do Partido Comunista do Brasil (1945-1947), que os comunistas construíram uma grande e organizada mobilização de trabalhadores agrícolas em quase todos os Estados brasileiros”, quando fundaram-se “centenas de Ligas Camponesas, que reuniam milhares e milhares de pessoas”, resultando que, nesse período, “foi no setor rural que aconteceu a maior parte dos assassinatos, prisões e perseguições com que o governo Dutra marcou a adoção daquela medida arbitrária”¹⁴, o fechamento do Partido e das próprias Ligas, restando aos mesmos, por longo tempo, a atuação ilegal e clandestina, radicalizando a luta pela terra, em alguns casos, como na Guerrilha de Porecatu (1948-1951), no Paraná, já na divisa com São Paulo, quando trabalhadores ocuparam fazendas, repeliram jagunços a tiros e detiveram fazendeiros.¹⁵

Getúlio Vargas voltaria à Presidência da República e com ele trabalhismo no comando político da Nação. Os reflexos do aprofundamento da chamada “Guerra Fria”, contudo, e na conjuntura da Criação da PETROBRAS e do estabelecimento do monopólio estatal do petróleo, bem como o atendimento de várias reivindicações

14 MORAIS, Clodomir Santos de. História das Ligas Camponesas no Brasil – 1969. In. STÉDILE, João Pedro (org.). **A questão agrária no Brasil: História e natureza da Ligas Camponesas – 1954-1964**. Vol. 4. São Paulo: Expressão Popular, 2006, p. 22-23.

15 Sobre Porecatu, ver mais em: OIKAWA, Marcelo. **Porecatu: a guerrilha que os comunistas esqueceram**. São Paulo: Expressão Popular, 2011; PRIORI, Ângelo. **O levante dos posseiros: a revolta camponesa de Porecatu e a ação do Partido Comunista Brasileiro no campo**. Maringá: EDUEM, 2011. A radicalização deste período também esteve na Revolta da Dona Noca (1951, no Maranhão), bem como de Trombas e Formoso, a resistência armada de camponeses do norte de Goiás, iniciada em meados da década de 1950, desmantelado pelo Golpe de 1964.

dos trabalhadores, exemplificado pelo aumento de 100% do salário mínimo, colocaria Vargas “nas cordas” diante de parte significativa as classes dominantes brasileiras e suas organizações políticas, especialmente a UDN.

Vargas havia nomeado João Goulart (o Jango) para o Ministério do Trabalho, buscando uma reaproximação com a classe trabalhadora, mas este foi demitido no episódio do aumento do salário mínimo, após pressão política, particularmente dos setores empresariais. Dessa forma, após 1953, a posição antigetulista da UDN somente se aprofundaria, especialmente na conjuntura da “Greve dos 300 mil”, bem como em fevereiro de 1954, quando o “Manifesto ou dos Coronéis” articulou os militares antivarguistas, sobretudo do Exército e da Aeronáutica. A partir dali, sobretudo no discurso de Carlos Lacerda, um dos líderes udenistas, a reação conservadora acusava o Brasil de estar virando uma “república sindicalista”.

O resultado foi que civis e militares ampliaram suas articulações, através da tática liberal-conservadora de instrumentalizar o discurso sobre a corrupção, desembocando na crise política de agosto de 1954 e no suicídio de Vargas.

O suicídio resultou em comoção e levante popular, sendo que as manifestações que se seguiram atingiram órgãos de imprensa, à direita e à esquerda do trabalhismo, ocasionando depredações de bancos e empresas que simbolizavam a oposição a Getúlio, reforçando a defesa dos princípios nacionalistas e trabalhistas junto à classe trabalhadora brasileira¹⁶, incluindo a eleição de Juscelino Kubitschek (JK) e sua perspectiva mudancista de “Anos Dourados”, o que não foi suficiente para evitar as tentativas de golpe contra o seu governo, incensados pela UDN.

Com isto, o Vice-Presidente João Goulart, eleito pelo PTB, cumpriu papel político fundamental ao negociar com as lideranças sindicais, inclusive controlando as ações mais radicais e preservando JK do desgaste, articulando com os movimentos sociais, especialmente do campo, época em que as Ligas Camponesas tiveram crescimento significativo¹⁷ e, sobretudo, durante as greves de fortes categorias organizadas em nível

16 KONRAD, Diorge Alceno. Política e Poder Legislativo no Rio Grande do Sul Republicano - Parte 3 1945-1964. A Terceira República”. In. SOARES, Débora Dornsbach; ERPEN, Juliana (orgs.). **O Parlamento Gaúcho: da Província de São Pedro ao Século XXI**. Porto Alegre: Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 2013, p. 132-3.

17 Com a luta camponesa no Nordeste, ampliada com a ANL, na década de 1930, camponesas resistiram ao Estado Novo, aumentaram sua organização desde a década anterior, formando o embrião de várias

nacional, como os bancários, os gráficos, os marítimos, os metalúrgicos e os ferroviários.

Neste meio tempo, ainda em 21 setembro 1954, em São Paulo, durante a II Conferência Nacional dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas, foi criada a União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil (ULTAB), a qual ampliava a relação do Partido Comunista do Brasil com os camponeses, “propondo-se a congregar várias categorias de trabalhadores rurais numa organização de caráter nacional, com o objetivo de luta pela reforma agrária”, especialmente em seu periódico, *Terra Livre*, fundado em maio de 1949, estudado por Maria do Socorro Rangel (1954-1964), onde percebeu “os evidentes investimentos dos comunistas em pesquisas e elaboração política na questão agrária”, sobretudo com “cuidado de conhecer as particularidades das condições de trabalho em cada lavoura, em cada região”, bem como “as sugestões em relação às formas da organização adequadas a cada categoria de trabalhador rural (associações e sindicatos)”, além do “estímulo a todas as formas de luta (abaixo-assinados, protestos, greves parciais) e do estudo da legislação vigente, sempre acompanhado das indicações de como exigir o seu cumprimento”.¹⁸

ligas, como a de Boa Ideia, no bairro de Iputinga, em Recife, criada logo após o fim do Estado Novo, já com influência dirigente comunista, especialmente de Zé dos Prazeres, além do exemplo de Paulo Travassos, militante comunista que migrou do Espírito Santo para Pernambuco, um dos fundadores da Sociedade Agrícola e Pecuária dos Plantadores de Pernambuco (SAPPP), posteriormente substituído por Zezé da Galileia. Cf. AZEVEDO, Fernando de. **As Ligas Camponesas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 55-56. Do mesmo autor, indica-se o artigo “Revisitando as ligas camponesas”. In. MARTINS FILHO, João Roberto (org.). **O Golpe de 1964 e o Regime Militar: novas perspectivas**. São Carlos: EdUFSCAR, 2006. Mas, de fato, foi no Engenho Galileia, em Vitória de Santo Antão, na divisa do Agreste com a Zona da Mata de Pernambuco, em primeiro de janeiro de 1955, em Pernambuco, sob influência do Partido Comunista do Brasil, que as Ligas foram criadas oficialmente com tal nome, sendo expandidas para a Paraíba e o restante das regiões do Brasil.

18 RANGEL, Maria do Socorro. Territórios de confronto: uma história de luta pela terra nas ligas camponesas. In. LARA, Sílvia Hunold; MENDONÇA, Joseli (orgs.). **Direitos e justiça no Brasil**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2006, p. 468-469.



Periódico *Terra Livre*, ano V, n. 47, São Paulo ago. 1954, p. 1. Fonte: CONCEIÇÃO, Diogo Antunes da; ARAKAKI, Suzana. *Trabalhadores rurais e política no brasil no periódico Terra Livre (1954-1964)*, p. 13.

Esta conjuntura favorável às forças progressistas e trabalhistas levaria a eleição de Leonel Brizola para o Governo do Rio Grande do Sul, o qual tomará posse em 25 de março de 1959¹⁹, cujo governo iniciará um processo tímido, mas importante de reforma agrária, atendendo as reivindicações do Movimento dos Agricultores Sem Terra (MASTER), nascido em Encruzilhada do Sul, no Rio Grande do Sul, em 24 de junho de 1960.

Nas eleições presidenciais de 1960, Jânio Quadros foi eleito pelo Partido Democrata Cristão (PDC), inexpressivo em nível nacional, mas com apoio da UDN, enquanto, em outra chapa, conforme a legislação da época, foi novamente eleito como vice-presidente, João Goulart.

A política ambígua de Jânio, o primeiro Presidente a tomar posse em Brasília, no que tange às relações exteriores, o colocou em uma encruzilhada, pois, ao assumir

19 KONRAD, Diorge Alceno. *Política e Poder Legislativo no Rio Grande do Sul Republicano - Parte 3 1945-1964. A Terceira República*. In. SOARES, Débora Dornsbach; ERPEN, Juliana (orgs.). **O Parlamento Gaúcho: da Província de São Pedro ao Século XXI**. Porto Alegre: Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 2013, p. 135.

o governo, em 31 de janeiro de 1961, no mesmo dia, em rede de rádio e televisão responsabilizou JK pela situação em que encontrou o País ao assumir o governo, com uma dívida externa de 2 bilhões de dólares e inflação alta, indicando economia austera e arrocho, com fala moralizadora, o que “sempre deliciou a classe média”, mas cujas consequências são lesivas a este segmento social, bem como ao proletariado²⁰.

Oito meses após iniciar seu mandato, a tática pretendida de anunciar a renúncia, para fortalecer seu poder, não obteve êxito. Sua renúncia foi aceita com facilidade, mas as forças reacionárias, em agosto de 1961, sobretudo através dos ministros militares, iniciaram a escalada golpista para impedir a posse de Jango, acusado de promover a agitação nos meios operários, ser vinculado aos comunistas e ser simpático aos países socialistas [Goulart estava na China, justamente no dia da renúncia de Jânio, colocando em prática a política multilateral nas relações exteriores e de ampliação da política comercial além do bloco ocidental hegemônico pelos Estados Unidos).

A partir do Rio Grande do Sul, a Rede da Legalidade, liderada por Leonel de Moura Brizola, ganhou a maioria do País e foi vitoriosa, abrindo espaço para a posse de Jango e a luta por mudanças mais profundas nas estruturas arcaicas da Formação Histórica do Brasil. Em nível nacional, a maioria das forças políticas identificadas com um projeto nacionalista, e mesmo aqueles que somente defendiam a legalidade se opuseram à tentativa de golpe. O movimento foi vitorioso em função da grande mobilização popular, pela defesa da legalidade constitucional, pela decidida liderança de Leonel Brizola e, na conjuntura, pela falta de apoio social mais amplo dos setores conservadores. Também pelo decidido apoio militar do III Exército e de oficiais e combatentes desertores das regiões militares fieis à tentativa de golpe.²¹

A vitória da Legalidade apenas adiou a sedição conservadora e udenista, o que resultou em ampliação do discurso conservador, mobilizando brasileiros para aderir à defesa do Golpe, como na construção do complexo Instituto Brasileiro de Pesquisas Sociais (IPES)/Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), articulado

20 IGLESIAS, Francisco. **Trajetória política do Brasil**. São Paulo: Companhia de Letras, 1992, p. 279-280.

21 KONRAD, Diorge Alceno. Política e Poder Legislativo no Rio Grande do Sul Republicano - Parte 3 1945-1964. A Terceira República”. In. SOARES, Débora Dornsbach; ERPEN, Juliana (orgs.). **O Parlamento Gaúcho: da Província de São Pedro ao Século XXI**. Porto Alegre: Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 2013, p. 136-7.

por setores majoritários do capitalismo atuante no Brasil, tanto em nível nacional como estrangeiro²².

Quando o Presidente João Goulart também decidiu encampar as lutas pelas reformas, atraiu contra si as fortes oposições e acusações que eram direcionadas a Brizola. Certo é que as mobilizações de agricultores sem-terra não cessaram, como no caso do Rio Grande do Sul, após o Governo de Leonel Brizola, mas não contaram com o apoio do Governo de Ildo Menegheti, eleito com amplo apoio dos ruralistas rio-grandenses, especialmente aqueles ligados a Federação dos Agricultores do Rio Grande do Sul.

Ildo Menegheti, então governador do Estado, não perdeu a oportunidade de sair atacando o governo federal, afirmando que no Estado ele iria garantir o direito à propriedade privada, não admitindo “invasões de terras ou violência”²³. Notícias que tinham por objetivo criar tensão e sensacionalismo eram frequentemente divulgadas como, por exemplo, as que constantemente afirmavam haver pregação ou agitação subversiva no interior ou a que afirmava que 42% das terras no Rio Grande do Sul seriam consideradas de utilidade pública.²⁴

Tais episódios tinham o objetivo de mostrar os interesses sociais e as organizações sócio-políticas que estavam disputando a sociedade naquela conjuntura. Os debates e os problemas referentes às reformas sociais perduraram até 1964. A mobilização urbana e rural foi consecutivamente denunciada como nociva à nação e à produção.

Na abertura da sessão legislativa de 1964, Jango já havia enviado mensagem ao Congresso solicitando e recomendando a aprovação das reformas de base. A partir de então, as disputas políticas se acirraram mais ainda. Os proprietários rurais e empresariais rio-grandenses, por exemplo, lançaram manifestos nos jornais protestando contra “a demagogia, a agitação, a intranquilidade e a subversão”. O *Correio do Povo*, periódico que representava no estado a voz golpista dos ruralistas, em editorial, passou

22 Sobre este processo, ver DREIFUSS, René Armand. **1964: a conquista do Estado**. Ação política, poder e golpe de classe. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

23 Cf. *Correio do Povo*, Porto Alegre., edição de março de 1964.

24 As referências aqui e abaixo estão em: KONRAD, Diorge Alceno. Política e Poder Legislativo no Rio Grande do Sul Republicano - Parte 3 1945-1964. A Terceira República”. In. SOARES, Débora Dornsbach; ERPEN, Juliana (orgs.). **O Parlamento Gaúcho: da Província de São Pedro ao Século XXI**. Porto Alegre: Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 2013, p. 138-9.

a acusar Goulart e líderes de esquerda de um “neoperonocastrismo”. Ampliavam-se os discursos sobre as ameaças de “república sindicalista” ou de aumento da caminhada para a “bolchevização” do País.

Com a radicalização do momento político e o avanço das demandas sociais por mudanças necessárias, sobretudo a reforma agrária, e como resposta à articulação golpista, Jango encaminhou ao Congresso as reformas de base e, no auge na crise política, convocou o Comício da Central do Brasil, em 13 de março de 1964, rumando à esquerda. Contando com a participação do Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), da UNE, do PTB, de setores do PSD, do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e outras organizações políticas e dos movimentos sociais, o Comício foi um marco em defesa das reformas agrária, urbana, universitária, tributária etc. A partir de então, as disputas políticas se acirraram ainda mais.

Em 1º de abril, o Golpe de 1964 iniciava um dos períodos mais repressivos de nossa História. Desde o primeiro momento, sobretudo entre as lideranças sindicais do campo e da cidade, o Terrorismo de Estado prendeu, torturou, entrevistou nas entidades, retirando as lideranças do comando sindical, tudo em nome da suposta “preservação da liberdade e da democracia contra a conspiração comunista”, alicerçada na Doutrina de Segurança Nacional e no lema “Segurança e Desenvolvimento”.

É importante salientar, conforme demonstrou amplamente Carlos Fico²⁵, o Golpe contou com total apoio e colaboração do governo dos Estados Unidos. Tal apoio era não somente político, mas também militar, consubstanciado num plano de contingência que previa apoio logístico e de tropas para os golpistas brasileiros, expresso na famosa Operação Brother Sam, que fazia parte de um plano muito mais amplo para apoiar a sedição no Brasil. Tal plano, contou com planejamento conjunto entre militares brasileiros e o Governo dos EUA, com ampla participação desta potência estrangeira na campanha de desestabilização e na conspiração contra Goulart, junto com as entidades das frações das classes dominantes brasileiras, particularmente do setor agropecuário.

O Golpe de 1964 pode ser entendido como a culminância de um amplo movimento civil-militar contra um projeto de sociedade que pretendia promover mudanças dentro de preceitos nacionalistas. Imediatamente após o Golpe, a nova fase

25 O grande irmão: da operação Brother Sam aos anos de chumbo. O Governo dos Estados Unidos e a Ditadura Militar Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

política que marcaria o Brasil começava a tomar contornos. Centenas de pessoas foram presas. Em nível nacional e estadual teve início o período de acusações, expurgos e perseguições políticas.

Conquistado o poder, o Estado, agora em mãos dessa coalizão, precisava se legitimar. O Golpe, dado “em nome da democracia” e contra a “ameaça subversiva”, privilegiou as acusações de corrupção contra os trabalhistas, socialistas e comunistas, líderes de sindicatos e movimentos sociais e políticos, em geral, que podiam opor alguma resistência à Ditadura Civil-Militar. O destaque dado ao “inimigo interno” também era fundamental para a legitimação golpista, sendo invocado constantemente para justificar a repressão e o terror do Estado. Era preciso manter o medo diante de um iminente “ataque subversivo”, procurando espalhar o temor na sociedade. Assim, líderes trabalhistas, comunistas, liberais críticos, sindicalistas, todos eram, de alguma forma, conectados a planos de subversão.

O Estado e os movimentos sociopolíticos conservadores criaram e venderam uma imagem de si e do inimigo. João Goulart, Brizola, Miguel Arraes, Sereno Chaise, líderes sindicais e estudantis, trabalhadores sem-terra, intelectuais, socialistas e comunistas, entre outros, seriam corruptos, agindo à serviço do “comunismo internacional”.²⁶

Desde os primeiros momentos do governo ditatorial, diversas intervenções foram realizadas com o objetivo de desmobilizar os movimentos sociopolíticos mais atuantes. Durante as intervenções, comissões de inquérito e também de expurgos foram formadas. A ação de desmobilização de estudantes, operários, intelectuais, foi intensa nos primeiros meses após o Golpe. Nos primeiros anos da Ditadura, muito antes do Ato Institucional Nº5 (AI-5), foram dezenas de assassinatos de militares, agricultores e trabalhadores do campo, proletários e sindicalista urbanos, indígenas, estudantes e intelectuais de oposição. Somou-se a isso a intervenção nos sindicatos, juntamente com a prisão e tortura ou exílio de seus principais líderes, desmobilizando o movimento sindical.

26 KONRAD. Diorge Alceno. Política e Poder Legislativo no Rio Grande do Sul Republicano - Parte 4 1964-1985. A Ditadura Civil-Militar”. In. SOARES, Débora Dornsbach; ERPEN, Juliana (orgs.). **O Parlamento Gaúcho: da Província de São Pedro ao Século XXI**. Porto Alegre: Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 2013, p. 162-5.



Casa de Detenção de Recife, onde foram presos e torturados muitos dos militantes operários e camponeses, após o Golpe de 1964. *Cabra marcado para morrer*, 1984, dirigido por Eduardo Coutinho. Minutagem: 1h'16'24"

A outorga da Constituição da Ditadura, em 1967, e a nova Lei de Segurança Nacional (LSN), chancelou o terror, o qual se aprofundaria os anos subsequentes, consagrado pelo AI-5, aplicado ainda no governo do ditador Arthur da Costa e Silva, mas consolidado no governo do ditador Emílio Garrastazu Médici. Contra isto, nos anos seguintes, as ações de resistência deram-se na clandestinidade e, muitas delas, através da luta armada, a opção mais radical.

Entretanto, como resultado político da maior da crise econômica, especialmente com o fim do falso “Milagre Econômico” (1967-1973), nas eleições de 1974, ocorreu a vitória para o Senado do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), oriundo do bipartidarismo que criou a “oposição consentida” em 1965. A resposta da Ditadura foi a chamada “Distensão”, já no Governo do Ditador Ernesto Geisel (1974-1978), e a “Abertura”, durante o governo ditatorial de João Baptista Figueiredo.

Porém, a distensão não acabou com a repressão no Brasil. A ordem era para dizimar as organizações comunistas, mesmo aquelas que não foram à luta armada, como o setor hegemônico do PCB (o PCdoB já havia perdido boa parte dos seus quadros na repressão à Guerrilha do Araguaia – 1971-1975 -, perdendo outros tantos na Chacina da Lapa, em 16 de dezembro de 1976, enquanto a guerrilha urbana, sobretudo da Ação Libertadora Nacional – ALN – e da Vanguarda Popular Revolucionária - VPR, entre outras organizações, havia sido dizimada), bem como manter a repressão no campo e na cidade.

Porém, a continuidade da resistência à Ditadura persistirá, via luta pela anistia ampla, geral e irrestrita, por uma Constituinte Livre e Soberana, pela liberdade dos presos políticos, por eleições pra Presidência da República, gerando novo ascenso dos movimentos sociais e o retorno dos mesmos às ruas, primeiro pela luta estudantil, depois pelo Movimento do Custo de Vida, chamado mais tarde de Movimento Contra a Carestia, um marco dos movimentos sociais urbanos e populares na resistência à Ditadura, bem como pela reorganização da luta étnico-racial através do Movimento Negro Unificado (MNU), seguido pelo movimento sindical e operário e suas greves, pela luta pela moradia (com a fundação da Confederação Nacional das Associações de Moradores CONAM -, em 1982) e por luta pela terra (entre 21 a 24 de janeiro de 1984, no Encontro Nacional de Cascavel, no Paraná, foi fundado o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra -MST -, enquanto o acúmulo de resistência da luta pela reforma agrária contra a Ditadura, presenciou a retomada do sindicalismo dos trabalhadores do campo, através da Confederação dos Trabalhadores na Agricultura - CONTAG -, fundada em 1963, durante o governo de João Goulart).

Como já defendido no artigo “A democracia não foi doada: a resistência na ditadura civil-militar brasileira”²⁷, este processo de nova ascenso de luta de classes e de aumento dos conflitos sociopolíticos é fundamental para entender a derrota e o fim da Ditadura Civil-Militar pós-1964. Por isto, “evidenciar os movimentos sociais e políticos que resistiram à Ditadura Civil-Militar no Brasil (1964-1985), é colocar em patamar diferente aquilo que já foi adiantado por Caio Navarro de Toledo, quando argumentou que o Golpe de 1964 foi um Golpe contra a incipiente democracia política brasileira, contra as reformas políticas e sociais em debate durante o Governo de João Goulart; contra a politização das organizações dos trabalhadores, camponeses e estudantes e contra o rico debate cultural e intelectual que vivia o País. Para levar adiante um golpe de direita contra as reformas de base e a democracia e uma ditadura das classes dominantes, e seus ideólogos, civis ou militares, como já disse o autor,

27 A democracia brasileira não foi doada: a resistência na Ditadura Civil-Militar Brasileira”. In. ALVES, Clarissa Sommer; PADRÓS, Enrique Serra (orgs.). **II Jornada de estudos sobre a ditaduras e direitos humanos** - há 40 anos dos golpes no Chile e no Uruguai. Porto Alegre - RS: APERS, 2013. Disponível em: http://www.apers.rs.gov.br/arquivos/1388085964.Ebook_II_Jornada_Ditaduras_e_DH.pdf. Acesso em: 22 jan. 2022.

foi preciso destruir as organizações políticas e reprimir os movimentos sociais de esquerda e progressistas.²⁸

Por tudo isto, entender o processo histórico de dominação da propriedade, bem como de luta pela terra, evidenciando os movimentos sociais e políticos que resistiram antes e durante a Ditadura Civil-Militar no Brasil, sem negar a complexidade da luta de classes durante o Brasil de 1964 a 1985, ou mesmo antes, a qual evidencia as contradições mais profundas do Brasil em si, significa dar centralidade a uma explicação que percebe nossos 21 anos de Terrorismo de Estado, perpetrado pelas nossas classes dominantes, em aliança com o capital estrangeiro, como parte da resistência de um povo que tem marcado em seu processo histórico a resistência ou a morte.

O cabra marcado para morrer

É da tradição de luta pela terra, particularmente das Ligas Camponesas, que nasceu a trajetória de resistência de João Pedro Teixeira. Nascido no então distrito de Pilõezinhos, pertencente a Guarabira, na Paraíba, em 4 de março de 1918, filho dos agricultores familiares Maria Francisca da Conceição e João Teixeira, João aprendeu cedo as lidas camponesas, o valor da terra e a luta em defesa da mesma.



João Pedro Teixeira e sede da Associação de Sapé: Fontes: COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE **Relatório da Comissão Nacional da Verdade**. Vol. 3. Brasília: CNV, 2014, p. 33; *Cabra marcado para morrer*, 1984, dirigido por Eduardo Coutinho. Minutagem: 3'30"

28 Ver: TOLEDO, Caio Navarro de. 1964: o golpe contra as reformas e a democracia. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **O Golpe e a Ditadura Militar**. 40 anos depois (1964-2004). Bauru: Ed. da USC, 2004, p. 67-68; do mesmo autor, cf. 1964: o golpe contra as reformas e a democracia. **Revista Brasileira de História**. Dossiê Brasil: do ensaio ao golpe (1954-1964), v. 24, n. 47. São Paulo: ANPUH-CNPQ, jan.-jun. 2004, p. 13-28.

João viria a ser o fundador da primeira Liga Camponesa da Paraíba, fundada em 1958, em Sapé, a “cidade do abacaxi”, próxima a 42 quilômetros de João Pessoa, chamada ainda de Princesa, no ano do nascimento do futuro líder rural. A Liga teve como primeiro nome Associação dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas de Sapé.

No Trabalho de Conclusão do Curso em História, apresentado na Universidade Estadual da Paraíba, na mesma cidade de nascimento de João Pedro Teixeira, Jean Carlos Lima da Silva, citando Nonato Nunes, mostrou que João e a família moravam em um sítio, no qual criavam alguns animais, sítio próximo a fazenda em que seu pai trabalhava do nascer do sol ao anoitecer, destino igualmente seu, assim que criou capacidades produtivas de trabalho. Sem direito a nenhum tipo de educação escolar, cuja alfabetização dos camponeses transformava-se numa ameaça aos proprietários de terras, situação que imperava entre os proprietários de terra, produtores monocultores de algodão, fumo ou cana de açúcar.²⁹

Jean da Silva também cita o mesmo livro do jornalista Nonato Nunes, referenciando o advogado Francisco Julião, criador das Ligas Camponesas, a fim de expressar a violência histórica a que eram submetidos estes trabalhadores rurais diante de proprietários de terras violentos, quando intentavam qualquer resistência ou se revoltavam, “rebelados contra o aumento extorsivo do foro³⁰, o ‘cambão’³¹, o ‘vale do barracão’³², o ‘capanga”, o salário de fome”. Derrubada e/ou incêndio de seus casebres, destruição da pequena plantação e de seus pomares, ser arrastado por veículos, marcados por ferro em brasa, colocados lambuzados em mel sobre formigueiros, colocados dia e

29 NUNES, Nonato. *João Pedro Teixeira: um mártir latifundiário*. João Pessoa: Idea, 2013, p. 24 e 26 *apud* SILVA, Jean Carlos Lima da. *Vida, luta e morte de João Pedro Teixeira: o mártir latifundiário e as tessituras das Ligas Camponesas na Paraíba*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História). Guarabira: UEPB, 2015, p. 9. Disponível em: <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/123456789/8864/1/PDF%20-%20Jean%20Carlos%20Lima%20da%20Silva.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2022.

30 O proprietário foreiro é aquele que tem o controle de uma terra, ocupando ou alugando (podendo até vende-la), mas não é dono do mesmo perante a lei. Assim, duas pessoas físicas ou jurídicas são proprietárias, neste caso, geralmente, os fazendeiros.

31 É a doação de um dia de trabalho gratuito que o trabalhador rural fornece ao dono da terra. Aliás, Francisco Julião escreveu o livro *Cambão: a face oculta do Brasil* (Cidade do México: Siglo XXI, 1968), em seu exílio no México, após o Golpe de 1964, obra autobiográfica que denuncia as condições de trabalho no campo brasileiro, já traduzida para diversas línguas.

32 Neste caso, representam os pequenos contratos de trabalho por empreitada, no qual o proletário rural recebe pequenos pagamentos em espécie ou em vales que só podem ser consumidos no armazém (barracão) do empregador.

noite em cubas cheias de água contaminadas por urina e fezes e tratados apenas a pão seco, caçados e mortos a tiros, destruindo as cruzes onde foram enterrados as vítimas do latifúndio, mutilação de corpos ou amputação de membros com entrega da carne aos cães, entre outros³³, lembrando os mais famigerados crimes praticados por feitores e capitães do mato dos senhores de escravos.

Pois foi nessa cultura de violência senhorial e cotidiana, agora praticada por “coronéis” do latifúndio e seus pistoleiros, aumentada em gênero, número e grau se o trabalhador ousasse reagir e se organizar em movimento social, que cresceu João Pedro Teixeira.

Pois foi, justamente, o que veio a fazer João Pedro Teixeira, depois de uma temporada sazonal de trabalho agrícola, a partir de 1944, quando foi ser operário, na pedreira Cavalheiro, de Jaboatão, em Pernambuco, experiência que lhe levou ao sindicato operário, morando em Recife com Elizabeth, na conjuntura de luta pela redemocratização do Brasil. Dali, rumou para a Galileia³⁴, onde, anos mais tarde, já em Vitória de Santo Antão, justamente neste distrito, acerca de 46 quilômetros de Recife, em 1958, organizou a Liga Camponesa, e onde viria a conhecer Francisco Julião.³⁵



Francisco Julião. Fonte: *Cabra marcado para morrer*, 1984, dirigido por Eduardo Coutinho.
Minutagem: 12'26”

33 Citado por Nonato Nunes, p. 34, *apud* SILVA, 2015, p. 12.

34 Em *Cabra marcado para morrer*, Manoel Serafim, amigo e companheiro de trabalho, ao depor para o filme (a partir da minutagem 33'59”, afirmou que João decidiu sair da pedreira, ao começar a perder empregos, devido às suas convicções políticas, afirmando: “(...) eu não tenho vontade de morrer (...) eu posso até morrer lá, na bala, mas é melhor que morrer aqui, de fome!”.

35 Nonato Nunes, p. 50, *apud* SILVA, 2015, p. 13. Ver, também o depoimento de Elizabeth Teixeira, no filme de Eduardo Coutinho, a partir da minutagem 30.

Como explica Antônio Montenegro, Galileia tem referência a um engenho de *Fogo morto*, imortalizado pela obra de José Lins do Rego, um engenho que não produz açúcar, mas fornece cana para alguma usina, o qual, em meados dos anos 1950, tinha cerca de 140 famílias de trabalhadores rurais ocupando sua terra e que viviam da agricultura de subsistência, em troca do pagamento do foro.³⁶ O débito com o proprietário de alguns e a extrema miséria de outros, que sequer tinham recursos para o pagamento de seus caixões ao chegar a morte, os fez se organizarem, criando em nível estadual a SAPPP, buscando os fundos de ajuda mútua.³⁷

Em Galileia, aos quarenta anos de idade, João Pedro Teixeira se aproximou dos ideais programáticos do Partido Comunista do Brasil e das Ligas Camponesas, especialmente em torno da tática diante da questão agrária, aproximada da sua realidade. Perseguido pelo dono da pedreira em que trabalhava, por sua ideologia comunista, mesmo costumeiramente sem armas, como disse Jean da Silva, “passou a ser considerado marcado para morrer”.³⁸

No mesmo ano, de volta à Paraíba, se tornou o vice-presidente da Liga de Sapé (Associação dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas de Sapé), de onde restaria morto pelo latifúndio poucos anos mais tarde, aos quarenta e quatro anos. Antes dele, como sabemos, em 14 de março de 1961, outro líder da Liga Camponesa de Sapé, Alfredo Nascimento, atuante no Engenho Miriri, já havia sido o primeiro ativista das Ligas a ser assassinado no estado da Paraíba, conforme aponta a Comissão Nacional da Verdade (CNV). Conforme o *Relatório*, Alfredo “vinha sendo ameaçado de morte em função de sua atuação na organização dos trabalhadores contra o cambão” e, depois de ter “ido à residência do então governador da Paraíba, Pedro Gondin, pedir garantias de vida”, juntamente “com uma comissão formada por parlamentares, líderes sindicais e estudantis, quando “teve a garantia de que nada iria acontecer com ele”, mas ao “retornar à fazenda, foi atingido mortalmente por um tiro disparado pelo administrador do engenho, também sargento da polícia”.³⁹

36 No caso do foro do Engenho de Galileia, retratado em *Cabra marcado para morrer*, o pagamento era anual.

37 MONTENEGRO, Antonio Torres. Ligas Camponesas e sindicatos rurais em tempo de revolução. In. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil Republicano**. Livro. 3. O tempo da experiência democrática. Da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 247 e 269.

38 SILVA, 2015, p. 13.

39 COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE **Relatório da Comissão Nacional da Verdade**. Vol. 2.

Tem gente lá fora! O filme também marcado para morrer

Conforme conta Elizabeth, no filme⁴⁰, a promessa do latifúndio de matar João Pedro Teixeira vinha sendo constante, inclusive cortando-lhe a orelha, para beber com cana em comemoração pela sua morte. O fim de João Pedro não tardaria. Seria assassinado pelo vaqueiro Arnaud Nunes Bezerra, pelo cabo Antônio Alexandre da Silva, pelo soldado Francisco Pedro de Silva, com cinco tiros de fuzil, em 2 de abril de 1962, numa segunda-feira, quando vinha de João Pessoa, após uma tentativa de reunião com Antônio José Tavares, numa estrada secundária entre Sapé e Café do Vento, também na Paraíba, João Pedro Teixeira, na ocasião, estava “armado” de livros e cadernos para seus onze filhos, material escolar que foi atingido por tiros e seu sangue. Elizabeth só saberia de sua morte no dia seguinte, sem acreditar, buscando seu corpo na cidade próxima, acompanhada de seu filho Abraão, encontrando-o “todo esfaçalhado de bala (...) se encontrava o ouvido cheia de terra, o sangue no chão”.⁴¹



João Pedro e Elizabeth Teixeira, casados desde 1942, com seus onze filhos (o mais alto e mais velho, é Abraão). Fonte: COUTINHO, Eduardo. Filme marcado para reviver. In. INSTITUTO MOREIRA SALES. **Cabra marcado para morrer**. São Paulo: IMS, 2014, p. 17.

Brasília: CNV, 2014, p. 114. Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_2_digital.pdf. Acesso em: 13 fev, 2022.

40 A partir da minutagem 45'34" de *Cabra marcado para morrer*.

41 Elizabeth conta este momento na minutagem 50'51' do filme.

Os mandantes foram Pedro Ramos Coutinho, o usineiro Aguinaldo Veloso Borges e o próprio Antônio Tavares, numa conjuntura em que Teixeira se preocupava com processos referentes ao Sítio Antas do Sono, arrendado do pai de Elizabeth e que havia sido justamente vendido para Tavares, vereador e comerciante de Sapé. Este, impedia que João plantasse no terreno do sítio, exigindo que a família Teixeira deixasse a propriedade.⁴²

O assassinato de João Pedro Teixeira não se situou apenas nos quadros de rotina praticados pelo latifúndio e seus pistoleiros. Representou mais um crime político contra lideranças camponesas das Ligas, com tanta repercussão, que o próprio governador da Paraíba, Pedro Gondim, ficou responsável pelo acompanhamento do inquérito. Assassinado João, com um cortejo fúnebre que reuniu cerca de cinco mil camponeses em Sapé, um mês depois ampliada por manifestação de quarenta mil trabalhadores rurais, em João Pessoa, traduzindo o ascenso de luta pela terra naquela quadra histórica, quem assumiu a Liga de Sapé foi sua companheira, Elizabeth Teixeira, a qual conheceu João, em um barracão, fazendo compras.



Primeiro registro de Elizabeth Teixeira, feito por Eduardo Coutinho, em 1962. Fonte: Um clássico revisitado. **Zero Hora**, edição de 7 abr. 2014, p. 6.

42 Ver sobre isso a biografia sobre João Pedro Teixeira, especialmente ao tratar das circunstâncias da sua morte em: COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE **Relatório da Comissão Nacional da Verdade**. Vol. 3. Brasília: CNV, 2014, p. 33 a 36. Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_3_digital.pdf. Acesso em: 13 fev, 2022. Igualmente recomendo, aliás de onde a CNV se baseou para fazer esta minibiografia: COMISSÃO de Familiares dos Mortos e Desaparecidos Políticos. **Dossiê Ditadura Mortos e Desaparecidos Políticos no Brasil 1964-1985**. 2 ed. São Paulo: Comissão de Familiares dos Mortos e Desaparecidos Políticos/Instituto de Estudos Sobre a Violência de Estado/Imprensa Oficial, 2009, p. 55-56.

Três meses após o assassinato do pai, Paulo Pedro sofreu atentado, tomando um tiro na parte central da cabeça. Marluce, a outra irmã e filha mais velha, aos 18 anos, ainda em dezembro de 1962, tomou arsênico, por não suportar a morte do pai. Em 1963, Isaac foi para Cuba, estudar medicina.⁴³

Julgado o crime contra João Pedro, a condenação recaiu sobre todos os envolvidos, mandantes e assassinos, com exceção de Aguinaldo Borges, dono da Usina Tanques e então suplente de deputado estadual e que assumiu o cargo, depois da renúncia de um deputado e quatro suplentes, a fim de garantir imunidade parlamentar, contudo, numa reviravolta da Ditadura, em março de 1965, os assassinos foram absolvidos por unanimidade pelo Tribunal do Juri. Aliás, ainda em setembro de 1964, também em Sapé, Pedro Inácio de Araújo, o Pedro Fazendeiro, e João Alfredo Dias, o Nego Fubá, militante do PCB, igualmente integrantes da Liga, foram desaparecidos.⁴⁴ Poucos dias depois, numa estrada da Paraíba, trucidados, foram encontrados dois cadáveres, tratados pela imprensa como “marginais” mortos por um Esquadrão da Morte. Estes, nunca foram identificados.

Em 22 de abril de 1962, Elizabeth Teixeira viajou para o Rio de Janeiro e dali, em 5 de maio, rumou para Brasília, onde depôs na Comissão Parlamentar de Inquérito sobre a situação do campo. No retorno a Sapé, assume o lugar de seu marido morto no comando da Liga Camponesa, amargando sua primeira prisão, na sequência e recebendo tiros próximos aos seus pés, a fim de intimidá-la.

Dois anos depois, fugindo de Galileia com a equipe do filme, primeiro para Recife, onde se refugiou na casa de Manoel Serafim, ex-companheiro de trabalho de

43 Cf. Os herdeiros do cabra marcado para morrer. **Vermelho**, 4 abr. 2014. Disponível em: <https://vermelho.org.br/2014/04/04/os-herdeiros-do-cabra-marcado-para-morrer/>. Acesso em 26 fev. 2022.

44 Conforme a CNV, Pedro e João foram “incluídos entre os 136 desaparecidos políticos reconhecidos pelo governo brasileiro a partir de 1992”. João Alfredo Dias era sapateiro e lavrador, sendo que, “antes de 1964, foi detido várias vezes devido a seu trabalho político com os lavradores. Foi preso e torturado pelos órgãos de segurança. João Alfredo Dias desapareceu em 29 de agosto de 1964, quando foi solto do 15º Regime de Infantaria do Exército, em João Pessoa, Paraíba”, tendo desaparecido após este episódio. Já Pedro Inácio de Araújo foi vice-presidente da Liga Camponesa de Sapé, membro da Federação das Ligas Camponesas, também militante do PCB, sendo que, “antes de 1964, recebeu ameaças de morte por parte dos latifundiários da região e levou um tiro na perna”, enquanto que, no imediato pós-Golpe de 1964, “encontrava-se preso no 15º RI da Paraíba”, quando “foi solto em 7 de setembro de 1964 e nunca mais foi visto”. Segundo, Francisco Julião, em entrevista de 1979, “Pedro Fazendeiro, da Liga de Sapé, na Paraíba, foi penhorado numa árvore e queimado com gasolina pelos grandes latifundiários da região”. Idem, p. 114 a 116.

João Pedro Teixeira em Jabotão, levando pelo assistente de direção de *Cabra marcado para morrer*, Vladimir Carvalho, momento em que passou a usar o codinome “Marta”, cunhada de Manoel. Dois meses depois, resolveu se entregar para as autoridades da Paraíba. Foi solta depois de quatro meses, quando voltou a Sapé, indo morar na casa do pai, onde estavam seus filhos. Em nova tentativa de detenção pela polícia, prometendo ir se apresentar no dia seguinte, o que não cumpriu, com medo da tortura e da morte. Por fim, rumou para o Rio Grande do Norte. Logo após, ainda nos primeiros dias de abril de 1964, oito de seus filhos foram partilhados entre os avós e tios maternos, enquanto Abraão ficando em João Pessoa, estudando, enquanto o monumento criado para homenagear João Pedro, no local de seu assassinato, com uma placa escrita “Aqui jaz João Pedro Teixeira, mártir da reforma agrária”, foi dinamitado. A Ditadura precisava destruir sua memória!

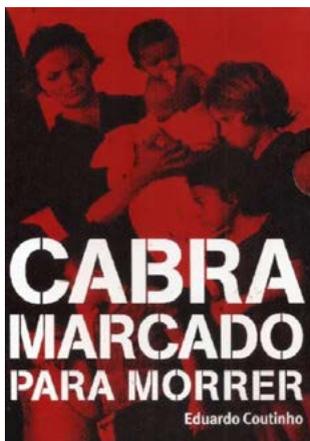
Dos camponeses de Galileia, João Virgílio se entregou depois de sete dias escondido, preso por 8 dias no IV Exército. Em 15 de março foi para a Secretaria de Segurança Pública, onde foi espancado, passando 24 horas dentro de um tanque com fezes e em pé. Depois disso, mais choques elétricos. Até lhe tiraram um jipe, além de outros pertences. Condenado a dez anos e seis meses de prisão, onde ficou preso na Casa de Detenção de Recife (desativada e transformada em Casa da Cultura, em 1976), foi solto em 1970, após seis anos de cumprimento de pena. “Fiquei mais revoltado do que era!”, disse ele na versão final do filme.⁴⁵

Antes de tudo isso, com “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, a consigna do Cinema Novo, Eduardo Coutinho, então integrante dos CPCs da UNE, rumara ao Nordeste para filmar o teatro popular levado pelos estudantes ao povo pobre do interior e os problemas sociais das localidades, quando soube da História de João Pedro Teixeira, ao passar pelo Engenho da Galileia, em Vitória de Santo Antão. Ali, mudou o seu propósito para o que viria a ser *Cabra marcado para morrer*, um dos filmes mais marcantes do cinema brasileiro, mas cujas filmagens foram interrompidas pelo Golpe de 1964, cujo projeto foi finalizado vinte anos depois, ao final da longa ditadura que assolou o País.

Como disse Eduardo Coutinho, “tudo começou” em 1962, participante da UNE Volante, quando ele filmou, pela primeira e única vez, um comício na Paraíba (o

45 Ver seu relato sobre sua prisão e as torturas sofridas, a partir da minutagem 1h16'25” do filme.

cinematista Acir Mendonça, contratado pelo CPC, estava doente naquele dia), justamente aquele de protesto em Sapé, logo após a morte de João Pedro Teixeira, cuja “imagem inicial do filme, a viúva e os filhos”⁴⁶ marcariam o Cinema Brasileiro para sempre.



Capa do Box, lançado pelo IMS, contendo Livro e o filme, relançado em 2014.

Depois de filmagens iniciais em Sapé, em fevereiro de 1964, o projeto foi retomado, mas não no exato local do assassinato de João, devido a outra chacina que resultou em onze mortos, mas no Engenho da Galileia, lugar simbólico da luta pela terra em Pernambuco, onde Elizabeth Teixeira interpretava a si mesmo, enquanto camponeses pernambucanos viravam paraibanos. Ali, como disse Coutinho, “montamos uma família cinematográfica” iniciando um “documento sobre um momento que não volta mais”, um “filme feito com o movimento organizado da gente do campo”, porém um projeto que continha várias falhas. Como disse o cineasta, “trabalhamos durante 35 dias, até sermos surpreendidos pela notícia do golpe”.

Na noite de 31 de março de 1964, foram filmados os últimos três planos de *Cabra marcado para morrer*, na sequência em que João Pedro reunia os camponeses para discutir da formação da Liga de Sapé: Elizabeth servindo o café. ouvindo um ruído fora da casa e o alertando os camponeses com “Tem gente lá fora!”

46 COUTINHO, Eduardo. Filme marcado para reviver. In. INSTITUTO MOREIRA SALES. **Cabra marcado para morrer**. São Paulo: IMS, 2014, p. 7. Nas imagens, aparecem juntamente com Elizabeth Teixeira, seis dos seus onze filhos.



Fonte: *Cabra marcado para morrer*, 1984, dirigido por Eduardo Coutinho. Minutagem: 5'40"

Diante do Golpe, sendo cercados por tropas do Exército que vieram em três caminhões, em busca de lideranças camponesas e da equipe do filme (na ocasião, o “material subversivo” do filme foi todo apreendido na casa do personagem João Pedro, uma das locações mais importantes do filme), o refúgio mais seguro foi o Engenho, não a cidade, confessou Coutinho, mas, no dia seguinte, a equipe fugiu para o mato, guiados por Zé Daniel (preso em 3 de abril, quando o Exército voltou a Galileia), quando o “grupo de onze” separou-se em três pequenos grupos, até saírem alguns quilômetro adiante na estrada para Recife. Na capital pernambucana, partiram de ônibus ou avião, mas o diretor e outros cinco técnicos ficaram para trás. Denunciados como “barbudos cubanos”⁴⁷, Eduardo Coutinho foi preso pelo Exército, com confisco de todo o material e dez por cento dos cinquenta filmados até então, pois os negativos haviam sido salvos e enviados ao Rio de Janeiro, enquanto também foram detidos os cinco integrantes da equipe que teimaram em ficar em Vitória de Santo Antão, tendo mais sorte que os camponeses, mortos e torturados pela Ditadura e pelo latifúndio. Ao reencontrar os negativos, alguns meses depois, Coutinho percebeu “que a maior parte do material filmado estava a salvo, mas era muito fragmentado”, restando esperar para que um dia o filme fosse concluído.⁴⁸

47 O crítico Sérgio Augusto, no artigo “No cinema, uma saga camponesa”, cita a farsa publicada no *Diário de Pernambuco*, em edição de 6 de abril de 1964, em matéria assinada por Luís Valois, “para ‘provar’ que a equipe do CPC era formada por cubanos subversivos, empenhados em treinar os camponeses da região para um levante comunista”. In. INSTITUTO MOREIRA SALES. **Cabra marcado para morrer**. São Paulo: IMS, 2014, p. 18,

48 COUTINHO, Eduardo. Filme marcado para reviver. In. INSTITUTO MOREIRA SALES. **Cabra marcado para morrer**. São Paulo: IMS, 2014, p. 7-8.

Em Sapé (cerca de duas mil pessoas) e outras localidades da Paraíba (Areia, Piancó, Uiraúna, Guarabira, João Pessoa), bem como Pernambuco (Recife), preparam e comemoram a “derrota do comunismo”, com “Marchas da Família com Deus pela Liberdade”, antes e depois do Golpe.

“Os anos foram passando, 1965, 1966, 1967... em 1968, outro golpe. De 1968 a 1975, vivemos o período mais difícil da ditadura, impossível pensar no filme. Só em 1979, com a anistia, com uma pequena abertura, a ideia ressurgiu”, completou Coutinho em suas memórias, na conjuntura da volta dos exilados, particularmente de Miguel Arraes, governador do Pernambuco, derrubado por ocasião do Golpe de 1964. Aproveitando um Festival de Cinema em João Pessoa, Coutinho rumou ao Nordeste e, em seguida, foi ao Recife, presenciar o comício de retorno de Arraes, ocorrido no Largo de Santo Amaro, em 16 de setembro de 1979 (Coutinho ficou na dúvida se havia sido em agosto ou setembro), onde também procuraria pela presença de Abraão, o filho mais velho de João e Elizabeth Teixeira.⁴⁹

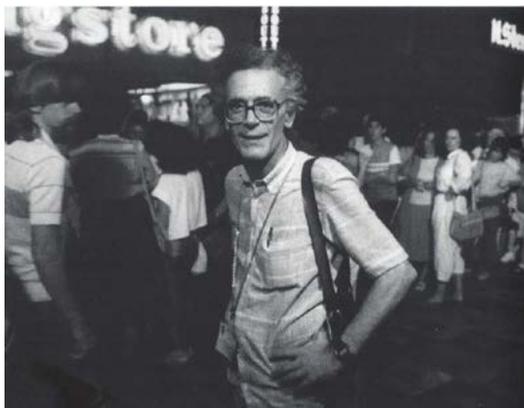
Em janeiro de 1981, depois de buscar financiamento, Coutinho retornou ao Nordeste, exatamente para Galileia, “pensando em fazer um filme em que a viúva contasse a história de seu marido com o material filmado em 1964”, além de contar a trajetória dos trabalhadores da Galileia, “porque a história de seus habitantes” era “a do povo brasileiro nos últimos anos, uma história feita de coragem e medo”. Agora, o projeto era “fazer um filme de esperança”. Em dois dias, depois de dezessete anos, reencontrou os atores do filme e o projeto foi retomado na semana seguinte, filmando com Elizabeth. Inicialmente receosa, por indicação de seu filho mais velho para que não falasse mal de Figueiredo, a mãe dos onze filhos de João Pedro Teixeira, finalmente asseverou: “É preciso mudar o regime. Democracia sem liberdade? Democracia com salário de miséria e de fome? Democracia com o filho do operário sem direito de estudar, sem ter condições de estudar?”⁵⁰

Depois de 22 anos do comício de João Pessoa e vinte anos de um copião e um negativo, “era preciso dar volta por cima nesse fantasma”, confessou Eduardo Coutinho, assim como as pessoas que trabalharam no filme, “tinham o fantasma de

49 Idem, p. 8-9. Na retomada das filmagens, em 1981, Abraão, então jornalista e residente em Patos – PB, era o único que sabia do paradeiro de Elizabeth Teixeira, ainda clandestina no Rio Grande do Norte.

50 Idem, p. 9 e 11.

1964”, o que tornava “absolutamente necessário integrar a história do filme com a do Brasil dos últimos vinte anos”.⁵¹



Eduardo Coutinho, no FestRio, em 1984, na entrada da sessão de seu filme. Fonte: COUTINHO, Eduardo. Filme marcado para reviver. In. INSTITUTO MOREIRA SALES. **Cabra marcado para morrer**. São Paulo: IMS, 2014, p. 40.

No filme, Eduardo Coutinho retoma o Comício de João Pessoa, depois passa para Elizabeth, agora residindo no Rio Grande do Norte⁵², reencontra, no Rio de Janeiro, parte dos filhos da mãe quase sexagenária e enrugada pelas lides do campo, assim como muitos dos outros camponeses de 1964. Novamente uma ideia na cabeça lhe cercava, a certeza de que “o filme pegava porque tinha uma força baseada no fato de que não existe outro filme igual (...) de ser único. De ter sido feito em condições únicas (...) pois sua importância se deve ao fato de ter uma história única”.⁵³

51 Idem, p. 11.

52 Em 1964, como Marta Maria da Costa, Elizabeth havia fugido com seu filho Carlos, clandestinamente, para São Rafael - RN, no Vale do Açu, distante duzentos e dezesseis quilômetros de Natal, perdendo contanto dos dez dos seus onze filhos. A cidade fica a trezentos quilômetros e mais de quinhentos de Sapé e Galileia, respectivamente. Carlos ficou com Elizabeth, pois seu pai não o quis proteger, pois “achava ele parecido com João Pedro”. Ver o depoimento de Elizabeth a partir da minutagem 1h23'56” do filme.

53 COUTINHO, Eduardo. Filme marcado para reviver. In. INSTITUTO MOREIRA SALES. **Cabra marcado para morrer**. São Paulo: IMS, 2014, p. 12-13.

Conclusão

Precisamos saber mais sobre a resistência intensa, através da ação e mobilização dos movimentos sociais e populares de oposição à Ditadura, como na história retratada em *Cabra marcado para morrer*, projeto iniciado por Eduardo Coutinho antes do Golpe de 1964, mas terminado vinte anos depois, nos estertores do arbítrio, como uma das principais vítimas da censura no Cinema, justamente porque abordava uma personagem, assassinada pela “ditadura” do latifúndio, na luta pela terra. Cinema político e de denúncia, luta pela terra, explicitação da violência contra os camponeses, terror de Estado, nada disso poderia ser marcado pelo Cinema, por isto, o filme de Eduardo Coutinho, em 1964, deveria morrer, assim como o protagonismo do cabra João Teixeira.



João Pedro Teixeira assassinado. Fonte: *Revista IHU-Online*. São Leopoldo: UNISINOS, 21 já. 2018. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/188-noticias/noticias-2018/575417-lider-campones-paraibano-e-reconhecido-como-heroi-da-patria>. Acesso em: 12 fev. 2022.

Porém, a História teima em não ser esquecida. Desde a Comissão Nacional da Verdade⁵⁴, bem como o clássico de Eduardo Coutinho, a memória de João Pedro e

54 Diferente do que defende o *Relatório Final* da CNV, de que o assassinato de João Pedro Teixeira, constitui um dos episódios isolados de violência política pré-1964, a violência no campo, especialmente contra as lideranças sindicais, era regular no período, uma violência herdeira dos tempos coloniais, quando o Brasil ainda se chamava Ilha de Vera Cruz (1500), Terra Nova (1501), Terra dos Papagaios (1501), Terra

Elizabeth Teixeira permanecerá como um legado aos lutadores pela terra, pela reforma agrária e pela socialização do latifúndio. João Pedro Teixeira, ao contrário dos seus algozes, não foi esquecido, longe disso, mas foi inscrito no *Livro dos Heróis e Heroínas da Pátria*, ao lado de Zumbi dos Palmares e outros, em 8 de janeiro de 2018, poucos dias antes de seu centenário de nascimento.

Marta [ou mártir?] saiu da clandestinidade, voltando a ser Elizabeth Teixeira depois de ser recuperada por Eduardo Coutinho, na retomada das filmagens de *Cabra marcado para morrer*, em 1981, justamente na conjuntura em que era a Ditadura que estava sendo “dinamitada”. No reencontro com Eduardo Coutinho, em São Rafael, em 1981, no último dia de entrevista, ainda auxiliando na organização dos trabalhadores do Sindicato dos Trabalhadores Rurais da cidade, Elizabeth apenas disse: “(...) nunca esmoreci, nunca esqueci a luta (...) A luta não para. A mesma necessidade de 64. Está plantada. Ela não fugiu um milímetro. A mesma necessidade está na fisionomia do operário, do homem do campo. A luta que não pode parar!”, deixando esperança: “Enquanto que se diz que tem fome e salário de miséria, o povo tem que lutar. Quem é que não luta por melhor? (...) Eu, como venho sofrendo, tenho que lutar. É preciso mudar o regime. (...) Democracia sem liberdade? Democracia com salário de fome e miséria? Democracia sem o filho do operário ter direito a estudar?”⁵⁵

Cabra marcado para morrer e seu diretor também não! Depois de liberado pela censura, por ser único e, ao mesmo tempo universal, ganhou as telas, ganhou o público, ganhou seus protagonistas e os trabalhadores rurais País afora, ganhou o Mundo, ganhou os estudantes e professores de História, porque expressa, no seu mais amplo sentido, a luta pela terra no Brasil.

De fato, *Cabra marcado para morrer*, mesclando o passado em preto e branco com o presente colorido, impressionaria aquele quase professor de História, nos idos de 1988. Uma síntese, até hoje, única, não apenas sobre a luta da família Teixeira e os camponeses ao seu redor, mas a luta dos trabalhadores da terra por uma parte que

de Vera Cruz (1503), Terra de Santa Cruz (1503), Terra Santa Cruz do Brasil (1505) ou Terra do Brasil (1505) e a luta pela terra passou a fazer parte de nossa Formação Histórica cotidiana. Ver: COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE **Relatório da Comissão Nacional da Verdade**. Vol. 1. Brasília: CNV, 2014, p. 439. Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_digital.pdf. Acesso em: 13 fev, 2022.

55 A partir da minutagem 1h52'39" do filme.

ainda e necessariamente lhes cabe neste latifúndio chamado Brasil, uma “memória do presente (...) a memória das pessoas”, como bem disse Eduardo Coutinho, igualmente uma memória das Ligas Camponesas e do que restou delas como organização.⁵⁶

Se Eduardo Coutinho disse, em 2014, sobre a retomada das filmagens de *Cabra marcado para morrer*, no início da década de 1980, que era “absolutamente necessário integrar a história do filme com a do Brasil dos últimos vinte anos”, o propósito deste artigo teve o mesmo sentido: integrar a história de João Pedro e Elizabeth Teixeira, de seus filhos e dos camponeses que fizeram a luta de resistência aos últimos quinhentos anos de nossa História, a fim de que saibamos, sempre, que nesse processo, a luta pela terra nunca transformou o Brasil em um lugar de acomodados. JOÃO PEDRO TEIXEIRA, PRESENTE, HOJE E SEMPRE!

Referências

AZEVEDO, Fernando de. **As Ligas Camponesas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 55-56. Do mesmo autor, indica-se o artigo “Revisitando as ligas camponesas”. In. MARTINS FILHO, João Roberto (org.). **O Golpe de 1964 e o Regime Militar: novas perspectivas**. São Carlos: EdUFSCAR, 2006.

BERCOVICI, Gilberto. A questão agrária na Era Vargas (1930-1964). **História do Direito: RHD**. Curitiba, v. 1, n. 1, p. 183-226, jul.-dez. de 2020, p. 195. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=estado+novo+principais+lutas+pela+terra&oq=estado+novo+principais+lutas+pela+terra&aqs=chrome..69i57.12471j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8#>. Acesso em: 8 já. 2022

Cabra marcado para morrer, 1984, documentário/drama, 1h59', dirigido por Eduardo Coutinho.

COMISSÃO de Familiares dos Mortos e Desaparecidos Políticos. **Dossiê Ditadura Mortos e Desaparecidos Políticos no Brasil 1964-1985**. 2 ed. São Paulo: Comissão de Familiares dos Mortos e Desaparecidos Políticos/Instituto de Estudos Sobre a Violência de Estado/Imprensa Oficial, 2009. COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE **Relatório da Comissão Nacional da Verdade**. Vols. 1, 2 e 3. Brasília: CNV, 2014.

⁵⁶ COUTINHO, Eduardo. Filme marcado para reviver. In. INSTITUTO MOREIRA SALES. **Cabra marcado para morrer**. São Paulo: IMS, 2014, p. 15-16

Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php/outros-destaques/574-conheca-e-acesse-o-relatorio-final-da-cnv>. Acesso em: 13 fev, 2022.

Correio do Povo, Porto Alegre., edição de março de 1964.

COUTINHO, Eduardo. Filme marcado para reviver. In. INSTITUTO MOREIRA SALES. **Cabra marcado para morrer**. São Paulo: IMS, 2014.

DREIFUSS, René Armand. **1964: a conquista do Estado**. Ação política, poder e golpe de classe. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FERREIRA, Jorge. A democratização de 1945 e o movimento queremista. In. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil Republicano*. Livro. 3. O tempo da experiência democrática. Da democratização de 1945 ao Golpe Civil-Militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FICO, Carlos. **O grande irmão**: da operação Brother Sam aos anos de chumbo. O Governo dos Estados Unidos e a Ditadura Militar Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

GOHN, Maria da Glória. **História dos movimentos e lutas sociais**. A construção da cidadania dos brasileiros. São Paulo: Loyola, 1995.

IGLESIAS, Francisco. **Trajetória política do Brasil**. São Paulo: Companhia de Letras, 1992

KONRAD, Diorge Alceno. Brasil: Desenvolvimento e Nova República. **Fórum de Debates – Projeto Terceiro Mundo**. História, Caderno, n. 1. Santa Maria, junho de 1987.

_____. **O fantasma do medo**: o Rio Grande do Sul, a repressão policial e os movimentos sócio-políticos (1930-1937). Tese Doutorado em História Social do Trabalho). Campinas: IFCH-Unicamp, 2004. Disponível em: <http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000324299>. Acesso em: 2 jan. 2022.

_____. "A democracia brasileira não foi doada: a resistência na Ditadura Civil-Militar Brasileira". In. ALVES, Clarissa Sommer; PADRÓS, Enrique Serra (orgs.). **II Jornada de estudos sobre a ditaduras e direitos humanos** - há 40 anos dos golpes no Chile e no Uruguai. Porto Alegre - RS: APERS, 2013. Disponível em: http://www.apers.rs.gov.br/arquivos/1388085964.Ebook_II_Jornada_Ditaduras_e_DH.pdf. Acesso em: 22 jan. 2022.

_____. Política e Poder Legislativo no Rio Grande do Sul Republicano - Parte 2 1930-1945. A Segunda República. In. SOARES, Débora Dornsbach; ERPEN, Juliana

(orgs.). **O Parlamento Gaúcho: da Província de São Pedro ao Século XXI**. Porto Alegre: Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 2013.

_____. Política e Poder Legislativo no Rio Grande do Sul Republicano - Parte 3 1945-1964. A Terceira República”. In. SOARES, Débora Dornsbach; ERPEN, Juliana (orgs.). **O Parlamento Gaúcho: da Província de São Pedro ao Século XXI**. Porto Alegre: Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 2013.

_____. Política e Poder Legislativo no Rio Grande do Sul Republicano - Parte 4 1964-1985. A Ditadura Civil-Militar”. In. SOARES, Débora Dornsbach; ERPEN, Juliana (orgs.). **O Parlamento Gaúcho: da Província de São Pedro ao Século XXI**. Porto Alegre: Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 2013.

KONRAD, Diorge Alceno; RAMOS, Glaucia Vieira. A Estória e a “História” do Brasil. **Fórum de Debates – Projeto Terceiro Mundo**. História, Caderno, n. 2. Santa Maria, set. de 1987.

KONRAD, Diorge Alceno; LIMA, Bruna. Política e Poder Legislativo no Rio Grande do Sul Republicano - Parte 1 1889-1930 Primeira República. In. SOARES, Débora Dornsbach; ERPEN, Juliana (orgs.). **O Parlamento Gaúcho: da Província de São Pedro ao Século XXI**. Porto Alegre: Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 2013.

KONRAD, Glaucia Vieira Ramos. **Os trabalhadores e o Estado Novo no Rio Grande do Sul**: um retrato da sociedade e do mundo do trabalho (1937-1945). Tese (Doutorado em História Social do Trabalho). Campinas: Unicamp-IFCH, 2006. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/mundosdotrabalho/arquivos/glauciac.pdf>. Acesso em 9 jan. 2022, p. 12. _____. Entrando no campo do Estado Novo no Rio Grande do Sul. In. QUEVEDO, Júlio Ricardo; IOKOI, Zilda Márcia Gricoli. **Movimentos sociais na América Latina**: desafios teóricos em tempos de globalização. Santa Maria: MILA-CCSH-UFSM, 2007.

MONTENEGRO, Antonio Torres. Ligas Camponesas e sindicatos rurais em tempo de revolução. In. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil Republicano**. Livro. 3. O tempo da experiência democrática. Da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

MORAIS, Clodomir Santos de. História das Ligas Camponesas no Brasil – 1969. In.

- STÉDILE, João Pedro (org.). **A questão agrária no Brasil**: História e natureza da Ligas Camponesas – 1954-1964. Vol. 4. São Paulo: Expressão Popular, 2006.
- NUNES, Nonato. *João Pedro Teixeira: um mártir latifundiário*. João Pessoa: Idea, 2013.
- OIKAWA, Marcelo. **Porecatu**: a guerrilha que os comunistas esqueceram. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- PORTAL VERMELHO. Os herdeiros do cabra marcado para morrer. **Vermelho**, 4 abr. 2014. Disponível em: <https://vermelho.org.br/2014/04/04/os-herdeiros-do-cabra-marcado-para-morrer/>. Acesso em 26 fev. 2022.
- PRIORI, Ângelo. **O levante dos posseiros**: a revolta camponesa de Porecatu e a ação do Partido Comunista Brasileiro no campo. Maringá: EDUEM, 2011.
- RANGEL, Maria do Socorro. Territórios de confronto: uma história de luta pela terra nas ligas camponesas. In. LARA, Sílvia Hunold; MENDONÇA, Joseli (orgs.). **Direitos e justiça no Brasil**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2006.
- SILVA, Jean Carlos Lima da. *Vida, luta e morte de João Pedro Teixeira*: o mártir latifundiário e as tessituras das Ligas Camponesas na Paraíba. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História). Guarabira: UEPB, 2015. Disponível em: <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/123456789/8864/1/PDF%20-%20Jean%20Carlos%20Lima%20da%20Silva.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2022.
- TOLEDO, Caio Navarro de. 1964: o golpe contra as reformas e a democracia. In. REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **O Golpe e a Ditadura Militar**. 40 anos depois (1964-2004). Bauru: Ed. da USC, 2004.
- _____. 1964: o golpe contra as reformas e a democracia. **Revista Brasileira de História**. Dossiê Brasil: do ensaio ao golpe (1954-1964), v. 24, n. 47. São Paulo: ANPUH-CNPQ, jan.-jun. 2004
- WELCH, Clifford. Vargas e a reorganização da vida rural no Brasil (1930-1945). *Welch Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH, v. 36, n. 71, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/Rq5Wfdqd66thgrvPMwvqvJd/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 8 jan. 2022.

“A ferida que começou a abrir para nunca mais fechar”:

Elizabeth Teixeira, militância e maternidade
no redemoinho da história

Cláudia Mesquita

Universidade Federal de Minas Gerais

Introdução

A memória das lutas sociais no Brasil, tal como inscrita nas imagens do documentário brasileiro, esboça – com limites, mas também com potências e nuances – o protagonismo das mulheres. Partimos aqui do desejo de inventariar emergências fílmicas das mulheres como sujeitas políticas, interpelando de maneira feminista alguns documentários brasileiros dos anos 1960, 70 e 80, a partir de suas protagonistas. Gostaríamos de examinar os sentidos atribuídos à experiência feminina e os efeitos subjetivos e políticos de sua participação nas lutas por direitos e por liberdade, por melhores condições de trabalho e de vida, no período da ditadura (1964-1985) e durante o processo de redemocratização. Camponesas sem-terra, bóias frias, trabalhadoras metalúrgicas, donas de casa, estudantes, militantes – na cidade ou no campo, interessa pensar como as lutas partem de (e incidem sobre) a experiência das mulheres, levando-as a questionar opressões, desigualdades e assimetrias históricas, inclusive no espaço doméstico.

Nesse artigo, voltamo-nos para o caso paradigmático de Elizabeth Teixeira, militante das Ligas Camponesas, mãe de 12 filhos, personagem central de *Cabra marcado*

para morrer (Eduardo Coutinho, 1984). Viúva de João Pedro Teixeira, cuja história se buscava reconstituir no roteiro original, Elizabeth foi filmada por Coutinho em 1962, 1964, 1981 e – quase 30 anos depois do lançamento de *Cabra marcado para morrer* – em 2013, um ano antes da morte do diretor, quando ele esteve no Rio e na Paraíba para reencontros filmados com os personagens de *Cabra*¹. Esse processo-cinema, abrigo de 50 anos de história, não apenas registrou imagens de Elizabeth mas interveio de modo decisivo em sua vida. As aparições de Elizabeth Teixeira na filmografia de Coutinho, em diferentes momentos, nos oferecem entrada para a abordagem de seu protagonismo, na interseção entre o cinema e as lutas. Tarefa que exige de nós, ainda, o trabalho com todo um “fora de quadro”: imagens, documentos e os dois livros de memórias de Elizabeth Teixeira já lançados.²

Isso porque a atenção à elaboração fílmica da personagem não deve prescindir do exame de lacunas e silenciamentos sobre sua trajetória. A história da esquerda brasileira, pelo menos até meados dos anos 1990, foi escrita majoritariamente em torno das trajetórias de “grandes homens”, como nos diz Miriam Goldenberg (1997) em “Mulheres & militantes”. Mesmo que *Cabra* não subestime a complexidade da personagem Elizabeth, a especificidade de sua atuação (e das opressões por ela sofridas) não “cabe” inteiramente no filme, que acompanha também outras trajetórias (especialmente a de João Pedro). Militantes em um mundo quase exclusivamente masculino, Elizabeth e outras mulheres que – nascidas até os anos 1940 – enfrentaram o poder repressivo dos senhores de terra e, posteriormente, do estado autoritário durante a ditadura, foram vítimas de violência política de gênero e de todo tipo de discriminação – não raramente aparecendo, na história contada pela própria esquerda, como “coadjuvantes”, já que, ainda segundo Miriam, “aos homens cabiam as decisões políticas e as ações práticas (o mundo público)”, “às mulheres, o suporte familiar e caseiro (o mundo doméstico)” (1997: p.4-5). Buscar por Elizabeth é necessariamente ultrapassar as bordas do quadro fílmico, o que em nada diminui a grandeza e importância de *Cabra*.

A história do filme é conhecida: acompanhando a UNE Volante em 1962,

1 Gravações que geraram dois “extras” presentes no DVD do filme, *A família de Elizabeth Teixeira e Sobreviventes de Galileia*.

2 Ver *Elizabeth Teixeira – Mulher da Terra* (2009, organizado por Ayala Rocha) e *Eu marcharei na tua luta – A vida de Elizabeth Teixeira* (2012, organizado por Lourdes Maria Bandeira, Neide Miele e Rosa Maria Godoy Silveira), ambas enunciadas em primeira pessoa, a partir da edição de uma série de entrevistas com Elizabeth.

Eduardo Coutinho chega à Paraíba às vésperas de um grande comício em protesto pelo assassinato de João Pedro Teixeira, fundador e presidente da Liga Camponesa de Sapé, morto 12 dias antes, a mando de latifundiários. Nessa manifestação, ele conhece e filma Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro – é quando nasce, segundo nos conta um dos narradores em *Cabra*, a ideia de um filme de ficção sobre o líder camponês. Essas imagens “inaugurais” (da relação entre o diretor e Elizabeth) estão em *Cabra marcado para morrer*, e foram feitas pelo próprio Coutinho, “no único dia em que seguiu uma câmera para filmar” (uma Bolex 16 mm silenciosa, com a qual ele registrou dois rolos de filme), como nos informa Patrícia Machado (2015)³. A relação de Coutinho com a história de João Pedro e das Ligas Camponesas é, portanto, desde o começo mediada por Elizabeth – que acaba sendo a única protagonista real dos fatos a participar das filmagens de *Cabra no Engenho Galileia*, em Pernambuco, dois anos depois.

Interrompido pelo golpe militar, quando haviam sido rodados apenas 40% do roteiro, o filme será retomado, com abordagem documental, 17 anos mais tarde, após a Anistia, quando Elizabeth terá novamente participação fundamental. Concordamos com Consuelo Lins (2004), então, quando escreve que Elizabeth Teixeira é “efetivamente a personagem central de *Cabra marcado para morrer*” (pg. 49), o que Joana Conti e Sônia Maluf, reafirmam (2010): “Elizabeth Teixeira é a figura central do documentário”, “não porque apenas sua história é contada. Mas porque ela é o ponto de convergência de todas as histórias, tempos e espaços distintos que Eduardo Coutinho cruza, monta, une, sobrepõe e tece” (p.12). E, no entanto, no título, lê-se *Cabra marcado para morrer*, em clara referência ao protagonismo de João Pedro, tal como se pretendia no filme original⁴, e também em referência ao próprio

3 Sobre as imagens de Elizabeth e de seis de seus filhos, no comício em protesto pelo assassinato de João Pedro, em 1962, Patrícia Machado escreve: “Elizabeth Teixeira se destacava na multidão ao redor não apenas pelos trajes negros, mas acima de tudo pela dura expressão que misturava raiva, seriedade e sofrimento. Expressão que ganha força pelo enquadramento escolhido por Coutinho. (...) Elizabeth é filmada em close, bem de perto, sempre encarando a câmera que enquadra o seu rosto. A imagem sugere que o cinegrafista e a camponesa estavam muito próximos, frente a frente. (...) Coutinho produz uma espécie de retrato marcado pela ambiguidade daquele rosto: ao mesmo tempo que manifesta uma singularidade, um gesto que se destaca na multidão, ele se multiplica em muitos outros, encarna sentimentos que atravessam os tempos. Afinal, quantas manifestações de raiva pela injustiça, pela pobreza, pelo descaso cabem na gesticulação, nessa espécie de máscara que guarda a imagem dessa mulher em luto?”

4 Importante dizer que Coutinho sempre reconheceu a importância de Elizabeth Teixeira para o filme. Em entrevista no momento do lançamento (1984), respondendo à questão de Zuenir Ventura (“A he-

filme interrompido, cujo fio se busca recuperar no longa que resultou. Mas vejamos o cartaz de lançamento do filme, quão significativo e emblemático (FIG. 1).



FIGURA 1 – Cartaz de *Cabra marcado*

Na imagem, vemos o rosto de Elizabeth em primeiro plano, trazendo à cena não apenas o testemunho do assassinato impune de seu companheiro, mas todo um período de sombras da história brasileira (veja-se a referência ao cruzeiro do sul nas balas que alvejaram o “cabra”), período que pode com ela, parcialmente ao menos, vir à luz – Elizabeth emergindo da clandestinidade no processo de abertura política que permitiu a retomada do próprio filme. Seu olhar parece buscar algo na memória – ela que, ainda em 1964, fez a ponte entre as lutas de Sapé (PB) e Galiléia (PE)⁵, entre a

roína do filme é Elizabeth, não o cabra do título?”), ele responde afirmativamente: “As pessoas estão inclusive dizendo que o filme pode ter um certo sucesso fundamentalmente por causa de Elizabeth e sua família. Se fosse um filme sobre o movimento camponês, sobre Galiléia, o filme não teria tanto impacto.”

⁵ Principal organização dos trabalhadores rurais no Brasil nas décadas de 1950 e 60, as Ligas Camponesas se iniciaram em Pernambuco, no Engenho Galileia, espalhando-se pela Paraíba e por outros estados, no período de 1955 até a queda de João Goulart em 1964. Fundada por João Pedro Teixeira, a Liga de Sapé foi a maior do Nordeste. Segundo a enciclopédia do CPDOC/FGV, as finalidades das ligas “eram prioritariamente assistenciais, sobretudo jurídicas e médicas, e ainda de autodefesa, nos casos graves de

história vivida e o cinema, trazendo em seu corpo a experiência real que se buscava, de algum modo, transpor em imagens. Ou talvez seu olhar para o fora de campo mire o futuro. Lembremos que a reconexão de Elizabeth, em 1981, com o discurso e os gestos da militância pré-64 permitem, como diria Jean-Claude Bernardet (2003), suturar o corte que feriu fundo a democracia: para que a experiência das ligas não ficasse sem futuro, e o “agora” da abertura política não ficasse sem passado. Ela também motiva, no começo dos anos 1980, a costura entre o Nordeste e o Sudeste, Coutinho levando fotos e sua voz gravada ao encontro de suas filhas que migraram, no bojo da modernização conservadora e excludente, antes mesmo que Elizabeth pudesse revê-las, já em 1984, no Rio de Janeiro, quando o filme foi lançado.

E, no entanto, como Joana e Sônia notavam em 2010 (o que vale ainda hoje), a ausência de uma análise mais densa sobre a trajetória de Elizabeth persiste – mesmo que muitos autores e autoras tenham reconhecido a sua fundamental importância. Propomos então reposicionar nosso próprio olhar sobre *Cabra marcado para morrer*, seguindo a trilha do que Karla Holanda (2006) sugeriu, quando escreveu que este filme apresenta “a história de uma mulher brasileira chamada Elizabeth, viúva de João Pedro, mãe de Abraão [*poderíamos acrescentar: trabalhadora rural, ativista*], que sofreu juntamente com sua família as consequências das ações do regime militar” (p.89). O olhar para Elizabeth nos oferece – essa é a aposta – a chave para uma espécie de retorno “diferido” à obra-prima de Eduardo Coutinho. Neste filme que é, em si, uma lição de “contra-história” (ao focalizar, firmemente, a perspectiva dos vencidos), mirar Elizabeth é produzir, na expressão de Anna Karina Bartolomeu, Roberta Veiga e Letícia Marotta (2019), uma “dupla contra-história” (p. 110), extraíndo, de uma “história da resistência”, “a resistência das mulheres”, tantas vezes invisibilizada.

Nossa ideia é abrir a história através de algumas imagens, reconstituindo e analisando partes da trajetória de Elizabeth a partir desses rastros e de seus testemunhos. O título combina uma frase de Elizabeth Teixeira (“Foi a ferida que começou a abrir para nunca mais fechar”, referida à foto de família que João Pedro Teixeira encomendara, ameaças a quaisquer de seus membros. As mais comuns eram aquelas que, contrariando o Código Civil, obrigavam à expulsão sem indenização pelas benfeitorias realizadas (...). As lideranças pretendiam também, a médio e longo prazos, fortalecer a consciência dos direitos comuns, que compreendiam a recusa em aceitar contratos lesivos, tais como o cumprimento do “cambão” (dia de trabalho gratuito para aqueles que cultivavam a terra alheia) e outras prestações de tipo “feudal””. Ver <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/ligas-camponesas>

ciente de seu assassinato iminente), com duas experiências centrais na trajetória dela, assim como na história do feminismo brasileiro (SARTI, 1988): “militância e maternidade no redemoinho da história”. Ele condensa, assim, duas dimensões que gostaríamos de imprimir em nosso gesto: a centralidade concedida à voz de Elizabeth; e a busca por situar sua trajetória (sem subsumi-la) nos caminhos dos movimentos de mulheres no Brasil.

O retrato de um futuro irrealizado

Como se sabe, *Cabra marcado para morrer* é um filme feito de restos, de resíduos, de fragmentos – vestígios da existência de João Pedro Teixeira, mas também da primeira experiência de filmagem, abortada pelo golpe militar. Como escreveu precisamente Jean-Claude Bernardet (2003), um filme que encontrou, no fragmento e na repetição, “a própria forma da história derrotada” (p. 233). Mas a imagem a seguir, que também restou, não está no filme (FIG. 2).



FIGURA 2 – O retrato de família

Pensamos ser relevante analisar essa ausência, reconstituir a história do retrato de família, sondando a partir dele os enfrentamentos pessoais de Elizabeth Teixeira para integrar essa imagem. Em trecho do livro de memórias *Mulher da terra* (2009), organizado por Ayala Rocha, Elizabeth assim se refere ao retrato, por muito tempo desaparecido:

Pouco tempo antes do atentado, ele [João Pedro Teixeira] chegou pedindo que trouxesse todos os nossos filhos, desde o mais novo até a mais velha. Trocou de roupa e levou umas cadeiras para fora da casa, dizendo: “Chegue, vamos tirar umas fotografias com toda a família reunida. Quero deixar essa fotografia para você e os nossos filhos, como uma lembrança minha. Eu sei que, um dia desses, o latifúndio vai mandar me matar. É uma lembrança que quero deixar para vocês.” Até essa foto foi para a fogueira, com tudo o que era nosso, no golpe em 1964, quando invadiram a nossa casa e puseram fogo em tudo. Por milagre, meus filhos escaparam. Fiquei emocionada e agradecida quando recebi de um jornalista uma cópia dessa foto. No momento em que foi tirada, uma agonia me apertou o coração. Rezei para que João Pedro fosse protegido de toda a perversidade do latifúndio. Senti uma coisa muito esquisita. Não sei se foi um aviso. Havia dois caminhos, fugir ou dar prosseguimento à luta até a morte. Eu conhecia a escolha de João Pedro. Aquele dia foi como uma despedida. Foi a ferida que começou a abrir, para nunca mais fechar. (2009, p.68)

Embora referido por Elizabeth em seu longo testemunho em *Cabra marcado para morrer*,⁶ a ausência desse retrato no filme de Coutinho é reveladora. Em primeiro lugar, da violência que se intensificou sobre a família de Elizabeth, assim como sobre o movimento camponês organizado de maneira geral, depois do golpe militar (foram essas lutas e sua memória que se buscou, justamente, queimar). Por outro lado, penso que a ausência compulsória dessa imagem (já que Coutinho desconhecia sua sobrevivência e paradeiro) reforça no filme outras ausências, relacionadas a sua ênfase na trajetória

6 Em seu testemunho no quintal, filmado em 1981, Elizabeth rememora diálogo com João Pedro, falando como ele, em primeira pessoa: “Você e meus filhos estão aí: tirei um retrato, fica como lembrança. Mas eu não me acovardo. Sei que a minha vida eles vão tirar, tenho certeza. Eu vejo o ódio na cara do latifúndio. Por onde eu passo, eu ouço resmungar e vejo a ira tirana que eles estão de mim. Eu sei que vou tombar, eles vão me tirar a vida. Agora tem uma coisa que eu digo a você: tiram a minha vida covardemente.”

de João Pedro – mesmo que seja Elizabeth a vocalizá-la em seu corajoso testemunho registrado em 1981. Quero sugerir que foram muitos os enfrentamentos de Elizabeth Teixeira na esfera doméstica para integrar esse retrato de família, para que ela pudesse estar, por assim dizer, *presente nessa imagem* – antes mesmo que aquela ferida começasse a se abrir, com o assassinato de João Pedro, que lança Elizabeth definitivamente à esfera pública e ao redemoinho da história.

Seria preciso então desfazer os fios que tecem essa imagem. Em seu testemunho no filme, Elizabeth conta sobre ter se casado fugida, pois seu pai, Manuel Justino, pequeno proprietário, era contra o seu relacionamento com João Pedro, trabalhador negro e pobre. Nascida nas terras do pai em fevereiro de 1925, Elizabeth comenta, em *Mulher da terra*, que “já chegou trazendo descontentamento”:

Papai queria que o seu primeiro filho fosse homem - um menino. Segundo mamãe, ele ficou muito decepcionado e, com pesar, teve que guardar os foguetões. Naquele tempo, quando a parteira dizia: - Nasceu! É homem! Dali um minutinho, começava a festança: ao som das explosões. Entretanto, se fosse mulher, era o silêncio da decepção machista, e não havia nenhuma comemoração. (ROCHA, 2009, p.07)

Sua história é, assim, paradigmática do poder patriarcal e do controle sobre o corpo e as escolhas da mulher – prisioneira da esfera doméstica. Desde a lembrança viva do sofrimento da mãe, submissa aos desmandos do pai, passando pela proibição de continuar estudando depois de completar o segundo ano primário⁷, mas se desviando ao romper corajosamente com esse histórico de assujeitamento e submissão: Elizabeth não silencia o próprio desejo e foge aos 16 anos para se casar com João Pedro.

Se guarda algo dos enfrentamentos dessa mulher – no corpo de Elizabeth ali inscrito, junto ao marido que escolheu e aos filhos que tiveram –, essa imagem é também a última (e provavelmente única) em que a família nuclear está toda reunida, João Pedro, Elizabeth e seus 11 filhos. Face à realidade da família esfacelada que

7 “Meu pai, há muito tempo, vinha achando que o caminho era perigoso para uma mocinha e, quando terminei o segundo ano, decidi não me matricular no terceiro ano. Minha querida professora achou um absurdo e foi conversar com ele. Mas papai era homem de “opinião” e repetiu a sua decisão - os meus conhecimentos eram suficientes para as minhas atividades na fazenda. Repetiu várias vezes NÃO. Um não que mais pareceu um trovão” (2009, p.16).

conhecemos em *Cabra marcado para morrer*, e que se desdobra em *A família de Elizabeth Teixeira* (documentário que resulta dos reencontros de Coutinho com Elizabeth, alguns de seus filhos e netos em 2013), o retrato exala um doloroso “poderia ter sido”. Como se eles tivessem sonhado, na fotografia então encomendada, um futuro irrealizável (MESQUITA, 2015).

Um detalhe me punge o olhar: a imagem de Marluce, a filha mais velha, com Marinês, a caçula, no colo (FIG.3) – imagem de um devir mãe que só se realiza como aprendizado, já que Marluce se suicidaria poucos meses depois, deprimida pelo assassinato do pai. Já Marinês, que se separou da mãe com dois anos de idade, aparece maternando quando filmada por Coutinho em 1981 (FIG.4) – as trajetórias das filhas de Elizabeth, mesmo que tão distintas do que sucedeu à mãe, atualizam questões, opressões e resistências específicas das mulheres. A maternidade é uma delas. Como nos lembra Cynthia Sarti, em uma sociedade patriarcal, o vínculo entre mãe e filhos “torna a mulher particularmente vulnerável e suscetível à dor” (2001, p. 35). Voltaremos a essa questão.



FIGURAS 3 e 4 – Detalhe do retrato de família; Marinês com o filho (1982).

A retomada, em *Cabra marcado para morrer*, do retrato mortuário de João Pedro, em detrimento do retrato de família, então desaparecido, exprime de modo contundente a violência que se acirrou sobre o movimento camponês organizado – e o esquecimento forçado e imposto, que se seguiu ao golpe, daquelas lutas e daquele futuro (que o retrato de família parecia “sonhar”). Aberta a ferida, o assassinato de seu companheiro e a militância política lançam Elizabeth Teixeira no redemoinho da história. O que nos conduz à próxima imagem.

A família em luto, a maternidade golpeada

Na imagem abaixo, Elizabeth aparece com nove de seus filhos, poucos dias depois do assassinato de João Pedro (FIG.5). Feitas por um fotógrafo do *Jornal do Brasil* em 1962, essa e outra foto realizada na mesma ocasião são retomadas em *Cabra Marcado para morrer* na transição entre o (re)encontro de Coutinho com Elizabeth Teixeira em 1981 (ela que estava há 17 anos refugiada no interior do Rio Grande do Norte, com apenas um de seus 10 filhos vivos), e a busca da equipe pelos outros filhos, espalhados pelo Brasil. Na montagem de *Cabra*, a foto é mobilizada como um dispositivo que conecta o passado da família, em um momento anterior à dispersão, mas já fraturada pelo assassinato do pai, ao presente da filmagem, começo dos anos 1980. A cada vez que Coutinho encontra um dos filhos, em 1981-82, a montagem justapõe, ampliada, a imagem deste filho na fotografia de 1962, condensando assim, em apenas um corte, a ruptura, a separação, o hiato temporal. Se as lembranças de Elizabeth e dos camponeses de Galileia ajudam a “preencher” algo da lacuna - os 17 anos passados entre 1964 e o reencontro com Coutinho -, nesta sequência final o filme só faz constatar o hiato, já que a maioria dos filhos encontrados pelo diretor *mal se lembra*. Crianças no momento da separação, muitos não guardavam memória de João Pedro, de Elizabeth ou da família reunida.



FIGURA 5 – Fotografia da família após o assassinato de João Pedro.

FONTE - *Cabra marcado para morrer*

Elizabeth foi lançada, dizíamos, no redemoinho da história – tendo que arcar com a experiência dilacerante de se separar da maioria de seus filhos. Mecanismo narrativo, a retomada da foto de 1962 em *Cabra marcado* também figura, tal como trabalhada na montagem, o que Ana Nicolau (2019) chamou de “maternidade golpeada” ou “interrompida”, em seu estudo pioneiro sobre a presença feminina na filmografia de Coutinho.

Penso que cabe discutir essa experiência, decisiva para Elizabeth Teixeira. Enquanto João Pedro era vivo, ela experimentou com os filhos, às vezes dolorosamente, as consequências do engajamento dele – desde as ausências frequentes do marido, até o cerco crescente da violência policial, braço armado do latifúndio. Em seus testemunhos, Elizabeth não se refere a essa afetação (da própria vida pelas escolhas do marido) de maneira ressentida. Ela localiza a própria sensibilidade social na infância, com a descoberta espantada da pobreza dos moradores da fazenda de seu pai (relacionamento inter-classes que lhe era vetado); considera a luta justa, apoia a atuação de João Pedro por melhores condições de trabalho e de vida – seja no sindicato da pedreira em Jaboatão (PE) ou na Liga de Sapé (PB), fundada por ele em 1956, refundada em 58, em função da repressão policial. Elizabeth dá suporte à luta: aos sábados, enquanto João Pedro conversa “ao pé do ouvido” com camponeses na feira de Sapé, ela fica na sede da liga lendo as notícias para outros trabalhadores e assinando as carteiras dos novos associados (ROCHA, 2009).

Com o assassinato brutal do marido, que “sabia que iria tombar”, como ela diz, Elizabeth decide “marchar na luta dele” (BANDEIRA, MIELE, SILVEIRA, 2012)⁸: assume a liderança da Liga de Sapé “em prejuízo de minha vida”, e “com risco de perda” da própria vida, como ela afirma no filme de Coutinho. Ela passa a se dividir entre o trabalho na Liga e o cuidado com a prole e a casa. A impossibilidade de estar mais tempo com os filhos é referida inúmeras vezes em seus relatos, e mesmo muitos anos depois, o trauma da maternidade definitivamente interrompida (pela fuga e o

8 “Prometo, João Pedro que a sua luta, de hoje em diante, será a minha luta, prometo! Com consciência da luta ou sem consciência da luta, eu marcharei na sua luta. Darei continuidade a ela em seu lugar. Darei prosseguimento a tudo o que você fazia. Essa será a nossa resposta ao latifúndio. Assumo a sua luta para o que der e vier! Não temo mais nada, porque o pior já aconteceu. Viver ou morrer é mesma coisa para mim. Enquanto viver, vou viver para a sua luta, agora é a nossa luta! Juro! Juro diante de você!” (ROCHA, 2009, p.79).

exílio forçados, após o golpe militar) parece doer como uma ferida aberta. Na biografia *Eu marcharei na tua luta*, vemos:

Há momentos em que eu penso: “Ah! Eu deixei meus filhos! Eu abandonei meus filhos!” E sinto uma dor muito funda. Mas em outros momentos, reflito que, mesmo que não tivesse deixado meus filhos, talvez eu também não tivesse tido o direito de ter criado eles. Eu estava na luta para o que desse e viesse, e se a luta tivesse tido uma continuidade, eu tinha sido assassinada também, do mesmo jeito que foi João Pedro, do mesmo jeito que outros companheiros foram mortos antes dele e depois dele. (2012, p.183)

As imagens da família em luto em 1962 são, provavelmente, as últimas em que Elizabeth aparece ao lado de quase todos os seus filhos. Valendo-se do mesmo par de fotografias, *A família de Elizabeth Teixeira*, sequência de *Cabra* realizada em 2013, por ocasião do lançamento do filme em DVD, retoma trechos da última sequência da obra-prima de Coutinho, para sondar os quase 30 anos passados desde o lançamento do filme. O extra está composto de reencontros de Coutinho com a personagem e com alguns de seus filhos, além de encontros com três de seus netos, em 2013 - eles falam sobre a própria trajetória e tematizam sua relação no tempo com Elizabeth. Além da imagem na fotografia de 1962, cada filho “reencontrado” aparece também nas imagens cinematográficas feitas em 1981 ou 82 pela equipe de Coutinho.

Diferente de *Cabra*, cujo final é esperançoso, a sequência mais recente expõe uma cisão familiar, em alguma medida, irreparável (MESQUITA, 2014). Depois do lançamento do filme, em 1984, Elizabeth não mais revira Marta e Marinês, as filhas que moram no Rio, por exemplo. Em 2013, é Coutinho quem vai reencontrá-las em Ramos, para então levar notícias das duas até a Paraíba, efetuando um movimento na direção contrária ao que fizera em 1981/82 (quando leva imagens e notícias de Elizabeth aos filhos que viviam no Sudeste). Como em *Cabra marcado*, é novamente o cinema que promove a “reunião” da família de Elizabeth Teixeira, portanto, virtualidade que só se realiza no próprio filme (BERNARDET, 2003)⁹.

9 Um ano depois da filmagem, e 50 anos depois da separação da família, em 2014, todos os irmãos vivos (seis dos 11 filhos de Elizabeth e João Pedro) se reencontraram pela primeira vez, junto com a mãe, no Memorial das Ligas Camponesas, por ocasião da Comissão Estadual da Verdade da Paraíba.

“Eu marcharei na tua luta”

As histórias de Elizabeth à frente da Liga de Sapé pouco aparecem em *Cabra marcado para morrer*.¹⁰ Como outras mulheres de sua geração, ela ingressou na política e na militância em função de uma relação afetiva, o que não lhe poupou dos inúmeros enfrentamentos que viveu. Sem diminuir a importância da atuação de Elizabeth como “companheira”, desde que João Pedro é assassinado sua história desmente frontalmente “a noção de fragilidade feminina tão bem implantada e institucionalizada pelo machismo”, para usar expressão de Anna Karina Bartolomeu, Roberta Veiga e Letícia Marotta (2019, p. 118). Ela passa a desempenhar na luta não um papel secundário, tipicamente “feminino”, mas de liderança: Elizabeth se torna presidente da Liga de Sapé (PB), representando milhares de camponeses, cobrando dos fazendeiros os direitos básicos que reivindicavam. Atua inclusive na linha de frente: “O que eu mais gostava de fazer era ir para as áreas de conflitos ajudar os companheiros”¹¹, ela conta em *Mulher da terra*. Simultaneamente, enfrenta outras violências impingidas a seus filhos - o atentado contra Paulo Pedro, alvejado por um tiro no rosto, e o suicídio de Marluce.

As imagens abaixo estão em *Cabra marcado para morrer* e registram, como ouvimos no filme, o último comício de que ela participou antes do golpe, por ocasião da fundação de um sindicato de trabalhadores rurais nos primeiros dias de 1964. Eram ocasiões, como Elizabeth conta em *Cabra marcado*, de protestar contra os assassinatos

10 A referência a sua própria militância, depois do assassinato de João Pedro, aparece na seguinte fala de Elizabeth em *Cabra marcado*: “Em Brasília os deputados, junto com o presidente, achavam que eu devia substituir o lugar de João Pedro, principalmente para a manutenção de meus filhos e para que a Liga... ela engrandecesse com a minha presença, eu era a viúva do líder. E eu continuei, substituí o lugar dele com perca de vida, com perca da minha vida eu substituí. Eu substituí e trabalhava, autêntica. E na minha luta, protestar contra o assassinato de João Pedro. E não só de João Pedro, como de todos os companheiros que tombaram”.

11 “Geralmente, as caminhadas eram longas, e a gente nunca sabia o que iria acontecer. Era uma tensão danada! O grupo era sempre muito grande, porque, assim, sentíamos-nos mais seguros e impúnhamos respeito. O conhecimento que demonstrávamos ter da lei dava-nos mais segurança na hora da conversa com os proprietários: - A Lei número tal, no seu artigo número tal diz que o fazendeiro, para despejar o seu morador, tem que marcar a data. Só pode ser após a colheita. Tem que pagar indenização pelas benfeitorias e pela moradia. Vai obedecer à Lei?! “Vai ter que pagar” na justiça. Se for à justiça, não se esqueça de que, enquanto não houver decisão, o seu morador vai continuar aqui, até a questão ser resolvida. E não vai tocar no roçado dele. Não vai não! A Liga está aqui para garantir o direito do trabalhador” (ROCHA, 2009, p. 103).

de João Pedro e de outros companheiros. Por atuações como essa, Elizabeth foi presa várias vezes entre 1962 e 1964, enfrentando a violência física e psicológica e o abuso de autoridade dos policiais, com requintes de machismo e crueldade¹²: “Mesmo quando não me levavam presa, faziam muitas ameaças e me mandavam trabalhar dentro de casa: O melhor que você faz é ir para o tanque lavar roupa! Lugar de mulher é na cozinha, não é fazendo badernas! ” (ROCHA, 2009, p.119). E adiante: “Mulher-safada, mulher sem-vergonha, tenha vergonha, deixe de andar acompanhada de um monte de machos. O seu lugar é dentro de casa, cuidando dos filhos e da casa. Não é fazendo agitação e subversão”. (p.120)



FIGURAS 6 e 7 – Elizabeth discursa na fundação de um sindicato de trabalhadores rurais (1964).

FONTE - *Cabra marcado para morrer*

Nas imagens, Elizabeth está cercada por homens e discursa frente a muitos outros. Situação pública insólita para o contexto: dezenas de trabalhadores rurais ouvindo uma mulher em espaço público. Ora: ela atuou como militante uma década antes dos movimentos de mulheres que iniciaram, de modo mais organizado e ampliado, o feminismo no Brasil, em meados dos anos 1970 – mesmo que houvesse significativas experiências anteriores, como a mobilização de mulheres em torno do sufrágio, nas primeiras décadas do século XX (SARTI, 2004). Já os movimentos organizados de

12 “Os policiais tentavam me assustar, atirando nos meus pés. Não acertavam, mas as balas passavam bem perto. Às vezes, eles me obrigavam a passar entre duas filas de policiais: de um lado e do outro e eu tendo que passar no meio deles que gritavam, quase dentro do meu ouvido, as mesmas ameaças e ofensas. Pegavam os revólveres e faziam a mira, como se fossem atirar. Covardes! (...) Eu ficava muito preocupada pelas crianças. Já haviam sofrido tanto... e ainda tinham que ver tudo isso.” (ROCHA, 2009, p.119)

mulheres no campo só emergiram nos anos 1980, com a criação do Movimento de Mulheres Agricultoras, entre outros. E, mesmo que seu discurso não trouxesse uma pauta feminista – no sentido de desnaturalizar o “feminino”, denunciar opressões contra a mulher ou reivindicar direitos específicos –, sua atuação pública confrontava o lugar tradicionalmente atribuído às mulheres, como revelam as falas machistas e incomodadas dos policiais, reportadas por Elizabeth. Nesse sentido, ela parece antecipar o que Eleonora Menicucci de Oliveira (1990) sugere, ao analisar a presença das mulheres nos movimentos de bairro na década de 1970: a participação na organização popular as retirou do confinamento doméstico, questionando, de diferentes maneiras, a condição da mulher. Mesmo que a bandeira de luta não fosse propriamente “feminista”, a atuação de Elizabeth, assim como de outras pioneiras, abre caminho para a emergência de um novo sujeito político no Brasil, poucos anos depois.¹³

Nesse trecho de “Feminismo no Brasil: uma trajetória particular” (1988), Cynthia Sarti parece se referir ao caso específico de Elizabeth Teixeira, conectando sua história à emergência dos movimentos organizados de mulheres no campo nos anos 1980:

Mulheres ativas politicamente não é novidade no campo. É recorrente em nossa história o fato de as mulheres, cujos maridos, líderes camponeses, foram assassinados a mando dos proprietários de terra, substituírem-nos em sua luta. O inusitado está nos encontros para discutir a situação específica da trabalhadora rural. (...) Bandeiras comuns a todas as mulheres rurais, independente das condições de trabalho nas diversas regiões do país, são a luta pela sindicalização feminina e a exigência de que o título de posse da terra seja também outorgado às mulheres, quer tenham família constituída ou sejam solteiras” (p.45).

Direitos finalmente estendidos às mulheres do campo com a Constituição Federal de 1988, fruto de todo um processo social, político e cultural, que corresponde à consolidação do feminismo no Brasil.

13 Sem negar a pluralidade de manifestações do feminismo no Brasil, anteriores, inclusive, ao marco dos anos 70, Cynthia Sarti argumenta que, “embora influenciado pelas experiências europeias e norte-americanas, o início do feminismo brasileiro dos anos 1970 foi significativamente marcado pela contestação à ordem política instituída no país, desde o golpe militar de 1964. Uma parte expressiva dos grupos feministas estava articulada a organizações de influência marxista, clandestinas à época, e fortemente comprometida com a oposição à ditadura militar, o que imprimiu ao movimento características próprias” (2004, p. 36).

O arco de Elizabeth em *Cabra*: reafirmações da luta

Quando o feminismo se organizava mais amplamente no país, Elizabeth já havia sido retirada da cena pública. Perseguida após o golpe militar, que interrompe a realização de *Cabra marcado para morrer*, ela consegue fugir com o filho Carlos, refugiando-se em São Rafael (RN), onde vive como “Marta” durante 17 anos. Os últimos planos de *Cabra marcado* filmados em 1964 são também as últimas imagens de Elizabeth Teixeira antes de sua prisão, fuga e exílio. Eles prefiguram, como se sugere no filme de Coutinho, a deflagração do golpe militar no dia seguinte (1 de abril de 1964). Elizabeth olha pela janela e percebe a chegada de policiais. Volta-se para dentro e avisa a João Pedro: “Tem gente lá fora”.



FIGURAS 8 e 9 – “Tem gente lá fora” - últimos planos de *Cabra* rodados em 1964

FONTE - *Cabra marcado para morrer*

Depois disso, se nosso texto correspondesse a uma montagem, poderíamos justapor uma tela preta. De 17 anos da vida de Elizabeth Teixeira não há imagens. Condição para a sobrevivência, podemos imaginar: não deixar rastros, “para não ser exterminada”. Na conversa de Coutinho com os filhos de Elizabeth, em 1981, em Sapé, na retomada das filmagens de *Cabra*, ninguém sabe de seu paradeiro. Manoel Justino, seu pai e inimigo político, sequer pronuncia o seu nome – evitar nomeá-la aparece como parte (das mais cotidianas) das operações de apagamento. Refugiada, as condições de vida de Elizabeth e Carlos nesse período são as mais precárias, como lemos em seus livros de memórias (2009 e 2012).

Dezessete anos depois, reencontrada e filmada por Coutinho (por intermédio de seu filho Abraão), Elizabeth se reencontra com sua imagem, sai da clandestinidade, recupera sua identidade civil, e, como vemos no filme, não apenas se reconecta com o passado de militância e luta (refazendo os mesmos gestos), como transmite um corajoso testemunho da violência do poder patriarcal, na base do latifúndio e do estado autoritário, sobre si e sua família.

Importante dizer que Elizabeth se movimenta também no interior do filme, vivenciando uma “metamorfose vigorosa”, como escreve Consuelo Lins (2004, p. 48), ou perfazendo um “arco” revelador e emblemático, como sugerem Joana Conti e Sônia Maluf (2010). Basta observarmos como o material de 1981 é montado: embora fragmentadas ao longo da montagem de Cabra, as imagens do reencontro com Elizabeth tem a cronologia da filmagem respeitada, de maneira a permitir que o espectador testemunhe um processo semelhante ao presenciado por Coutinho, “uma espécie de reencarnação da mulher corajosa e combativa que ela efetivamente foi” (LINS, 2004: p. 48). Se no primeiro dia de filmagem ela aparece impactada e constrangida pela visita inesperada de Coutinho e pela presença do filho Abraão (que busca controlar sua fala), no segundo dia – visivelmente mais disposta – comenta criticamente sua atuação na véspera e sugere uma nova filmagem, dispondo-se a falar de novo. Atentas não apenas à história principal que se narra (a de João Pedro), mas às transformações que a própria filmagem provoca em Elizabeth, verdadeira protagonista desse filme-processo, pesquisadoras como Joana Conti e Sônia Maluf (2010), mas também Consuelo Lins (2004), destacam esse momento no filme, que consideram decisivo. No artigo de Joana e Sônia, lemos:

Algo se produz na narrativa e nos personagens: interpelado por Elizabeth, o diretor escuta sua demanda e abre a possibilidade de que ela fale novamente, de que ela faça sua voz ser ouvida de outro modo. (...) Se o assassinato do marido, as perseguições, a prisão, a vida clandestina, haviam retirado de Elizabeth essa possibilidade, de falar em seu próprio nome, ao convocar o diretor para a possibilidade de uma nova fala, ela inaugura um novo momento em sua vida. (2010, p. 11)

Ao propor falar, nesse ato ao mesmo tempo curativo e criativo de se colocar em discurso, Elizabeth parece experimentar uma “liberação”, como sugere Consuelo Lins (2004):

Talvez tenha sido Edgar Morin o primeiro a fazer uma relação entre uma dimensão do documentário e a psicanálise. Não no sentido literal, mas identificando no objetivo do filme a “ideia terapêutica” de que uma “comunicação pode significar liberação”. Nesses dias de filmagem em que Elizabeth narra para a câmera diferentes momentos de seu percurso, há efetivamente uma liberação dessa ordem. Ocorre uma operação de autoformulação, ou mesmo de reinvenção, a partir de fragmentos de sua vida, e essa liberação expressa o fim de um longo período de clandestinidade. (...) o que importa é o que acontece com ela no interior do filme e a partir dele: uma metamorfose vigorosa” (p. 48).

Ao mesmo tempo que vivencia esse processo, Elizabeth expõe consciência precisa de sua condição de testemunha e do compromisso público com a memória dos que não sobreviveram à repressão: “Graças a Deus, eu estou aqui contando a história, e os companheiros que tombaram?” – ela comenta, ainda no primeiro dia de filmagem, referindo-se a João Alfredo Dias, Pedro Fazendeiro e outros companheiros mortos pela ditadura.



FIGURAS 10 e 11 – Elizabeth se dispõe a falar novamente (1981)

FONTE - *Cabra marcado para morrer*

O movimento de Elizabeth, que surge de dentro do escuro da casa para aparecer à janela, à luz da manhã, solicitando falar, é em si significativo e parece figurar uma espécie de (re)emergência política da protagonista, que pode voltar a falar em seu próprio

nome (reivindicando justiça e melhores condições de vida para todos) (FIGURAS 10 e 11). Como escrevem Sônia e Joana:

A manutenção do título do filme impõe a presença forte de um destino incontornável que, ao final, é transgredido por Elizabeth. Ao interpelar o cineasta para que pudesse falar novamente, refazer sua narrativa, contar de novo sua história, algo de seu destino e daquilo a que estava marcada para viver se transforma. De viúva do militante, perseguida pela ditadura, que tem que abandonar os filhos e esconder o próprio nome durante 17 anos, reaparece um sujeito que retoma a voz e a fala – e reivindica que seja ouvida (2010, p.8).

Dessa interpelação se desdobra a cena no quintal em que Coutinho registra o longo e decisivo testemunho de Elizabeth, em torno da qual “toda a narrativa circula”, como notaram as mesmas autoras (2010, p.8). Esse testemunho tão corajoso (lembramos que a ditadura ainda estava em vigência) se exprime também no corpo, na expressão admirativa do rosto dessa mulher que reconhece “o vulto dos estragos do latifúndio”, como escreveu tão bem Roberto Schwarz (1985), depois de sugerir que as entrevistas com Elizabeth são “o centro do filme” (p.33):

Quando fala na violência do latifúndio, Elizabeth vira para baixo os cantos da boca, em um gesto por assim dizer admirativo, de que estão ausentes as desgraças pessoais, o medo e mesmo o ódio. É como uma espécie de objetividade, de consideração pel vulto dos estragos e maldades de que ele é capaz (...) Um saber tácito, de quem viu a onça, sem propaganda ou doutrina, que dá uma rara versão da luta de classes, limpa de oficialismo de esquerda (1985, p. 34).

A versão de uma mulher, poderíamos pensar, *desta mulher*, sobre a luta de classes. Extraordinária é também a fala final de Elizabeth em *Cabra marcado*, quando, ao se despedir da equipe de cinema que parte de São Rafael (RN), ela se reconecta com a militante combativa do pré-64, refazendo gestos e clamando por melhores dias:

A luta que não pode parar, enquanto se diz “tem fome e salário de miséria”, o povo tem que lutar. Quem é que não luta por melhores dias de vida? É

preciso mudar o regime, é preciso que o povo lute, que enquanto tiver esse regimezinho, essa democraciazinha aí... Democracia sem liberdade, não pode, ninguém pode.

Como escreve Bernardet, “Elizabeth diz: ‘A luta continua’. Essa frase cria uma continuidade entre o antes-golpe e o agora, e projeta o filme para o futuro” (2013, p. 467). Quase 30 anos depois, *A família de Elizabeth Teixeira* estende o arco do cinema-processo de Eduardo Coutinho, sondando aquele “futuro” que voltava a se abrir com a redemocratização. Em momento comovente do reencontro, Coutinho pede que Elizabeth, com 88 anos no momento da filmagem, leia um texto que ele trouxe impresso: é justamente a transcrição do discurso final da personagem em *Cabra marcado para morrer* (FIG. 12 e 13).



FIGURAS 12 e 13 – Coutinho solicita leitura de Elizabeth (2013)

FONTE - *A família de Elizabeth Teixeira*

Ao transformar a fala de improviso em texto, apresentando-o para sua “atriz” tantos anos depois, Coutinho faz também de *Cabra/1981* um arquivo, como fizera com as imagens de 1964, e provoca novamente, com a mediação do cinema, a “reconexão” de Elizabeth com seu passado, agora disposto em camadas, e a reafirmação da necessidade e urgência da luta social: “Me lembro, como poderia esquecer?”, ela diz, após a leitura feita com dificuldade. “Você ainda acredita nisso?”, pergunta Coutinho. “Acredito. João Pedro dizia que iam tirar a vida dele, mas que a reforma agrária ia ser implantada em nosso país. Quantos anos do assassinato de João Pedro? E a reforma agrária ainda não foi implantada em nosso país!”

Referências

- BANDEIRA, Lourdes M., MIELE, Neide & SILVEIRA, Rosa M.G. *Eu marcharei na tua luta – A vida de Elizabeth Teixeira*. João Pessoa, Editora Universitária da UFPB/ Manufactura, 2012.
- BARTOLOMEU, Anna Karina, VEIGA, Roberta & MAROTTA, Letícia. A ditadura militar “por” e “entre” mulheres: o cinema contra o apagamento histórico em Retratos de Identificação e Setenta. *Cadernos Benjaminianos*, v.15, n.1, 2019.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. SP: Cia. Das Letras, 2003.
- CONTI, Joana & MALUF, Sônia. A dona da história: trajetória de Elizabeth no filme *Cabra marcado para morrer*. *Antropologia em primeira mão*. Florianópolis: UFSC / Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, 2010
- COUTINHO, Eduardo. O real sem aspas (entrevista). *Revista Filme Cultura*, edição 47, abril-agosto de 1984.
- GOLDENBERG, Mirian. Mulheres & militantes. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.5, n.2, 1997.
- HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. *Fênix*, v. 3, ano III, n. 1, jan-mar. 2006.
- LINS, Consuelo. *Imagens em metamorfose*. Calhamaço. n. 2. Florianópolis, Laboratório de Estudos Culturais, 1996.
- MESQUITA, Cláudia. A família de Elizabeth Teixeira - a história reaberta. *Catálogo do forumdoc.bh* 2014. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2014.
- _____. Resistir à morte - a presentificação de João Pedro Teixeira no filme de Eduardo Coutinho. *Devires Cinema e Humanidades*. v.12.n.2. Dossiê Documentário e Cinema de Arquivo: Memória histórica no cinema brasileiro. Belo Horizonte, jul-dez 2015.
- NICOLAU, Ana Carolina. Por um cinema da diferença - um estudo sobre a presença feminina nos filmes de Eduardo Coutinho. *Monografia de conclusão do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Minas Gerais*. 2019. UFMG, Belo Horizonte, MG.
- OLIVEIRA, Eleonora Menicucci de. A re-apropriação do corpo feminino: do confinamento doméstico à reinvenção de novos espaços de cidadania. 1990. Tese (Doutorado em Ciência Política) – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

ROCHA, Ayala. Elizabeth Teixeira: Mulher da Terra. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009.

SARTI, Cynthia. Feminismo no Brasil: uma trajetória particular. Cadernos de Pesquisa, São Paulo (64): 38-47, fev. 1988.

_____. Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro. Cadernos Pagu (16), pp.31-48, 2001.

_____. O feminismo brasileiro desde os anos 70: revisitando uma trajetória. Estudos Feministas, Florianópolis, 12(2): 35-50, maio-agosto/2004

SCHWARZ, Roberto. O fio da meada. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n.º12, pp. 31-34, jun. 85.

Nos rastros das imagens:

memórias de camponeses perseguidos, mortos, e/ou desaparecidos na ditadura militar em *Cabra marcado para morrer*

Patrícia Machado

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Quando escreve sobre o reencontro do cineasta Eduardo Coutinho com os camponeses que foram personagens da primeira parte de *Cabra marcado para morrer* (1984), filmado em 1964 até ser interrompido pelo golpe militar e depois retomado em 1984, a pesquisadora Consuelo Lins chama atenção para o fato de que é “a luz do cinema que recupera fragmentos dessas existências que estavam destinadas a não deixar rastro, a desaparecer” (2004, p.32). Nosso objetivo neste artigo é buscar os rastros desses personagens que se depararam com a câmera de Eduardo Coutinho nas imagens de arquivo, nas fotografias, nos documentos da repressão, em arquivos textuais e em relatos da imprensa. A partir do cruzamento desse material, interessa trazer novas camadas de visibilidade para histórias de vida trazidas pelo filme.

Faremos dois movimentos analíticos ao longo do artigo. O primeiro consistirá na análise das imagens produzidas em 1962, no dia da manifestação de repúdio ao assassinato do camponês João Pedro Teixeira, em Sapé, na Paraíba. Investigaremos nas imagens fragmentárias os vestígios do olhar testemunhal e da experiência vivida pelo cineasta. Como o registro se tornou possível? O que foi filmado de forma inconsciente pelo cineasta? O que compreendemos hoje e que era imperceptível

no passado? Quem foram as pessoas filmadas e o que aconteceu com elas depois do encontro com a câmera?

No segundo movimento, analisaremos os registros testemunhais produzidos pelo cineasta quando retorna ao Nordeste para o reencontro com os camponeses que vão elaborar as memórias dos tempos da ditadura. Trabalhamos com o pressuposto de que, ao se preocupar com o presente, aquele que filma produz imagens que serão dotadas de um caráter testemunhal porque mostram o que acontece quando a história se desenrola e atribuem “as formas pelas quais o acontecimento se tornará definitivamente visível” (COMOLLI e RANCIÈRE, 1997, p.14). Para que essas imagens se tornem documento, o historiador deve *fazê-la falar* e construir para ela um significado, como sugerem os franceses Jean-Louis Comolli e Jacques Rancière no livro *Arret sur l'histoire*, de 2007. Nesse caso, é imprescindível que as questões sejam colocadas a partir do presente.

O movimento de olhar para essas imagens no presente e ainda historicizar o momento do registro desperta a atenção para as inscrições contidas no material, para os corpos, falas, expressões e gestos daqueles que atravessaram os caminhos dos cineastas e suas câmeras. Esses indícios que ficaram impressos nas imagens nos instigam a pensar nas singularidades dos sujeitos filmados, nas presenças de camponeses anônimos e/ou esquecidos. Essas imagens guardam as marcas da empatia e da cólera de pessoas engajadas na luta política assim como as iniciativas dos cineastas que empunhavam a câmera para enquadrar os acontecimentos em momentos de tensão histórica. Analisando essas imagens de arquivo a partir dos *detalhes* que elas contêm, nos perguntamos: quem eram esses homens e mulheres? Como eles foram afetados pela repressão? Adiante, vamos seguir os vestígios de três camponeses, todos presentes no comício filmado por Eduardo Coutinho: João Alfredo Dias, preso, torturado, assassinado logo nos primeiros meses após o golpe militar e um dos nomes que consta hoje na lista dos 362 desaparecidos políticos brasileiros; João Virgínio da Silva, o primeiro camponês a prestar um depoimento sobre a tortura para o cinema brasileiro; Elizabeth Teixeira, mulher do líder rural assassinado que entrou para a clandestinidade com o golpe e só saiu depois que foi redescoberta pela câmera de Coutinho.

Eduardo Coutinho filma um protesto em Sapé

Em novembro de 1961, a convite do cineasta Leon Hirszman, Eduardo Coutinho passou a colaborar como gerente de produção¹ do longa-metragem *Cinco Vezes Favela*, passando a integrar oficialmente o quadro do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). À época, em entrevista a Alex Viany, Coutinho compartilha com o crítico o otimismo em relação às mudanças estéticas, políticas, históricas e econômicas que vivia o cinema brasileiro. Confiante na implementação das reformas de base² do governo de João Goulart, dizia acreditar que seria natural esperar por um cinema estável e de força expressiva no país que vivia as expectativas de um processo de transformações promissoras. Para tanto, o fundamental seria tratar criticamente os temas relacionados aos modos de vida e estratégias de sobrevivência do povo, afirma Coutinho: “é importante o simples ato de mostrar o que é a realidade brasileira, sem propostas explícitas: como se alimenta o brasileiro, como trabalha, como sofre, como luta, como fala” (COUTINHO apud VIANY, 1999, p.29).

Foi esse desejo de se engajar, de mostrar o país a partir de suas micro-realidades, que levou o cineasta, naquele ano, a acompanhar a UNE Volante, uma caravana idealizada pela UNE que tinha como objetivo visitar as capitais de vários estados para travar contato com lideranças estudantis, operárias e camponesas. Em cada parada, o grupo encenava peças de teatro, exibia filmes e apresentava shows musicais. Nesse projeto, o papel de Eduardo Coutinho era o de realizar um documentário que ganhara nome antes mesmo de começarem as filmagens: “Isto é Brasil” (COUTINHO apud AVELLAR, 2013, p. 258).

1 Anos mais tarde, em entrevista a José Carlos Avellar (2013), Coutinho dizia ter sido um péssimo gerente de produção porque tinha que lidar com dinheiro, coisa que ele não sabia. Sua função era arrumar lanche para os atores, resolver pequenos problemas de produção, como a locomoção da equipe para os locais de filmagem. Apesar de ganhar pouco, era o único cargo remunerado da equipe.

2 Eram chamadas de reformas de base um conjunto de iniciativas: as reformas bancária, fiscal, urbana, administrativa, agrária e universitária. Sustentava-se ainda a necessidade de estender o direito de voto aos analfabetos e às patentes subalternas das forças armadas, como marinheiros e os sargentos, e defendia-se medidas nacionalistas prevendo uma intervenção mais ampla do Estado na vida econômica e um maior controle dos investimentos estrangeiros no país, mediante a regulamentação das remessas de lucros para o exterior. Definição de Marieta de Moraes Ferreira em *As reformas de base*. Acessível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/As_reformas_de_base> Último acesso: 01/12/2015

Motivado pela ideia de projetar no cinema o seu olhar sobre o que encontrasse pelo país, Eduardo Coutinho, acompanhado pelo fotógrafo e cinegrafista Acir Mendonça³, visitava favelas, comunidades pobres e produzia em imagens uma espécie de cartografia da pobreza no Brasil. A dupla filmou crianças que capturavam caranguejos nos mangues, mulheres que preparavam alimentos no chão de madeira de palafitas ao lado de porcos e galinhas, os mais diferentes tipos nas feiras populares, a vida ordinária de moradores das periferias de estados como Alagoas, Manaus, Belo Horizonte, Pernambuco (como mostram os fotogramas abaixo, exibidos em *Cabra marcado para morrer*).



Imagens UNE Volante, 1962. Fotogramas *Cabra marcado para morrer* (1964)

Quando chegaram à Paraíba, em 14 de abril de 1962, o clima era tenso. Doze dias antes, o líder dos camponeses rurais do Nordeste e Presidente da Associação de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas de Sapé⁴, João Pedro Teixeira, havia sido assassinado em uma emboscada, com três tiros de fuzil, a caminho de casa. Um comício-protesto foi marcado em Sapé e mesmo com as tensões e riscos de repressão policial ao protesto, Eduardo Coutinho sentiu a importância de estar presente, de produzir imagens do evento, de registrar as ações que se desenrolariam do encontro dos trabalhadores que vinham lutando contra a exploração e as injustiças no campo, e que queriam uma resposta e punição para o crime carregado de forte carga emotiva. Afinal, João Pedro Teixeira foi assassinado brutalmente, sem chance de defesa, a

3 Acir Mendonça foi cedido pela Agência Nacional, mas Coutinho se ressentiu dele não ser um bom fotógrafo, comprometido com ideias sociais. (AVELLAR, 2013:258)

4 A associação recebeu da imprensa o nome de Liga Camponesa para vinculá-la a Liga da Galiléia, em Pernambuco. Seus primeiros associados não foram apenas camponeses, mas profissionais liberais, pequenos comerciantes, operários, pequenos agricultores, estudantes ou qualquer um que desejasse participar da organização que estava se formando. (SOUZA, 1996).

caminho de casa, carregando os livros escolares que trazia de presente para o mais velho de seus onze filhos.

Um dia antes do comício-protesto, o cinegrafista da caravana da UNE Volante adoeceu e Coutinho, que até então só orientava as filmagens, ficou sozinho. Apesar de não saber manejar o equipamento, de nunca ter usado uma câmera, de detestar máquinas, “toda espécie de máquinas”⁵, a intuição sobre a importância do acontecimento fez com que ele se arriscasse, que seguisse para Sapé levando o equipamento e dois rolos de filmes. Mais de dez anos depois, em entrevista ao crítico José Carlos Avellar, o cineasta destacou a grande probabilidade de que seu gesto não produzisse o resultado esperado:

“Meu drama era o seguinte: eu não sabia carregar a câmera, às vezes carregava e ela não andava, sabe? E eu me lembro de que lá carreguei um rolo (...). Quer dizer, tinha dois rolos, o primeiro carreguei em João Pessoa, o outro lá, e rodou; eu não sabia nada; eu via lá o troço, tinha um fotômetro: 36, eu botava 22 e tentava. E o espantoso – para mim que sou desastrado como ninguém – é que imprimiu. Incrível, porque graças a isso é que eu tenho aquele material, aquele comício que tem uma enorme importância no Cabra.” (2013, p.259).

Como Coutinho anuncia, e nós destacamos aqui, foi a filmagem realizada nesse dia a primeira motivação para a realização de um dos filmes mais importantes do cinema brasileiro. Em *Cabra marcado para morrer* (1984), o cineasta reorganiza na montagem imagens que restaram do passado (1962 na Paraíba e de 1964 no filme de ficção que começou a realizar em Pernambuco), elabora memórias pessoais e coletivas, narra histórias sufocadas, recupera o filme que entrou na clandestinidade, resgata o material perdido, dá visibilidade para vidas esquecidas e atravessadas diretamente pela ditadura militar. Seguiremos os caminhos dessas imagens da tomada à retomada a fim de “prestar atenção aos murmúrios e aos signos” (LINDEPERG, 2013, p.11) que elas portam e que podem ser analisados no presente, com a passagem do tempo: “trata-se de historicizar o momento do seu registro sem negligenciar a densidade temporal que as fez chegar até nós e nos torna outros” (LINDEPERG, 2013, p.12).

5 Entrevista realizada em 2012 para o Projeto Memória do cinema documentário brasileiro: histórias de vida, do CPDOC- FGV, disponível em http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/memoria-documentario/eduardo_coutinho/SumarioEduardoCoutinho_Entrevista1.pdf (Acesso em junho 2015)

Seguindo os rastros de um desaparecido político.

João Alfredo Dias, o Nego Fuba, foi filmado por Eduardo Coutinho no único dia em que o cineasta segurou uma câmera para realizar imagens em movimento: no protesto contra a morte de João Pedro Teixeira, em Sapé. Em 1995, o nome do sapateiro, lavrador, vereador do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e líder rural foi incluído na lista dos 136 mortos e desaparecidos por razões políticas entre 1961 e 1979, cujas mortes foram reconhecidas oficialmente como responsabilidade do Estado brasileiro⁶. A Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP), criada desde então, deu prosseguimento às investigações com o intuito de incluir novos nomes, ouvir testemunhos de familiares, reunir documentos, localizar corpos e emitir pareceres sobre os processos de indenização determinados pela Lei 9.140. Outros 226 casos foram reconhecidos desde então e, atualmente, 362 nomes constam nessa lista⁷.

Em 2012, a Comissão Nacional da Verdade (CNV) criou um grupo de trabalho sobre camponeses e indígenas que tinha como objetivo identificar e tornar públicas graves violações aos direitos humanos, como torturas, mortes, desaparecimentos forçados, ocultação de cadáveres de quem vivia no campo na época da ditadura militar. Entre os casos que chamaram a atenção dos integrantes da CNV estava o de João Alfredo Dias. Durante quatro anos, até a publicação do relatório final, foram reunidos documentos da polícia política e testemunhos que ajudaram a retrazar a trajetória do líder rural que atuou ao lado de João Pedro Teixeira na Liga Camponesa de Sapé. O relatório aponta que, mesmo antes do início da ditadura militar, João Alfredo Dias havia sido detido algumas vezes por conta da sua militância e descreve pontos importantes dos Inquéritos Policiais-Militares (IPMs) instaurados ainda em 1964, onde o camponês é descrito como “um agitador violento”, um orador que “incitava a subversão”, “um comunista atuante”⁸ que defendia a Reforma Agrária radical. Preso nos dias que se seguiram ao golpe, ele foi

6 Essa informação consta no Relatório da Comissão Nacional da Verdade, que foi concluído em dezembro de 2014. Disponível em: < <http://www.cnv.gov.br/>>. Acesso em 15 de outubro 2015.

7 Atualmente, a Comissão desenvolve ações de busca, localização e identificação de restos mortais de mortos e desaparecidos políticos do Pará, São Paulo e Rio de Janeiro. Disponível em < <http://cemdp.sdh.gov.br/modules/wfchannel/index.php?pagenum=11> >

8 Informações constam no Relatório da Comissão da Verdade na Paraíba. <http://www.cev.pb.gov.br/>

liberado do Quartel do 15º Regimento de Infantaria de João Pessoa em 31 de agosto de 1964, dia a partir do qual não foi mais visto.

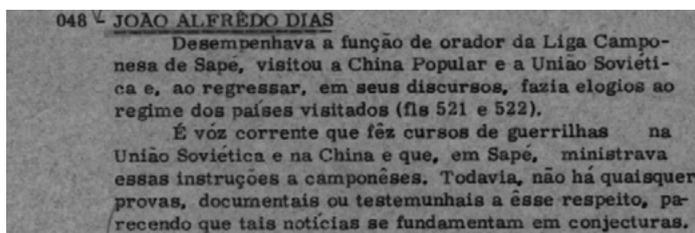
Com o intuito de trazer mais elementos para essa história sombria e cheia de lacunas, fomos buscar em outros arquivos da polícia política detalhes dessas informações, outros rastros que pudessem nos guiar e ajudar a compreender melhor o destino do líder rural. Entre os documentos disponibilizados pelo *Projeto Brasil: Nunca Mais*⁹, encontramos a cópia de um dos IPMs citados pela Comissão da Verdade, o de número 709. Trata-se de um relatório secreto, o segundo nível mais importante de sigilo no código dos militares¹⁰, enviado no dia 7 de agosto de 1964 pelo Comandante do 1º Grupamento da Guarnição de João Pessoa para o Ministério da Guerra. Nele, há uma longa e minuciosa descrição das investigações em torno do funcionamento de entidades de esquerda na Paraíba, como o Partido Comunista e as Ligas Camponesas, e a explicação sobre o modo como elas foram criadas, como cooptavam novos integrantes, como se organizavam e o perigo que ofereciam. No caso das Ligas, o relator considera que a “massa associada às organizações” seria incapaz de entender a participação no movimento subversivo e o perigo estaria, de fato, na “capacidade de liderança” e no “poder de persuasão dos mentores esclarecidos e exaltados”.

Na lista de nomes que deveriam ser então indiciados, estavam estudantes, operários e camponeses que assumiam a posição de líderes. Entre eles, João Alfredo Dias, o número 48. O inquérito aponta para rumores de que o orador da Liga Camponesa de Sapé estaria ministrando cursos de guerrilha aos trabalhadores a partir de técnicas que aprendera em viagem à China e União Soviética, mas o relator admite: “não há quaisquer provas documentais ou testemunhais” contra o acusado. Apesar da falta de provas, o relatório aponta o motivo da decisão pela prisão dos nomes listados: “Eles seriam considerados perigosos pela sua capacidade de liderança, porque movimentavam a massa”

9 O Brasil: nunca mais, sob a coordenação da Arquidiocese de São Paulo, é considerado a maior iniciativa da sociedade brasileira na denúncia das graves violações de direitos humanos praticadas durante a ditadura militar e se tornou obra de referência quando se debate o papel das organizações não governamentais na agenda da Justiça de Transição. O projeto tornou-se possível na medida em que advogados conseguiram retirar os autos dos processos criminais dos cartórios da Justiça Militar, para fins de apresentação da petição de anistia, aproveitando-se disso para extrair cópia de toda essa documentação que hoje está disponível na internet: < <http://bnmdigital.mpf.mp.br> > Acesso em novembro 2015.

10 Os graus de sigilo dos documentos pela ordem crescente são: reservado, confidencial, secreto e ultrasecreto.

e, por conta disso, deveriam ser retirados de circulação. Mantê-los presos era como um aviso, um modo de assustar os camponeses e abafar as atividades que “contribuíram para o clima de agitação” que precedeu o golpe militar.



IPM número 709, DOPS Paraíba. Investigação sobre entidades de esquerda em 1964.

Fonte: Brasil Nunca Mais.

De acordo com o historiador Carlos Fico, esses inquéritos demonstram o poder dos oficiais superiores que os conduziam, os chamados “coronéis dos IPMs”, e dão a dimensão do rigor da ditadura com seus inimigos ao oferecerem indícios de que foram realizadas “muitas prisões arbitrárias e torturas no Nordeste, por exemplo, logo após o golpe” (2012, p.182). Vinte e dois dias após a conclusão desse inquérito, e do indiciamento de João Alfredo Dias, que já estava preso, ele foi liberado do Quartel do 15^o Regimento de Infantaria de João Pessoa. Depois disso, nunca mais foi visto. O companheiro de cela e de militância Pedro Fazendeiro, solto na calada da noite no dia sete de setembro, também desapareceu.

No Arquivo Nacional, que guarda hoje documentos do Serviço Nacional de Informação (SNI), nos depoimentos da Comissão da Verdade e em reportagens publicadas na imprensa estão registradas declarações de presos políticos que estiveram detidos com os camponeses e que dão conta tanto dos modos como eram tratados quanto das circunstâncias que antecedem os desaparecimentos. Francisco de Assis Lemos de Souza lembra que as torturas eram frequentes:

(...) eles vinham toda noite jogando água na minha cela e me molhando todo para eu não poder dormir. Era terrível, você ficar molhado a noite

toda, o chão molhado, e quando você esperava um pouquinho vinha novamente um militar e jogava água. A gente ficava arrasado fisicamente”¹¹.

Relembra também que no em 10 de setembro de 1964, alguns dias após as liberações de Pedro Fazendeiro e João Alfredo Dias, dois corpos foram encontrados com marcas de tortura e carbonizados nas imediações de Campina Grande, na Paraíba. A notícia foi publicada no jornal *Correio da Paraíba*, que responsabilizava o Esquadrão da Morte pela execução das vítimas até então desconhecidas¹². No entanto, os colegas de prisão, quando viram a fotografia no jornal, identificaram: “esse aí é o calção de Pedro”¹³. Em 1996, após o reconhecimento de responsabilidade pelas mortes pelo Estado, a Justiça determinou a exumação dos corpos para a liberação do atestado de óbito. Apesar das duas tentativas de escavações, não foram encontrados os corpos no local onde supostamente foram enterrados em 1964 (ALVES, 2014).

Como quase não restam documentos da época da ditadura no acervo do DOPS da Paraíba¹⁴, e levando em conta que era comum a troca de informações entre os Departamentos de Polícia Política e os Serviços Secretos Militares durante os anos da repressão, fomos buscar mais informações sobre João Alfredo Dias no Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano, na vizinha Pernambuco, o segundo maior acervo da polícia política no país¹⁵. Em um envelope com o nome de João Alfredo Dias e o número do seu prontuário, chamam a atenção as datas de início e de fim da documentação arquivada. Nas páginas manchadas da ficha individual, de 06 de janeiro de 1956, o espaço da foto está vazio e constam apenas poucas informações sobre o camponês, como data de nascimento, nomes dos pais, naturalidade e apelido: Valfredo.

11 Reportagem publicada no Portal Correio. <http://portalcorreio.uol.com.br/politica/politica/poder/2014/03/31/NWS,237857,7,389,POLITICA,2193-CINQUENTA-ANOS-GOLPE-MILITAR-PAIS-PARAIBANOS-CONTINUAM-DESAPARECIDOS.aspx>. Acesso em novembro, 2015.

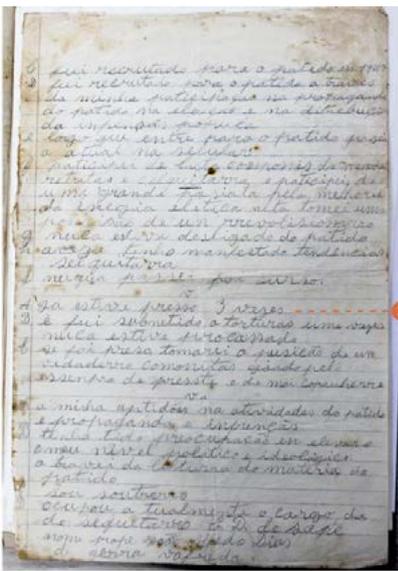
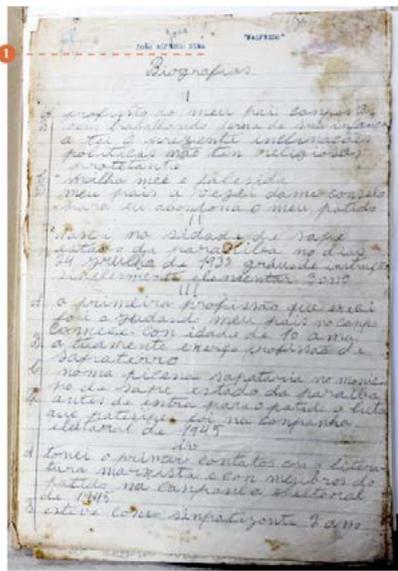
12 A fotografia do jornal é usada por Coutinho em *Cabra Marcado para Morrer*, em 1984, que relembra o caso e sugere a culpa do exército nos desaparecimentos antes mesmo do reconhecimento oficial do Estado, só em 1995.

13 Idem.

14 Como já citado anteriormente, 90% dos arquivos foram produzidos a partir de 1980.

15 Os documentos do DOPS de Pernambuco foram enviados encaminhados para o Arquivo em 1991. São aproximadamente 145 mil fichas e cerca de 70 mil prontuários disponíveis para consulta desde 2011, por conta da Lei de Acesso à Informação.

Um outro documento guardado nesse mesmo envelope chamou nossa atenção por conta da fragilidade do material, desgastado pelo tempo, assim como do conteúdo, tão diverso dos textos rigorosos e burocráticos das fichas, prontuários e inquéritos policiais. Trata-se de uma carta apreendida pelo exército no Arquivo do Comitê Regional do Partido Comunista em Pernambuco e anexada ao prontuário de João Alfredo Dias em 19 de janeiro de 1966. Seu título é “Biografias”. Nas duas folhas de papel manchadas, não datadas, escritas de próprio punho pelo líder rural, nos defrontamos com traços da sua subjetividade: a caligrafia rudimentar, tremida e com erros ortográficos. No texto político, João descreve sua trajetória de vida pública e denuncia que foi torturado nas vezes que esteve na prisão: “Estive preso três vezes e fui submetido a torturas, nenhuma vez estive processado”.



A printed form from the "Delegacia Auxiliar" for João Alfredo Dias. The form includes a header with the name and a table with columns for "DATA" and "ANOTAÇÕES". The "ANOTAÇÕES" section contains several lines of typed text detailing the individual's history.



Carta manuscrita e ficha criminal de João Alfredo Dias . Fonte: Acervo DOPS -PE

Essa carta que estava escondida dentro de um armário, e que acaba sobrevivendo quando arquivada pela polícia, guarda um testemunho que pode ser analisado no presente a partir da sua relação com outras imagens e textos. Através da sua escrita testemunhal, João Alfredo Dias aponta que as torturas e assassinatos de camponeses e líderes rurais da Paraíba já aconteciam antes do golpe militar e demonstra que tinha consciência de que corria risco de morte. Já os IPMs datilografados pelos policiais indicam a arbitrariedade das prisões, justificadas por conta de um ideal político. Seguir os rastros deixados por esses documentos nos oferece novos elementos para serem incluídos na batalha da memória sobre o período trazendo à tona o desejo dos poderes vigentes de aniquilar quem propunha mudanças, da solidificação de alianças entre o exército e os proprietários de terra, além do assassinato dos presos políticos, o desaparecimento e ocultação de cadáveres, o apagamento de informações sobre o paradeiro daqueles que nas vésperas de morrer estavam sob a custódia do Estado.

Eduardo Coutinho não sabia, mas também estava, através do cinema, produzindo imagens que poderiam (e ainda podem) ser usadas para incluir uma força renovada ao testemunho redigido e deixado por João Alfredo Dias. Como já apontamos, em 1962, no período entre as primeiras torturas sofridas e antes da sua última prisão, o líder rural foi filmado pelo cineasta. No dia do comício em Sapé, ele discursou com euforia, como mostram as imagens em que segura o microfone com uma mão e movimentava intensamente a outra, cerrando os pulsos no gesto comum de protesto da época.



João Alfredo Dias filmado por Eduardo Coutinho. Fotogramas de *Cabra marcado para morrer*.

Para melhor filmar os homens que falam ao megafone, Coutinho procura o lugar mais alto de um palanque improvisado na caçamba de um caminhão. Assim, en-

quadra não apenas os oradores, mas aqueles que são os espectadores do comício. A proximidade é suficiente para atribuir um rosto, uma expressão e uma memória para esses homens e mulheres que observam atentamente os gestos e a fala de João Alfredo Dias. Esses planos são montados no início de *Cabra marcado para morrer* e acompanhados pela narração em voz *over* de Coutinho, que explica a sua chegada à Paraíba, a morte de João Pedro Teixeira, o movimento das Ligas Camponesas, o modo como o acontecimento histórico teria inspirado o roteiro do primeiro filme que começou a ser rodado em 1964 e foi interrompido pelo golpe militar.

Sem imaginar, Coutinho estava produzindo aquela que seria a última imagem, a imagem que resta de uma vítima do Estado Brasileiro filmada quando realizava o ato que assustou os militares, ato que, na falta de provas suficientes de quaisquer crimes, foi a alegação para a sua prisão: falar em público, agitar as massas, questionar os camponeses e mostrá-los a importância de lutar pelos seus direitos. Sem saber, Coutinho filmou João Alfredo Dias cometendo o “crime” do qual foi acusado.

Essas imagens que restaram desse dia, a imagem feita por Coutinho em 1962, assim como a carta que João Alfredo Dias redigiu antes de morrer resgatada dos arquivos da repressão, são vestígios que nos ajudam a recuperar uma história que se tornaria invisível. Por isso, defendemos que o gesto do cineasta engajado de empunhar a câmera traduz uma das potências do cinema. Na imagem do líder rural se inscreve a sua militância, a sua presença, a sua coragem de continuar a discursar mesmo após ter sido torturado e sabendo que corria risco de morrer, ciente de que a sua própria existência, pelo desejo de seus algozes, teria sido apagada da história.

Foi o cinema que também nos motivou a buscar a trajetória de vida desse personagem esquecido, que nos levou aos documentos do seu relato de tortura (até então publicamente esquecidos), à mensagem que denunciava o que passou. Como afirma Jean-Louis Comolli, “se o cinema tem um sentido, uma eficácia, é tanto como qualquer coisa, uma parte qualquer de uma vida vivida pelos sujeitos filmados que ali se encontra implicada e misteriosamente inscrita.” (2013, p.221). As imagens realizadas por Coutinho em abril de 1962 inscrevem e confirmam a existência do líder rural cujo corpo ainda hoje está desaparecido, e se tornam um documento da sua fala que mobilizava os camponeses, da sua luta, dos ideais pelos quais foi assassinado. A partir dessa imagem, o cinema oferece a possibilidade de que o invisível ganhe contornos e de que histórias

sufocadas possam ser elaboradas com a ajuda do cruzamento de outros documentos, escritos, arquivos, testemunhos, memórias.

É o que começará a ser feito 19 anos depois, com a filmagem e início da montagem de *Cabra marcado para morrer*, e com o uso de outras imagens, como aquelas que foram realizadas em 1964 para o seu filme que seria interrompido pelo golpe militar.

Imagens retomadas

Com o golpe militar, os copiões e negativos das filmagens realizadas em 1962 e 1964 foram camuflados quando guardados na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio em uma lata com o nome Rosa dos Ventos. Assim como essas imagens, que ficaram por décadas adormecidas para que pudessem sobreviver à censura e à perseguição dos militares, os camponeses que foram filmados – cujos rostos, corpos e gestos ficaram impressos naquelas imagens – também caíram no esquecimento: alguns foram presos, outros caíram na clandestinidade. Nos anos que permaneceu sem contato com aqueles que atuaram na primeira versão de *Cabra marcado para morrer*, Eduardo Coutinho guardou o desejo de retomar o filme e de prestar contas com o passado. Só em 1981 concretiza seu projeto, agora com uma nova proposta: resgatar depoimentos e as trajetórias de cada um deles. Coutinho considerava estar em dívida com os camponeses e precisava se livrar dos fantasmas que o atormentavam. O que só foi possível com a mudança do contexto político na virada dos anos 1970 para os 1980 e o início do processo de redemocratização política.

Vinte anos se passaram para que o filme interrompido pelo golpe militar fosse retomado e, enfim, chegasse às telas de cinema. É importante ressaltar que *Cabra marcado para morrer* (1984) foi o primeiro documentário brasileiro exibido no país a trazer o testemunho de tortura sofrida por um camponês. No encontro com Coutinho, o camponês João Virgínio da Silva descreve em pormenores o que passou quando preso dentro de um quartel militar. No filme, o testemunho da tortura é incitado pela presença da câmera e do próprio cineasta Eduardo Coutinho que, assim como os personagens filmados, escapou do Engenho Galiléia no dia do golpe e fazia parte daquela história. O camponês João Virgínio da Silva faz do reencontro com Coutinho a oportunidade de contar o que sofreu durante os anos em que esteve preso. De que era, afinal, acusado o

líder rural? A fim de conhecer melhor sua trajetória nesse período da ditadura, fomos buscar nos arquivos da polícia política de Pernambuco documentos que demonstram a trajetória de violência e perseguição que ele seguiu nas prisões do Recife.

The image displays a police file for João Virgínia. The main document is a form with the following details:

- Nome:** João Virgínia da Silva
- Sobrenome:** Silva
- Idade:** 49
- Nascido em:** 15 de abril de 1915
- Profissão:** agricultor
- Arrestado em:** 15 de abril de 1964

The form also includes a photograph of João Virgínia and a signature. To the right, there are two smaller documents:

- A document titled "SINAIS PARTICULARES" with a handwritten note: "Em 15-4-1964... identificado por outros indivíduos suspeitos".
- A document with a date of "1964" and a signature.

Ficha de João Virgínia. Fonte: Acervo DOPS-PE.

No acervo do DOPS encontramos o prontuário ainda conservado com os dados, as digitais e as fotografias de João Virgínia. O camponês foi preso aos 49 anos, no dia 7 de abril de 1964. No inquérito policial, a principal acusação que pesava contra João Virgínia era a de “praticar atividades subversivas” e ser um “agitador das massas”. Os registros sobre João Virgínia indicam que pelo menos duas prisões preventivas foram decretadas contra o camponês, uma no mês de maio e a outra em dezembro de 1964. Condenado a 10 anos de prisão e confinado na Casa de Detenção do Recife, ele foi solto em 1970, após cumprir seis anos de sua pena. O que os documentos não revelam são as duras experiências que João Virgínia viveu durante o tempo que passou na prisão. Na *Denúncia Coletiva dos Presos da Detenção de Recife*, publicada no livro do jornalista

Márcio Moreira Alves citado anteriormente, constam 49 depoimentos de vítimas que foram ouvidas pela Comissão criada para apurar as denúncias de torturas na Casa de Detenção. Entre os nomes, está o de João Virgínio, que revelou ter sido barbaramente torturado, sem oferecer mais informações sobre o que passou. Só em 1984, no encontro com a câmera de Coutinho, surgiu então a chance de transformar a dor em palavras, de contar em detalhes as torturas e humilhações que sofreu:

O Exército pegou, tirou eu aqui, meteu na cadeia, cegou-me um olho, deu-me uma pancada, eu perdi o ouvido, outra pancada, eu perdi o coração, passei seis anos na grade da cadeia. O que foi que eu construí na grade da cadeia pra nação? Tomaram um relógio, um cinturão, 50 conto em dinheiro, um jipe o Exército tomou, a carcaça tá lá detrás da prefeitura de Vitória [de Santo Antão], lá na delegacia, um jipe, meu. Não me entregou mais. Isso é tipo de revolução? Pegar dum homem lascado que nem eu, fiquei meus filhos tudinho morrendo de fome aí, e o Exército tomar um carrinho que eu tinha. Tomar os documentos, tomar tudo. Acabar, ficou com ele. Que vantagem tem o Exército fazer uma desgraça dessa comigo? Era melhor mandar me fuzilar, não era?, do que fazer uma miséria dessa. Eu fiquei mais revoltado do que era. Deixar meus filhos tudinho morrendo de fome aqui. E olha, lascado lá na cadeia, no cacete, no pau. Passei 24 horas dentro de um tanque de merda, com água aqui no umbigo, cada rolo de merda dessa grossura, aquele caldo, aquela manipueira, um quarto apertado, e eu passava assim uma hora, outra hora assim, outra hora assim, outra hora ficava assim, passei 24 horas em pé. Só o diabo aguenta, rapaz: um homem passar dentro de um tanque de merda 24 horas em pé. Só Satanás. Eu não acredito que tô vivo, não, porque nunca vi um espírito da minha qualidade aguentar mais choque elétrico do que eu aguntei, não. Mas não tem melhor do que um dia atrás do outro, e uma noite no meio.

Esse depoimento forte e tocante é um exemplo emblemático do relato de uma experiência que se perderia na história, que passaria em branco se não fosse filmado pela equipe de Coutinho. É preciso lembrar que, como mostram as cenas finais de *Cabra marcado para morrer*, João Virgínio morreu apenas 10 meses depois da filmagem, de

ataque cardíaco. Seu relato minucioso é o primeiro da história do cinema brasileiro que se refere às atrocidades que aconteceram na zona rural do país na ditadura militar, da tentativa vitoriosa dos militares de calar e mudar os rumos das vidas daqueles camponeses que começavam, naquela época, a traçar um caminho importante nas negociações de trabalho e de melhores condições de vida no campo.

Diante da falta de imagens do passado, João Virgínio faz do próprio corpo e voz o veículo para o seu testemunho. Na cena que dura quatro minutos, a montagem articula um recorte de jornal – o anúncio de que o líder camponês havia se entregado para a polícia – a imagens da câmera subjetiva de Coutinho que sobe os degraus e simula os passos dados por ele no prédio onde funcionou a cadeia onde esteve preso. Planos de João Virgínio, no presente, percorrendo as terras que lhe foram tiradas pelo exército também cobrem a sua voz. Ainda no cenário rural, no plano de fundo, chama atenção um projetor montado em cima de uma mesa, o mesmo usado na cena inicial do filme de 1984, diante do qual o camponês continua o seu relato. Dessa vez, os braços se abrem, apontam para diversas direções, conduzem as palavras. O corpo encena os gestos vividos na prisão. O cinegrafista se afasta, abre o enquadramento e inclui na cena outros camponeses, os primeiros espectadores daquele testemunho. As palavras engasgam, João Virgínio tosse, cospe no chão, mas não se cala: conclui o relato convocando o espectador do futuro a montar os restos do passado: “Um dia, o povo tem de pensar quem são eles. Não é possível a gente viver a vida todinha debaixo desse pé de boi, não”.

Em entrevistas realizadas em abril de 1984, época de lançamento do filme, Coutinho chama atenção para o fato de que não é possível reconstituir integralmente o que se passou, que havia um misto de realidade e fabulação na fala de João Virgínio e era justamente isso que havia de potente nesse momento captado pela câmera: “é uma cena de teatro. E de verdade. Uma cena terrível.” (2014, p.13). Para dar conta de criar a sua própria narrativa, o camponês fabula a partir da experiência vivida, conferindo à imagem de si o sentido que o filósofo Jacques Rancière dá a imagem: “um jogo complexo de relações entre o visível e invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito.” (RANCIÈRE apud ZABUNYAN, 2012). Na interpretação do pesquisador francês Dork Zabunyan (2012), o que Rancière sugere é que toda imagem contém uma sombra. Diante da sua incompletude, seria preciso ficcionalizá-la, construí-la com a ajuda da imaginação¹⁶.

16 Sobre essa necessidade de imaginar, de ficcionalizar o passado, Zabunyan se refere ainda a outros pensadores que desenvolveram o tema, como Gilles Deleuze e Georges Didi-Huberman.

Entender a imagem como portadora dessa sombra, sempre atento aos detalhes nela impressos, nos ajuda a lidar com o fato de que, diante da imagem do corpo de João Virgínio, embalados por sua fala, não seria possível experimentar aquele sofrimento. Ao espectador que interessa o relato, a quem faltam imagens e explicações do passado ditatorial, o que restaria seria a possibilidade de ficar atento aos detalhes da cena, do corpo, dos gestos, assim como de imaginar – a partir do que a imagem nos propõe – cada um daqueles segundos que o camponês passou mergulhado em um tanque de excrementos, o sufocamento de ficar em pé durante vinte e quatro horas em um quarto apertado, a dor causada pelo contato com objetos que agressivamente manipulados lhe machucavam a pele, músculos e órgãos.

São detalhes que a partir dessas imagens realizadas por Coutinho passam a ser percebidos e nos oferecem a possibilidade de experimentar o sentimento dessa falta, desse vazio deixado pela história oficial. Foram seis anos de prisão: quanto deixou de ser dito sobre os horrores vividos pelo camponês? Como traduzir o desenrolar do tempo onde incessantemente atormentava o terror? Experimentar as sensações dessa zona de sombra pode ser algo potente na medida em que ela aponta para a necessidade de continuar, de seguir em frente, de ampliar o alcance dessa experiência. É o próprio João Virgínio que abre uma brecha para o futuro, para a importância de se lutar pela elaboração de uma memória, para a necessidade de que todos saibam o que foi feito no silêncio. Quando fabula para a câmera, solicita do espectador a percepção da importância de saber, de conhecer o passado, de imaginá-lo em toda sua crueza, de lutar para que ele não se repita. A sua imagem, do seu corpo, é o que resta desse passado, o ponto de partida para a elaboração dessa memória.

Diante da câmera: as transformações de Elizabeth Teixeira

Sentada sob uma árvore, brincando de jogar pedras ao chão, Elizabeth Teixeira é filmada em 1964 em um breve momento de lazer com as personagens que interpretavam os papéis de suas filhas em *Cabra marcado para morrer*. A cena de 1964, que seria usada no filme de ficção interrompido, é o registro de um momento possível de lirismo vivido naqueles dias que antecipariam o golpe militar. Com o corte abrupto no regi-

me democrático, Elizabeth se tornaria fugitiva, prisioneira, clandestina. Um momento como aquele não se repetiria dali por diante. Para cada um dos seus onze filhos, estaria reservado um destino marcado pela tragédia que começa com a morte do pai e se intensifica com a ditadura: suicídio, atentado, ameaças, perseguições, abandono, assassinato. A violência marcaria para sempre a vida daquela família.

Quando Coutinho convidou Elizabeth para encenar o seu próprio papel na primeira versão de *Cabra marcado para morrer*, a camponesa vivia uma rotina de muito trabalho. Desde 1962, ela havia assumido o lugar do marido na liderança da Liga de Sapé e percorria a região orientando os trabalhadores rurais, visitando fazendas, intermediando negociações com os proprietários de terra. Junto aos camponeses, exigia direitos antes impensáveis, como a cobrança de indenização por represálias dos patrões: lavoura destruída, casa derrubada, cerca arrancada. As novas exigências, além dos comícios e atos públicos dos quais era oradora, provocavam a ira dos fazendeiros. A forte presença e a atuação de Elizabeth Teixeira incomodavam. Por conta disso, foi presa e ameaçada durante todo o tempo de militância.

A polícia vivia na minha casa, algumas vezes só para fazer, ameaças e, em outras, me levava mesmo! Os policiais tentavam me assustar, atirando nos meus pés. Não acertavam, mas as balas passavam bem perto. Às vezes, eles me obrigavam a passar entre duas filas de policiais: de um lado e do outro e eu tendo que passar no meio deles que gritavam, quase dentro do meu ouvido, as mesmas ameaças e ofensas. Faziam gestos como se fossem me bater, mas não chegaram a tanto. Pegavam os revólveres e faziam a mira, como se fossem atirar. No início, conseguiram me assustar. Depois fui perdendo o medo. Já sabia bem o que iam fazer e o que não iam fazer. Eu suportava tudo isso com muita raiva e revolta. Reagia como podia: Esta é mais uma covardia, ontem vocês atiraram em João Pedro Teixeira e hoje vocês estão atirando nos meus pés. Quando vocês vão atirar e pelas minhas costas? Covardes! (BANDEIRA, MIELE e GODOY, 1997, p.119).

Duas semanas antes da equipe de cinema chegar à Paraíba, Elizabeth foi filmada em seu último comício, durante a inauguração da Liga de Trabalhadores de São Miguel de Itaipu, cidade próxima a Sapé. Esse precioso arquivo, retomado em *Cabra*, mostra a líder em ação, a maneira como o seu corpo se posicionava, pela qual seus braços se pro-

jetavam pra cima e pra baixo em movimentos certos, em que seus gestos sugeriam segurança. Quando filma de perto, o cinegrafista desconhecido enquadra Elizabeth com o dedo em riste. Quando se posiciona atrás da massa que a assiste, demonstra o modo como sua presença feminina impunha respeito aos homens que a ouviam atentamente.



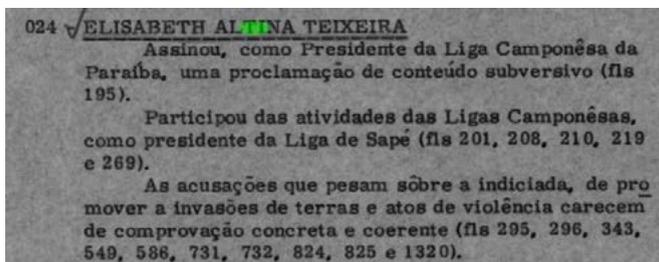
Elizabeth oradora. Fotogramas *Cabra marcado para morrer*.

Ao deixar os filhos na Paraíba para acompanhar Coutinho nas filmagens em Galiléia, Elizabeth imaginou que seriam poucos dias de trabalho, que logo estaria de volta à rotina que se dividia no cuidado com a família e a militância política. Em seu livro de memórias, ela conta que chegou a titubear e que só aceitou a missão por acreditar na importância do filme. Encenar o seu próprio papel era mais um desafio que a vida lhe colocava. Para ela, interpretar, repetir várias vezes a mesma cena, não era uma tarefa fácil. Contudo, o mais difícil era reviver os momentos de dor. “Viver novamente o que havia vivido foi uma experiência muito forte. Em alguns momentos foi bom poder recordar, mas, em outros, foi terrível. Viver por duas vezes a mesma coisa, mesmo sabendo que agora era filme, foi meio estranho”. (BANDEIRA, MIELE e GODOY, 1997, p.137).

O que Elizabeth não poderia imaginar é que o pior ainda estava por vir. De Galiléia, ela não voltaria para a casa. Com o golpe militar, passaria a ser ininterruptamente perseguida pela polícia e pelo exército. Foram meses de dúvidas, medo e apreensão. Depois de um dia escondida na mata ao lado de Coutinho e de alguns integrantes da equipe, após a interrupção das filmagens em consequência do golpe, Elizabeth se refu-

giu na casa de um companheiro de militância do marido. Ficou dois meses escondida dentro de um quarto, sem poder mostrar o rosto na janela, lendo notícias de jornais para ocupar os pensamentos. Longe dos filhos, do trabalho que a estimulava, do contato com os camponeses, se sentia impotente. E tinha razão para temer.

Restam poucas informações sobre Elizabeth Teixeira nos arquivos da ditadura militar. No acervo do DOPS de Pernambuco, encontramos um envelope com o número do seu prontuário (16.269) e mais cinco documentos. Na ficha individual, não há nenhuma fotografia, apenas o seu nome e o seu estado civil, sempre em destaque. Afinal, o fato de ser viúva de João Pedro Teixeira já era uma das justificativas encontradas pela polícia para perseguir a camponesa. Mas não só. No mesmo IPM do dia 7 de agosto de 1964 ao qual nos referimos anteriormente, no qual encontramos as informações sobre José Alfredo Dias e um grande levantamento sobre os comunistas que atuavam na região, Elizabeth Teixeira consta entre os nomes investigados e indiciados por práticas subversivas. A camponesa, o número 24, é então indiciada por participação nas Ligas Camponesas e por promover atos de violência que, como afirma o próprio documento, “carecem de comprovação concreta e coerente”.



Prontuário Elizabeth Teixeira e IPM IV Exército da Paraíba, de 07/08/1964. Fontes: Acervos DOPS-PE e Brasil: Nunca Mais.

Contudo, um IPM anterior, emitido pouco depois do golpe, no dia 29 de maio de 1964, e assinado pelo Comandante do IV Exército da Paraíba, informava que Elizabeth já havia sido indiciada uma primeira vez e que a polícia estava a sua procura. Entre as acusações de “promover invasões de terras”, de “fazer proclamações revolucionárias de cunho comunista”, o documento anunciava a sua condição de foragida¹⁷.

17 IPM do IV Exército da Paraíba de 29/04/1964. Fonte: Acervo Dops-PE

O exército estava à procura de Elizabeth e a intimação foi publicada nos jornais locais. Quando se deparou com o seu nome estampado, decidiu que era a hora de se entregar. Na prisão em Pernambuco, a camponesa ouviu os relatos dos crimes cometidos contra sua família durante o tempo que ficou escondida da polícia. Sua casa foi queimada, os filhos ameaçados com requintes de crueldade. Abraão, o filho mais velho, foi preso e torturado em seu lugar. A informação não consta nos arquivos da polícia política, mas sobreviveu na memória e nos relatos de quem viveu aqueles momentos.

Desde o momento que fiquei sabendo da prisão do meu filho no meu lugar e do que fizeram com ele, não tive mais sossego. O meu ódio e a minha revolta cresceram ainda mais: fiquei numa agonia danada. Enquanto não olhei e conversei com o Abraão, quase fiquei louca. Felizmente, ele conseguiu me visitar. Confirmou sua prisão e a tortura sem me contar os detalhes, quis me poupar. Contou-me que a nossa casa havia sido invadida por policiais, que trouxeram numa camioneta um tambor cheio de gasolina. O propósito deles era queimar a casa e tudo o que havia nela, inclusive eu e toda a minha família. Eles não contavam com o meu sumiço. Fui caçada dentro e fora da casa. As crianças foram muito ameaçadas, para contarem onde eu estava. Maria José, que na época estava com oito anos, nunca conseguiu esquecer toda aquela violência. Furiosos, os policiais foram me procurar na casa do meu pai. Como não me encontraram, passaram a resolver o destino das crianças: - “queimá-las vivas ou não queimá-las...” Foram colocadas enfileiradas e, na presença delas, discutiam o “dilema:” - Queimá-las vivas ou não queimá-las... Alguém, menos peçonhento, intercedeu em favor das crianças e elas foram poupadas. Colocaram fogo na casa e em tudo que estava dentro. Partiram decepcionados. Devem ter ido e procurar em outras bandas. Foi o que aconteceu, segundo o que o meu filho contou. Quando saí da cadeia ouvi a mesma história narrada por mainha (ROCHA, 2009, pg.140).

Depois de dois meses e vinte e quatro dias presa, Elizabeth ganhou a liberdade. Nenhum dos seus supostos crimes poderiam ser enquadrados na Lei de Segurança Nacional. Apesar da falta de provas contra a camponesa, a ditadura não lhe deu tréguas.

Quando chegou a casa dos pais na Paraíba, doente e debilitada, a polícia do estado, uma das mais temidas pelos camponeses, já estava a sua procura. Para preservar sua integridade física, Elizabeth desapareceu, mudou de nome, entrou para a clandestinidade e levou com ela apenas o seu filho mais novo, Carlinhos, que cresceu longe dos irmãos e da família. Sua presença não era tolerada pelo avô por conta da sua semelhança física com João Pedro. O pai de Elizabeth, que nunca aceitou o relacionamento da filha com o camponês, colaborou com o plano do assassinato. Por conta das desavenças, ela saiu de casa e afastou-se da família.

O então filme clandestino de Coutinho e as imagens realizadas por ele em 1962 no comício em Sapé guardam as marcas dessas duas pessoas desaparecidas por 17 anos. Mãe e filho que viveram tanto tempo isolados do resto da família, na clandestinidade Coutinho, aparecem na cena em que Coutinho filma Elizabeth e os filhos, que caminham e olham para a câmera, a partir do comando do cineasta. Em 1981, Coutinho leva novamente a sua câmera para o reencontro com mãe e filho. Dessa vez, não é ele que filma, mas aparece na imagem como sujeito desse reencontro. Essas imagens tomadas e retomadas na montagem do documentário nos colocam uma importante questão: o que dizem a respeito do que ficou à margem da história no intervalo entre o dia do comício em Sapé e o reencontro dos três?

Na primeira vez que se depara com a camponesa, em 1962, Eduardo Coutinho se aproxima com seu próprio corpo do rosto de Elizabeth não apenas para ver melhor, mas para sentir os efeitos do seu gesto e da sua presença. Como sugere Jean-Louis Comolli sobre essa relação entre quem filma e quem é filmado em documentários engajados, “essa proximidade na sensação se torna também proximidade na causa, no combate, na ação”. (2012, p. 529). É como se Coutinho se aproximasse da camponesa com a câmera para poder melhor experimentar as sensações nela encarnadas. Experimentar pela imagem a dor do trabalhador do campo, do oprimido, do pobre, para transformá-la em algo produtivo: em liberdade, em igualdade, em justiça.

Após se aproximar, em um movimento contrário e complementar ao primeiro, Coutinho afasta a câmera e abre o quadro para a entrada de novos personagens. Primeiro, filma Elizabeth ao lado de seis de seus onze filhos. Vestidos de preto, eles reproduzem o gesto de luto da mãe: braços soltos e pendurados, sobancelhas ser-radas, cabeça virada sutilmente para baixo. Juntos, formando um só corpo, posam

para a máquina produzindo uma espécie de imagem solene, a imagem do luto de uma família que perdeu o pai.



O gesto de Carlinhos. Fotogramas de *Cabra marcado para morrer*.

A pose dura alguns segundos, mas Coutinho não desliga o equipamento e possibilita que algo escape no breve desenrolar do tempo. É Carlinhos, o menor dos filhos, que se impacienta. Ainda de cabeça baixa, mexe as duas pernas, uma de cada vez, levanta os braços e agarra o braço da irmã, oferecendo um novo detalhe para o desenho que se constituiu no quadro. Antes que pudesse um dia prever o seu destino na clandestinidade, Carlinhos é, nas imagens realizadas por Coutinho, aquele que emite o sinal de uma possível liberdade. Com seus gestos infantis e inocentes, o menino produz a diferença, é aquele que descongela a pose e anuncia um sopro de vida naquelas horas de tensão.

O gesto dirigido do cineasta, que possivelmente coordenou a ação, fica evidente na montagem do documentário. Os camponeses obedecem à direção de Coutinho, iniciam a caminhada juntos, no momento certo. A câmera segue em um breve *travelling*, sem cortes. Muitos não mais disfarçam os olhares para ela. Coutinho e o montador Eduardo Scorel não cortam o plano, não pretendem esconder esse comando e nem o caos que se impõe a seguir. Ao contrário, fazem deles um traço evidente da interação do cineasta com aqueles que estão sendo filmados, da sua participação na produção das imagens.

Quando o filme é montado, Coutinho já conhece o destino trágico de Elizabeth. É do presente que ele vai partir para reatar os fios do passado, montar os fragmentos

e desenterrar as memórias soterradas dessas vidas infames com as quais se deparou. É na montagem, na reunião desses restos, na articulação desse material bruto com 13 horas de duração, que traz à tona esse destino. Esses fragmentos de imagens – o povo na praça, os camponeses reunidos no dia do comício, os filhos de Elizabeth – são repetidos ao longo da narrativa. A repetição das imagens é aqui a possibilidade de produzir o diferente e essa diferença é o que se anuncia para o próprio destino de Elizabeth. A partir desse reencontro da camponesa com a câmera e com Coutinho, desse reencontro com sua própria imagem do passado exibida em um telão, algo novo se produz.



Elizabeth diante das imagens realizadas em 1962. Fotograma *Cabra marcado para morrer*

No processo de realização do documentário que reelabora essas memórias, cada um desses encontros produz um novo espaço, uma nova cena para a recriação do passado e reconfiguração da própria Elizabeth. Nas filmagens retomadas em 1981, ela se transforma ao longo da conversa com Coutinho. Diante da câmera, sai da condição de clandestina, retoma sua história, se reinventa, produz seu próprio autorretrato. Nesse movimento, “se libera, tem expressões, gestos”, como bem analisa Consuelo Lins (2004). Na minuciosa análise do filme no livro *O documentário de Eduardo Coutinho: cinema, televisão e vídeo*, Lins sugere que o cineasta “aposta no processo da filmagem como aquele que cria, produz acontecimentos e personagens” e destaca: “não se trata de uma realidade pronta, mas uma realidade sendo produzida no contato com a câmera.” (2004, p.39).

Se no momento desse reencontro, na tomada do documentário em 1981, Coutinho libera a fala para o que foi esquecido, permite a elaboração de testemunhos, recria realidades; na montagem coloca em prática um outro gesto. O cineasta recorre aos

arquivos para organizá-los com as imagens do presente, para produzir uma abertura, uma fresta que permite que os *gestos ilegíveis* do passado apareçam com força para o espectador. Para pensar nesses gestos, propomos um diálogo com Sylvie Lindeperg, que retoma o conceito criado por Jean-Louis Comolli e traz a noção de *duplo encontro* com o intuito de valorizar esses dois momentos, a tomada e a retomada de imagens de arquivo no cinema. O primeiro seria um “encontro circunstancial entre um referente e um processo de registro” e o segundo, não circunstancial, “entre um traço e o olhar que se diz capaz de interpretar” (COMOLLI, 1997, p.39). Só a atenção voltada para esses dois momentos, segundo Lindeperg, seria capaz de esclarecer o deslocamento de sentidos que torna mais rica e potente uma imagem de arquivo.

Em *Cabra marcado para morrer* propomos pensar nesse duplo encontro, entre a tomada e retomada, como um duplo gesto. Tanto no movimento da tomada quanto na retomada, o autor Coutinho não encerra sentidos, não procura respostas. A distância temporal entre um gesto e outro é usada em favor dos encontros que liberam os testemunhos do que foi silenciado em um movimento de transformação de quem fala. Nesse contexto, falar do passado, da pobreza, da luta, da clandestinidade, da tortura é algo libertador. É nas falas, nas performances e nos movimentos de corpos alavancados nesses encontros – com os personagens e com as imagens do passado – que o filme aponta para futuros possíveis que desfazem destinos cerrados.

Não é à toa que a partir do filme, Elizabeth retoma seu nome, sai da clandestinidade, reencontra seus filhos e volta a ter uma participação política nas lutas sociais do campo, como aponta Consuelo Lins (2004, p.49). Já em *Cabra marcado para morrer*, ela recupera esses gestos que pudemos conferir nas imagens dos seus discursos realizados antes do golpe. É quando fala para a câmera que Elizabeth mostra a potência transformadora do seu modo de se portar, de mover o corpo, de emitir a sua voz. Se na imagem realizada em 1962, as mãos e braços da camponesa enlutada estão enrijecidos, retesados, amarrados ao corpo, em uma das últimas sequências filmadas em 1981, em que elabora um discurso político antes de se despedir de Coutinho, eles se agitam, se movimentam soltos e livres.

Recuperando o gesto da tomada, entendemos que os vestígios das imagens realizadas por Eduardo Coutinho no primeiro encontro com Elizabeth trazem a urgência de

um momento que, apesar do otimismo, já apresentava as tensões de um período negro que se aproximava: a ditadura militar. O cineasta, quando empunha a câmera presente que era preciso registrar um Brasil que começava a entrar em ebulição, um país cujos camponeses do interior se organizavam politicamente, a manifestação popular contra uma morte provocada pelo afrontamento com o poder local. Mesmo sem saber filmar, com todas as dificuldades colocadas naquele momento, o cineasta arrisca, liga a câmera, percorre o espaço da cidade, escala objetos em busca da imagem mais viva, mais latente, mais verdadeira. A determinação de Coutinho foi uma das marcas deixadas nas imagens que, durante muitos anos, ecoaram e dirigiram ao cineasta um pedido de revisão dos documentos históricos. Revisão que não encerra uma história, mas abre novos fios que ainda hoje precisam ser desatados: fios que levam ao quadro de injustiças sociais e políticas contra os trabalhadores rurais, contra os integrantes da família desagregada e contra aqueles que ainda hoje vivem os efeitos da violência contra os direitos humanos colocada em marcha veloz pelos representantes da ditadura militar no país.

Referências

- ALVES, M. M. **Torturas e Torturados**. Rio de Janeiro, [s.n]
- AVELLAR, José Carlos. **O Vazio do Quintal**. IN: *Eduardo Coutinho*, Milton Ohata (org). São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BANDEIRA, Lourdes; MIELE, Neide, GODOY, Rosa (Orgs). **Eu Marcharei na tua luta**: a vida de Elizabeth Teixeira. João Pessoa: Ed. Universitária, 1997.
- COMOLLI, Jean-Louis. Spectres. IN: LINDEPERG, Sylvie. **La voie des images: quatre histoires de tournage au printemps-été 1944**. Paris: Editions Verdier, 2013
- COMOLLI, Jean-Louis. **Corps et cadre**. Cinéma, étique, politique. Paris, Editions Verdier, 2012.
- COMOLLI, Jean-Louis & RANCIÈRE, Jacques. **Arrêt sur histoire**. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1997
- Filme Marcado para Reviver**. Encarte DVD Cabra Marcado para Morrer. Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2014.
- FICO, C. *Brasil: a transição inconclusa*. In: **Violência na história**: memória, trauma e reparação. Carlos Fico, Maria Paula Araújo e Monica Grin (orgs.). Rio de Janeiro:

Ponteio, 2012.

LINDEPERG, Sylvie. **La voie des images**: quatre histoires de tournage au printemps-été 1944. Paris: Editions Verdier, 2013

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

ROCHA, Ayala. **Elizabeth Teixeira: mulher da terra**. João Pessoa: Editora Universitária da UFP, 2009.

VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**; organização: José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

ZABUNYAN, Dork. **Les images manquantes, prologue**. Paris, Carnets du Bal #3, septembre 2012.

As vozes da locução em *Cabra marcado para morrer*: tradição e deslocamento

Cláudio Bezerra

Universidade Católica de Pernambuco

Introdução

Cabra marcado para morrer (1984), de Eduardo Coutinho, é justamente reconhecido como um dos melhores filmes da história do cinema brasileiro de todos os tempos. Mas é no campo do documentário onde suas contribuições são mais relevantes. Por longos anos, o cinema documental feito no Brasil seguiu o modelo clássico da tradição documentária, mesmo no período do cinema novo. Por classicismo documentário entende-se um certo tipo de filme de não-ficção cujas principais características narrativas, são: a encenação, o uso de imagens de arquivo e a presença de uma locução peculiar, a *voz over*, que faz asserções sobre o mundo histórico.

Tal entendimento se deve as ideias do escocês John Grierson (1972), fundador do chamado movimento do filme documentário inglês. Entre o final da década de 1920 e o início dos anos de 1930, Grierson escreveu artigos em que criticava a produção hollywoodiana – por não ser “suficientemente séria” e tentar “infantilizar” o público com dramas artificiais – e defendeu um cinema britânico com função social, comprometido com o seu tempo e capaz de operar um “tratamento criativo das atualidades”, no intuito de educar, sobretudo, as massas, para a democracia liberal. Grierson batizou sua proposta de cinema como “documentário”¹.

¹ Para saber dos antecedentes, das motivações ideológicas e das etapas do movimento, ver SWANN (1989).

Tratar criativamente a realidade, ou fazer documentário, significava para Grierson ultrapassar a simples descrição dos acontecimentos, tal como era feito, por exemplo, nas atualidades cinematográficas (os cinejornais) ou nos *travelogues* (filmes de viagem). A criatividade advinha de uma reelaboração dos acontecimentos do mundo por meio da encenação de histórias com personagens reais. Além de reconstituir cenas de situações do universo documentado, o realizador também deveria interpretar e fazer asserções sobre a realidade utilizando-se dos intertítulos² ou da locução. Para Grierson, somente pela locução ou pelos intertítulos o documentarista poderia dar sentido ao material fílmico e expressar o seu ponto de vista a respeito do assunto abordado.

Embora a escola documental inglesa tenha desenvolvido experimentos sonoros criativos e poéticos para o uso da locução, a exemplo de *Coal Face* (1935), do cineasta brasileiro radicado na Inglaterra, Alberto Cavalcanti, a narrativa do chamado documentário clássico se constitui, sobretudo, por um estilo de texto onisciente, que “tudo” sabe e explica, fazendo asserções em um tom de voz quase sempre arrogante. Essa locução, em geral feita por meio de uma voz masculina, empostada, de alguém fora de campo sem nenhuma relação direta com a realidade abordada pelo filme, passou a ser chamada pejorativamente de “voz de Deus”, em função de sua onisciência e certo viés autoritário, pelo discurso fechado que enuncia ao defender um determinado ponto de vista a respeito do tema abordado.

Ao longo dos anos, essa “voz de Deus” foi bastante questionada, sobretudo, após a segunda guerra mundial, e surgiram formas mais inventivas e pouco assertivas de uso da locução, assim como novas maneiras de fazer documentário que até prescindiram de sua presença, a exemplo do cinema direto, surgido no Canadá e nos Estados Unidos, conhecido também por documentário observativo (NICHOLS, 2005, 2016), cujos diálogos entre os participantes e as imagens e os sons exibidos no filme são os únicos elementos de enunciação disponíveis. No entanto, a locução, seja em *voz over* ou no comentário “*off*”³, permanece sendo um dos principais elementos narrativos da tradição documentária.

2 Textos escritos e filmados que eram inseridos em forma de cartela nos filmes da era do cinema silencioso. *Nanook, o esquimó* (1922), de Robert Flaherty ou *Drifters* (1929), do próprio Grierson, são dois bons exemplos de asserções por intertítulos.

3 Quando o enunciador ouvido também aparece, falando ou não, em algumas situações apresentadas no filme, ou seja, está inserido no contexto do que é abordado.

Da mesma forma, a ideia de o documentário expressar o ponto de vista de quem o realiza – independente do uso ou não da locução autoritária da *voz over* clássica – continua dominante no âmbito dos estudos cinematográficos. Um dos principais investigadores do assunto, o estadunidense Bill Nichols (2005) chama a visão de mundo do documentarista de “voz do documentário”. Mas, para Nichols, a defesa de determinado ponto de vista não se dá apenas na locução, e sim por diversas maneiras.

“Voz” não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou o comentário narrado. *Voz* talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário (NICHOLS, 2005, p.50).

Na perspectiva de Nichols, o posicionamento social dos e das documentaristas, sua voz, se expressa no conjunto das escolhas feitas, do planejamento à execução do documentário: o que filmar, como filmar, o enquadramento dos planos, o uso do som, a seleção de imagens, o uso ou não de arquivos e o modo como todo esse material é organizado. Por entender que o documentário é sempre uma representação parcial da realidade, o teórico estadunidense defende uma postura ética de quem realiza por meio da inserção de estratégias autorreflexivas que de algum modo possam revelar o processo de construção do filme para o público espectador.

Em sua conhecida tipologia dos seis modos de representação documentária, Nichols (2005, 2016) chama de modo reflexivo os documentários que se apropriam das mais diferentes formas de expressão para promover uma reflexão sobre si mesmos. Em outras palavras, enquanto produto a obra autorreflexiva remete à sua instância produtora para revelar o seu processo de produção, problematizando a representação da realidade ao expor a realidade da representação. *Cabra marcado para morrer* (1984) é por excelência autorreflexivo. Longe de qualquer purismo formal, o filme reúne locução (*over e off*), arquivo, entrevistas, momentos observacionais e de interação entre quem filma e quem é filmado, para contar a sua própria história e dos personagens envolvidos, inclusive o realizador.

Como bem ressalta Jean-Claude Bernardet (2003) é o espetáculo da construção de um filme dentro de outro filme que orienta o trabalho de resgate da história

em *Cabra marcado para morrer*, reatando os nós entre o autor e seu projeto fílmico, Elizabeth Teixeira e sua família. Ambos, sintetizando duas linhas oprimidas pelo golpe de 1964: intelectuais e camponeses. A autorreflexividade vai marcar a importância e a singularidade do *Cabra* como obra fílmica, justo porque rompe com a tendência então dominante no documentário brasileiro até a década de 1970, de apresentar uma mensagem fechada, sociológica, com causas e efeitos articulados cronologicamente, por meio da *voz over* onisciente, clássica.

Se considerarmos, a partir de Bakhtin (1999), que toda forma de linguagem é dialógica, tem como um dos aspectos constitutivos a interlocução com o outro, a autorreflexividade não somente aguçada como chama a atenção para essa dimensão constitutiva. Em *Cabra marcado para morrer*, além de instaurar um processo de dialogia que se expande em diferentes dimensões, a autorreflexividade assume um caráter peculiar, a de contar a história de um filme que procura resgatar e atualizar, por outros métodos, sua própria história interrompida, a dos participantes e também do país. É inegável a maestria de Eduardo Coutinho e do montador do filme, Eduardo Scorel em manejar e articular os diversos materiais que fazem parte desse processo⁴.

A este artigo interessa, no entanto, abordar especificamente como esse diálogo autorreflexivo se manifesta no uso da locução. O filme apresenta textos lidos por três vozes: a do poeta Ferreira Gullar, a do diretor Eduardo Coutinho e a do também poeta Tite Lemos. Em geral, essas vozes fazem afirmações, descrevem situações ou acrescentam informações a respeito de um determinado assunto ou pessoa. Mas há diferenças entre as três vozes em termos de conteúdo e forma, no estilo e no tom da voz, bem como da pessoa verbal e da função que exercem no contexto geral do filme.

Embora reconheçamos que o posicionamento do ou da documentarista se expressa no conjunto dos elementos estéticos e narrativos apresentados no filme, como defende Nichols, ao falar da “voz do documentário”, a partir da análise da locução pretendemos discutir o quanto a mesma revela sobre a dimensão ética do filme, do seu realizador e de sua visão de mundo. A seguir, caracterizaremos cada uma das três locuções presentes no documentário, para depois situá-las dentro do filme.

4 Segundo Eduardo Scorel (2013), foram mais de 13h de material bruto, entre cenas de arquivo, do que restou de 1964 e das novas filmagens.

“Vozes” da locução em *Cabra marcado para morrer*

A primeira locução que aparece em *Cabra marcado para morrer* é a do poeta Ferreira Gullar. Embora não seja de uma pessoa completamente estranha ao universo do documentário – além de integrante do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), nos anos 1960, assim como Coutinho, Gullar escreveu o poema intitulado “Cabra marcado para morrer”, sobre o assassinato de João Pedro Teixeira, posteriormente adotado como título também para o filme –, essa voz é prototípica da chamada *voz over* do documentário clássico. Uma voz exterior, de estúdio, limpa, impessoal, de alguém que não será visto em momento algum do filme. Mas possui um saber que, supostamente, lhe dá autoridade para fazer afirmações “precisas” sobre a história e as imagens que estão sendo mostradas, como na sequência de abertura do filme.

Após as imagens da equipe do documentário preparando uma projeção ao ar livre, no Engenho Galileia, Vitória de Santo Antão (PE), em 1981, entram cenas de arquivo de uma favela, registradas pela UNE Volante nos anos 1960, ao som do refrão da Canção do Subdesenvolvido, de Carlos Lyra e Francisco de Assis, que diz: “é um país subdesenvolvido, subdesenvolvido, subdesenvolvido, subdesenvolvido...” Logo em seguida, entra a *voz over* de Gullar, fazendo afirmações sobre o que estava sendo mostrado:

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 essa música, a “Canção do Subdesenvolvido”, um clássico do CPC.

O texto revela com clareza o caráter expositivo e didático dessa voz, no sentido griersoniano, cuja locução onisciente em tom afirmativo deixa transparecer também certa arrogância. Ao longo do filme, a *voz over* de Ferreira Gullar aparece 39 vezes, explicando o que as imagens mostram. A meu ver, essa voz tem duas funções principais. Uma delas

é de situar o contexto político e cultural do Brasil no início dos anos 1960, época em que Coutinho filmou a ficção do primeiro *Cabra*. Essa contextualização concentra-se, basicamente, em três temas: 1) O CPC da UNE, a exemplo do texto acima; 2) A luta das Ligas Camponesas e o assassinato de João Pedro Teixeira, contado em detalhes; 3) As consequências do golpe de 1964 para os líderes camponeses da época – prisão, tortura, perseguição e/ou morte.

A segunda função da *voz over* de Gullar é localizar, introduzir a fala e/ou apresentar informações sobre os personagens do *Cabra* documentário de 1984, como no texto em que descreve, sob imagens do passado e do presente, a situação atual de um personagem:

Braz Francisco da Silva é o único dos atores do filme 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 8 anos na lavoura, Braz se confessa cansado e quer vender o sítio.

Mas é possível identificar outras quatro funções, digamos, complementares, para a *voz over* de Ferreira Gullar. Uma delas é de situar o contexto de produção ou descrever imagens do primeiro *Cabra*:

Estas foram as últimas cenas filmadas de *Cabra marcado para morrer*, na noite de 31 de março de 1964. Era uma sequência em que João Pedro reunia os camponeses para discutir a formação da Liga de Sapé. Da sequência 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”.

Outra função é a de introduzir a opinião da imprensa de Pernambuco sobre os equipamentos cinematográficos apreendidos pelos militares, no Engenho Galileia, após o golpe de 1964, cuja importância comentarei mais adiante, quando da análise de outra *voz over* do filme, a de Tite Lemos. A terceira função complementar da locução de Ferreira Gullar é de introduzir o tema da desagregação da família Teixeira e, por fim, a quarta é de apresentar informações sobre a luta por indenização dos trabalhadores

rurais da cidade em que Elizabeth Teixeira se refugiou após o golpe militar, São Rafael, no Rio Grande do Norte, em 1981, ano que foram iniciadas as filmagens do segundo *Cabra marcado para morrer*.

No geral, a *voz over* de Ferreira Gullar apresenta todas as características inerentes à locução do *modo expositivo* do documentário clássico. Trata-se de um texto impessoal, em terceira pessoa, direto, objetivo, que faz afirmações para situar o contexto histórico, localizar alguma região, introduzir personagens, descrever ou informar sobre determinadas situações e/ou pessoas que aparecem na tela. Mas, ao contrário da *voz over* convencional, não detém a exclusividade do saber, embora forneça ao filme um certo didatismo, muitas vezes repetindo informações que já foram ditas pelos personagens – a exemplo das circunstâncias da morte de João Pedro, relatada por Elizabeth Teixeira⁵. Ao longo do documentário, a locução de Gullar dialoga e divide o saber com outras duas vozes: a do cineasta e diretor do filme, Eduardo Coutinho, e a de outra *voz over*, do também poeta, Tite Lemos.

A segunda locução a entrar em cena é a de Coutinho, cujo texto em primeira pessoa não tem a impessoalidade da locução clássica. Antes de mais nada, o diretor é também um personagem do filme. Ora Coutinho aparece em cena conversando com as pessoas, ora não está em quadro, mas ouvimos sua voz fazendo perguntas, interagindo com alguém. Em outros momentos, no entanto, sua voz aparece em forma de locução, limpa, gravada em estúdio, lendo um texto escrito após as filmagens. Trata-se de uma *voz off* similar ao do jornalismo televisual, ou seja, uma voz conhecida, de alguém que aparece visualmente na tela em certas ocasiões.

Mas ao contrário do repórter de TV que entra em cena fazendo as chamadas “passagens”, Coutinho não aparece de microfone em punho falando direto para a câmera. Além disso, o seu texto está sempre em primeira pessoa (ora do singular, ora do plural) e o tom da narração oscila entre ironia e/ou cumplicidade para com os eventos narrados. Revela-se, portanto, como uma locução *off* expositiva peculiar, que relata uma experiência pessoal de convívio com um grupo de pessoas em dois momentos distintos da história política e cultural recente do Brasil: a agitação social que culminou no golpe de 1964 e a redemocratização do início dos anos 1980.

5 Para Bernardet (2003, p.235), a repetição é uma característica de *Cabra Marcado Para Morrer* e sua função principal seria de “marcar a vitória sobre a lata do lixo da história”.

O comentário *off* de Coutinho aparece 23 vezes ao longo do documentário. Embora se refira ao primeiro *Cabra* em três ocasiões, sua principal função é a de descrever o processo de produção do segundo *Cabra*, ou seja, é autorreflexiva. Por doze vezes o texto revela como foi sendo construído o filme de 1984, a exemplo do momento em que fala do retorno ao Engenho Galileia, quase em forma de diário:

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

É possível observar ainda a existência de pelo menos mais duas funções para a locução *off* de Coutinho. Uma delas é de situar o envolvimento do cineasta com o contexto político e cultural dos anos 1960, especialmente o seu contato com a luta das Ligas Camponesas. Cabe ressaltar uma certa ironia na entonação da voz (seria uma autocrítica?), sobretudo na frase inicial do primeiro texto (grifado em negrito), em que Coutinho relata sua participação no CPC:

Como integrante do CPC, responsável por essas filmagens, também paguei meu tributo ao nacionalismo da época, indo filmar, em Alagoas, um campo de petróleo que a Petrobrás 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.

A outra função do comentário *off* de Coutinho é de fornecer informações atualizadas sobre os demais personagens, especialmente Elizabeth Teixeira e João Virginio, como se pode ver no texto que encerra o filme:

Um mês depois, Elizabeth Teixeira deixou São Rafael e foi morar em Patos, na Paraíba, com seus filhos Abraão e Carlos. Até junho de 1983, quando

este texto foi escrito, Elizabeth só tinha conseguido reencontrar dois de seus outros oito filhos, Nevinha e Pêta, ambos em Sapé. Nossa última filmagem com João Virginio foi no terreiro de sua casa, no domingo de carnaval de 1981. Dez meses depois, João Virginio morreu de ataque cardíaco neste mesmo local. Ele foi enterrado no cemitério de Vitória de Santo Antão, ao lado de Zezé da Galileia.

Analisado isoladamente, o *off* de Eduardo Coutinho pode ser chamado de “expositivo”, pois também faz afirmações para descrever situações ou acrescentar informações a respeito do que está sendo mostrado no filme. Mas em nenhum outro aspecto se assemelha ao comentário *over* de Ferreira Gullar. Antes de mais nada, o comentário de Coutinho, como já disse, é de alguém que está “dentro de campo”, de quem é um dos personagens dos dois *Cabras* – em 1964, apenas como diretor, e em 1984, como diretor e personagem propriamente dito. Em função disso, o *off* de Coutinho não pode ser bem compreendido se for completamente dissociado das outras duas vozes do cineasta – dentro ou fora de quadro, interagindo com os demais participantes – no momento da filmagem do documentário.

Desse modo, no contexto geral do filme, o comentário *off* de Coutinho tem um duplo caráter, testemunhal e vivencial. É a voz de uma presença situada, de quem está em campo e busca conhecer os acontecimentos, a partir de um reencontro afetivo com o “outro”. Por isso mesmo está impregnada de subjetividade e atravessada por recordações contextuais, tal como Nichols (2016) caracteriza o comentário do *modo interativo*. Mas, como sua principal função é de revelar as condições de produção do próprio documentário, trata-se de uma voz *reflexiva*, ao mesmo tempo que impulsiona a narrativa revela o processo de construção fílmica de *Cabra Marcado Para Morrer* dando ao mesmo um *status* de *working in progress*, nos lançando enquanto espectadores e espectadoras nos acontecimentos filmados, para de certo modo viver as mesmas emoções do cineasta.

A terceira voz do filme, de Tite Lemos, tal como a de Ferreira Gullar, é também uma *voz over*, segue o estilo de uma narração “fora de campo”, limpa, supostamente autorizada, objetiva e que faz asserções sobre a realidade. Mas alguns aspectos relativos ao aparecimento dessa voz no documentário operam um deslocamento de sua função clássica. Para um melhor entendimento dessa voz é importante situar o momento onde

se dá a sua inscrição, em pouco mais da metade do filme, quando se introduz o tema da interrupção das filmagens do primeiro *Cabra*, devido ao golpe de 1964. A sequência começa com uma série de imagens de matérias de jornais de época, cujos títulos informam sobre a “Marcha da Família pela Liberdade”⁶. Logo depois, dois personagens relatam que o exército invadiu as suas casas, bateu e prendeu pessoas e apreendeu o material de filmagem. Em seguida, entra a *voz over* de Ferreira Gullar, dizendo:

Nesta fotografia de primeira página, do Diário de Pernambuco, aparecem latas de filmes, tripés, refletores, um megafone. O equipamento normal de qualquer filmagem.

O texto é redundante, descreve exatamente o que a imagem da foto mostra na tela, mas também introduz com certa ironia a única aparição da *voz over* de Tite Lemos, que lê, na íntegra, a matéria publicada pelo Diário de Pernambuco a respeito do resultado da ação do exército no Engenho Galileia. Sobre a imagem do próprio texto impresso do jornal, intercalada por imagens do filme de 1964 (casebre, crianças dormindo, foto de Coutinho com a equipe), a terceira locução, diz:

Foi, talvez, em Galileia, que o exército apreendeu materiais valiosos do maior foco de subversão comunista no interior de Pernambuco. Abandonado pelos líderes vermelhos, ao lado de mulheres e crianças. num casebre característico de camponês, foi encontrado farto material que acionava dispositivo de subversão, ali montado 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 “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 à Galileia, ao interior do estado.

⁶ As Marchas da Família com Deus e pela Liberdade, organizadas por setores mais conservadores da Igreja e da classe média, antecederam e deram respaldo social para a eclosão do golpe militar.

Para Carlos Alberto Mattos (2003), a *voz over* de Tite Lemos é a voz do inimigo. De fato, a versão “criada” pelo jornal pernambucano para o que estava ocorrendo em Galileia é inteiramente falsa, e estava em sintonia com os interesses dos golpistas, como se pode constatar na parte final do texto, exibido com destaque no filme:

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 Galileia.

No entanto, o que chama atenção é a ausência de certo tom grave e arrogante na locução, característico da *voz over* clássica, e presente, por exemplo, na locução de Ferreira Gullar. Em sentido oposto ao conteúdo do texto, a entonação da voz de Tite Lemos é suave, pausada, quase lírica, e causa um profundo estranhamento. Qual seria então a função dessa voz? A meu ver, ela aparece como uma estratégia para o distanciamento crítico do espectador, em que o cineasta lança mão, novamente, da ironia. A redundância das palavras ditas anteriormente por Gullar em contraste com a leveza do tom da voz de Tite Lemos é, talvez, a mais forte inversão do filme, pois ridiculariza e revela, como uma “fratura exposta”, toda a carga reacionária e mentirosa do texto publicado pelo jornal. Como observa Bakhtin (apud DAHLET, 2005, p.251), a entonação da voz é o componente mais puro e mais imediato para a compreensão social de um enunciado. Ao provocar um *deslocamento* dessa narração, Coutinho chama a atenção e desconstrói o conteúdo da matéria jornalística e ironiza a autoridade da *voz over* clássica.

Considerações finais

No texto sobre a voz no documentário, já citado, Bill Nichols (2005, p.47) observa, logo no primeiro parágrafo, que “os modos dominantes do discurso expositivo mudam, assim como a arena do debate ideológico”. Eles são, portanto, históricos. Isso significa que o realismo aceito por uma determinada geração pode ser contestado pela geração seguinte. “Novas estratégias precisam ser constantemente elaboradas para

representar as coisas como elas são, e outras para contestar essa representação”. A meu ver, é neste recorte que é possível entender os usos da locução, em particular, da *voz over*, em *Cabra marcado para morrer*.

Ao mesmo tempo em que Coutinho recorre à tradição documentária da locução em *Cabra marcado para morrer* opera pelo menos três deslocamentos em relação ao seu uso clássico. O primeiro deslocamento diz respeito à *voz over* do poeta Ferreira Gullar. Embora seja impessoal, expositiva, responsável, sobretudo, pela contextualização histórica do filme, com informações de datas e detalhes de certos acontecimentos – e por isso mesmo tenha um caráter didático, nos moldes defendidos por Grierson – não é uma voz totalmente onisciente nem tampouco exclusiva. Além de dialogar muitas vezes com a *voz off* de Coutinho, a *voz over* de Gullar divide com o cineasta grande parte das informações apresentadas no filme. Essa interlocução aparece de maneira mais intensa, sobretudo, nos primeiros vinte minutos de *Cabra marcado para morrer*, quando ambos situam historicamente o documentário, mas, prossegue até o final. O comentário *over* de Gullar também dialoga e divide a função de repassar informações com a *voz over* de Tite Lemos. Há, portanto, um enfraquecimento do saber onisciente da “voz de Deus” griersoniana.

Um segundo deslocamento ocorre na *voz off* de Coutinho. Mesmo fazendo asserções sobre os acontecimentos e sobre as pessoas com as quais o cineasta se relaciona, é uma voz testemunhal, em primeira pessoa, atravessada pela subjetividade do diretor. Coutinho é também personagem das histórias que relata e aparece muitas vezes no filme, dentro ou fora de cena, conversando com outros personagens. Sua locução se assemelha ao chamado *off* da reportagem telejornalística, no entanto, mais do que informar sobre fatos históricos, sua função é desvelar o processo de construção fílmica, e assim se distancia da busca pela objetividade do jornalismo.

Como uma “voz de dentro”, autorreflexiva, que afeta e é afetada pelos acontecimentos narrados, o comentário *off* de Coutinho traz uma visão particular de mundo, a partir da experiência pessoal e circunstanciada do diretor. É, portanto, uma voz afetiva. Ao mesmo tempo em que dialoga com o caráter expositivo da *voz over* griersoniana e do *off* característico da reportagem telejornalística, a voz de Coutinho opera um duplo deslocamento, relativizando a autoridade das locuções *over* e *off* de “reproduzir” a realidade, supostamente com isenção.

Um terceiro deslocamento ocorre na *voz over* de Tite Lemos. Como vimos, esta voz é de um desconhecido, “fora de campo”, e só aparece uma vez para ler a matéria publicada pelo jornal Diário de Pernambuco sobre a apreensão dos equipamentos de filmagem do primeiro *Cabra*. A maneira como esse texto é inserido no segundo *Cabra*, sob imagens da própria matéria impressa e de fotografias e cenas rodadas em 1964, segue o procedimento típico da *voz over* do modo expositivo. Ou seja, escutamos uma voz fazendo asserções e assistimos as imagens de época correspondentes. No entanto, a narração é de uma docilidade contrastante com o conteúdo arrogante do texto.

Levando-se em consideração tudo o que foi dito e mostrado antes sobre o contexto histórico e o processo de produção do primeiro *Cabra*, interrompido pelo golpe de 1964, o estilo de narração da *voz over* de Tite Lemos, de maneira intencional ou não, se revela como uma crítica irônica e contundente tanto à onisciência da *voz over* como à objetividade jornalística e ao papel da imprensa como porta-voz do *status quo*, no caso, o “inimigo” golpista, de que fala Carlos Alberto Mattos (2003).

Em *Cabra marcado para morrer*, Eduardo Coutinho recorre a tradição da *voz over*, mas opera *deslocamentos* em seus pressupostos autoritários e exclusivistas – seja a colocando em diálogo com outras vozes, imprimindo um caráter pessoal à narração expositiva ou suprimindo sua entonação arrogante. Insisto em reafirmar a palavra “deslocamento” porque o filme não opera exatamente uma ruptura com o comentário *over* do documentário clássico, pois as funções explicativa e didática permanecem ativas. Logo, em *Cabra marcado para morrer*, a presença da reflexividade não é para comprovar a inautenticidade do campo documental, como ocorre em certos documentários que a crítica brasileira – de maneira equivocada, segundo Fernão Ramos – fornece “um atestado de inventividade e criatividade” (RAMOS, 2003).

A *voz over*, de Gullar e de Tite, e mesmo a *voz off* autorreflexiva de Coutinho, fazem asserções sobre o mundo de maneira expositiva e com imagens correspondentes ao que está sendo dito, mas as modulações provocadas pelos *deslocamentos* apontam outros caminhos e perspectivas para essa voz, menos autoritários e exclusivistas. Retomando as observações de Nichols, no início dessas considerações finais, a arena ideológica mudou. O Coutinho de 1984 não é o mesmo do CPC dos anos 1960, nem tampouco a conjuntura política brasileira. E *Cabra marcado para morrer*, na forma e

no conteúdo, é também um acerto de contas do cineasta e dos personagens com suas histórias de vida.

Por fim, os deslocamentos na *voz over e off* em *Cabra marcado para morrer* expressam o caráter dialógico e polifônico do filme no sentido bakhtiniano (BARROS, 1994) – ou seja, ao mesmo tempo em que as vozes interagem entre si para narrar os acontecimentos, não se fundem porque são diferentes e deixam-se escutar com suas particularidades – explicitando um ponto de vista ético, estético e político do realizador acerca do documentário, dos eventos históricos, de sua trajetória e da trajetória dos personagens que participam do filme.

Esse caráter dialógico e polifônico presente em *Cabra marcado para morrer* irá marcar de maneira crescente as obras posteriores de Eduardo Coutinho, sobretudo, as da terceira e última fase (BEZERRA, 2014), em que a locução *over* é abolida e o *off*, nas poucas vezes em que aparece é muito curto e autorreflexivo, apenas situa as circunstâncias da filmagem, para deixar em evidência o protagonismo das *performances* do realizador e dos participantes de seus documentários.

Referências

- BAKHTIN, Mihail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BARROS, Diana; FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.
- BEZERRA, Cláudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas: Papirus, 2014.
- CABRA Marcado para Morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Produtores: Eduardo Coutinho e Zelito Viana. Produção: Centro Popular de Cultura da UNE, Movimento de Cultura Popular de Pernambuco e Mapa Filmes, 1984. DVD (119 min) Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2014.
- DAHLET, Véronique. A entonação no dialogismo bakhtiniano. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da Unicamp, 2005, p.249-264.

ESCOREL, Eduardo. Triunfo e tormento. Como *Cabra Marcado para Morrer* ensinou Eduardo Coutinho a interagir com seus personagens e a lidar com o particular e o concreto. **Piauí**, Rio de Janeiro, ano 7, n.82, p. 54-60, jul. 2013.

GRIERSON, John. “El lenguaje visual como realismo dramático”. In MELO, José Marques de (org.). **Jornalismo audiovisual: técnica do documentário**. São Paulo: ECA/USP, 1972, p.149-155.

MATTOS, Carlos Alberto. **Eduardo Coutinho: o homem que caiu na real**. Santa Maria da Feira: Festival de Cinema de Santa Maria da Feira, 2003.

NICHOLS, Bill. **Rpresenting reality: issues and concepts in documentary**. Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

NICHOLS, Bill. “A voz do documentário”. Tradução de Eliana Rocha Vieira, in RAMOS, Fernão. **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**, Vol. II. São Paulo: Senac, 2005, pp. 47-67.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2016.

RAMOS, Fernão. “O que é documentário?”. In: **Estudos de Cinema 2000 - SOCINE**. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 192-206.

SWANN, Paul. **The british documentary film movement (1926-1946)**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Marcas e marcos da luta camponesa na Paraíba:

a propósito dos 60 anos do assassinato
de um cabra marcado para morrer

Tiago Bernardon de Oliveira

Universidade Federal da Paraíba

Cena 1

2 de abril de 2012, Sapé, Paraíba, cerca de 10h da manhã. Sob bandeiras, bonés e um sol escaldante que ameaçava derreter as solas de quem pisava o asfalto, cerca de 5.000 pessoas se aglomeravam ao final da Rua Capitão Felix Antônio. Um estrangeiro desavisado poderia ficar confuso, mas aquela rua cheia de casas pequenas, cujas portas dão para as calçadas estreitas, fazia as vezes de um pequeno trecho de convergência de duas estradas estaduais, a PB-041 e a PB-073. Pouco antes do cruzamento em que as estradas se separam para seguir seus próprios rumos, está o Cemitério Nossa Senhora da Assunção. Militantes de movimentos sociais como a Comissão Pastoral da Terra (CPT), Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra (MST), Movimento dos Pequenos Agricultores (MPA), de grupos de Direitos Humanos, sindicalistas, docentes e estudantes universitários, entre outros, aguardavam a chegada da viúva, Elizabeth Teixeira, já com seus 87 anos. Sua visita ao túmulo daria início às homenagens a seu companheiro de vida e de luta, assassinado naquela data havia 50 anos.

Dali as pessoas se dirigiram a pé à Praça Getúlio Vargas, onde a multidão disputava a proteção de uma sombra de árvores ou de guarda-chuvas em um espaço lastreado de palmeiras imperiais em frente ao palco, próximo ao antigo coreto, montando para canções, místicas e discursos naquele dia, no mesmo local onde as manifestações da maior Liga Camponesa do país ocorriam meio século antes.

As homenagens seguiriam na parte da tarde. O longo e sinuoso caminho em estrada de chão batido não seria percorrido por todos, apesar da temperatura mais amena. A dificuldade para chegar até a antiga casa no povoado rural da Barra das Antas foi, porém, atravessada por muitos que viram o Arcebispo Dom José Maria Pires abençoar a antiga morada do casal João Pedro e Elizabeth Teixeira, que passou, então, a ser oficialmente o Memorial das Ligas Camponesas¹.

Cena 2

13 de agosto de 2015, Sapé, Paraíba, cerca de 10h da manhã. Militantes de movimentos sociais como a Comissão Pastoral da Terra (CPT), Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra (MST), Movimento dos Pequenos Agricultores (MPA), de grupos de Direitos Humanos, sindicalistas, docentes e estudantes universitários, agora também fortalecidos pela presença de destacada de movimentos LGBTQIA+, aglomeram-se na Praça Getúlio Vargas. De lá, partiram em marcha para a frente da Câmara Municipal em protesto. Cerca de 2 meses antes, ao final da sessão noturna de 11 de junho, 3 vereadores conseguiram convencer outros 7 colegas a conceder o título de cidadão sapeense honorário a um deputado federal, para muitos deles, desconhecido: Jair Bolsonaro. Apenas 1 foi contrário. Contava-se, à boca pequena, que a filha de uma vereadora, ao saber da notícia, recebeu horrorizada a mãe em casa, enquanto ela se

1 Para um relato daquele dia, cf. “Mística e emoção na homenagem aos 50 anos do assassinato de João Pedro Teixeira”. Site do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), 4 de abril de 2012. (<https://mst.org.br/2012/04/04/mistica-e-emocao-na-homenagem-aos-50-anos-do-assassinato-de-joao-pedro-teixeira/>). Sobre o processo de construção do Memorial das Ligas Camponesas, ver: ALVES, Janicleide Martins de Moraes. *Memorial das Ligas Camponesas: preservação e promoção dos direitos humanos*. João Pessoa: Dissertação de Mestrado em Direitos Humanos, Cidadania e Políticas Públicas – Universidade Federal da Paraíba, 2014; Website do Memorial das Ligas e Lutas Camponesas: <https://www.ligascamponesas.org.br/>.

desculpava dizendo não saber de quem se tratava: teria aprovado a comenda como coisa corriqueira, mais um gesto de cortesia mútua entre colegas em proposições singelas que pouco afetavam a vida dos munícipes. Diante da mobilização popular, a Câmara permaneceu fechada naquele dia de sol mais ameno, mas ainda quente, de agosto. Sem nunca colocar os pés em Sapé, o Messias às avessas receberia o título em uma reunião de pré-campanha à Presidência da República na capital João Pessoa. Era 20 de novembro de 2015, dia da Consciência Negra².

Cena 3

12 de agosto de 1983, Alagoa Grande, Paraíba, cerca de 17 horas. Margarida Maria Alves estava há 12 dos seus recém completos 50 anos de vida à frente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de seu município natal, enquanto ajudou também a organizar o Movimento das Mulheres do Brejo Paraibano. Em resposta à sua dedicação, recebeu o disparo de uma espingarda em seu rosto na porta de sua casa, onde estavam também seu esposo e seu filho de 8 anos. À época, o sindicato movia cerca de 600 ações na Justiça do Trabalho, em um período de grande agitação política dos canavieiros de Alagoas, Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. Nos autos judiciais reclamavam-se direitos trabalhistas mínimos, em um período em que as expectativas sobre o ocaso da ditadura eram as das conquistas de direitos humanos fundamentais, exigidos e erigidos por práticas que se faziam acompanhar de palavras como autonomia e cidadania. A repulsa ao ato fez brotar do sangue do chão novas margaridas para uma primavera que só virá se for cultivada para uma colheita coletiva. Herdeira do Centro de Defesa dos Direitos Humanos da Arquidiocese da Paraíba, pelo qual sacerdotes, freiras e leigos

2 Ver, por exemplo: Nota de repúdio da Associação Nacional de História – Seção Paraíba (ANPUH-PB), de 15 de junho de 2015 (<https://anpuhpb.org/site/notas/nota-de-repudio-a-concessao-do-titulo-de-cidadao-honorario-de-sape-a-jair-bolsonaro/>); “Presidente de ONG convoca movimento LGBT contra título de cidadania de Sapé a Bolsonaro”. *Paraíba Já*, 12 de junho de 2015 (<https://paraibaja.com.br/presidente-de-ong-convoca-movimento-lgbt-contratitulo-de-cidadania-de-sape-para-jair-bolsonaro/>) ; “Sapé: em defesa da memórias das lutas e protesto contra Jair Bolsonaro”. CENTRAC – Centro de Ação Cultural, 11 de agosto de 2015 (<https://centrac.org.br/2015/08/11/sape-em-defesa-da-memorias-das-lutas-e-protesto-contrajair-bolsonaro/>); “Movimentos repudiam homenagem a Bolsonaro”. *A Verdade*, 17 de agosto de 2015 (<https://averdade.org.br/2015/08/movimentos-repudiam-homenagem-a-bolsonaro-em-sape/>).

de uma Igreja que se queria efetivamente Viva, com sangue a pulsar nas veias, e que dariam apoio às lutas da década de 1970 e 1980 dos trabalhadores, especialmente os do campo, a Fundação de Defesa dos Direitos Humanos Margarida Maria Alves viria a ser fundada em 8 de julho de 1994 no centro da capital da Paraíba. Desde o ano 2000, a Confederação Nacional dos Trabalhadores da Agricultura (CONTAG), através de sua Comissão Nacional de Mulheres Trabalhadoras Rurais, passou a realizar a Marcha das Margaridas, evento que percorre as avenidas do eixo central da capital da República com milhares de agricultoras de todo o Brasil que se multiplicam ano após ano. Todo agosto, na semana do dia 12, elas se reúnem ali para se manifestar, denunciar e se organizar em torno da unificação de pautas políticas que dizem respeito à sua condição de mulheres trabalhadoras do campo. Todas chamam a si próprias de Margaridas³.

Cena 4

26 de dezembro de 1968, Sapé, Paraíba. Fundação do Rotary Club International no município. O evento contou com participação de um de seus membros dos Estados Unidos. Como em outras partes do mundo, a agremiação congregaria diversos membros da elite local, entre proprietários, comerciantes e profissionais liberais, que passariam a ter nela um ponto de encontro de cultivo de suas relações de amizade, confiança e negócios, enquanto fortalecem entre si concepções de um capitalismo moderno e projetam atividades filantrópicas voltadas a questões sociais que lhes afligem o espírito. Na entrada da cidade, como de costume, sobre uma grande pilastra foi erigido seu símbolo em concreto, uma grande engrenagem amarela onde se lê, sob um círculo interno azul, o nome espreado desde a América do Norte de 1905. Em 1999, a Prefeitura de Sapé sancionou a lei 769 aprovada pelo Legislativo, pela qual dispunha sobre a doação gratuita de um terreno de 900m² do patrimônio municipal para que o clube erigisse sua Casa da Amizade e uma Escola. Em frente ao monumento rotaryo,

3 Sobre a trajetória de Margarida Maria Alves, recomenda-se: FERREIRA, Ana Paula Romão de Souza. *A trajetória político-educativa de Margarida Maria Alves: entre o velho e o novo sindicalismo rural*. João Pessoa: Tese de Doutorado em Educação – Universidade Federal da Paraíba, 2009. Ver ainda os websites da Fundação de Defesa dos Direitos Humanos Margarida Maria Alves (<https://www.fundacaomargaridaalves.org.br/>) e da Marcha das Margaridas (http://transformatoriomargaridas.org.br/?page_id=139).

localizado no canteiro central da PB-073, foi cravado um novo, diminuto no tamanho em relação ao seu antecessor. Uma haste de metal, como se fosse um cabo, mantém-se ereta a sustentar uma placa com os contornos de uma enxada. Nela se lê, em letras garrafais: “Rodovia João Pedro Teixeira – Inaugurada pelos trabalhadores em 03/04/2002”.

Cena 5

2 de abril de 1962, PB-073, antes Sapé, hoje Sobrado, logo após o entroncamento com a BR-230, estrada que atravessa o estado do Litoral ao Sertão, por volta das 17h. Neste local, de poético nome Café do Vento, tombou João Pedro Teixeira. Os tiros clivaram seu corpo e os livros escolares que ele carregava da capital para dar a seu filho mais velho. Os tiros vieram de três pistoleiros, dos quais dois eram policiais militares. Inicialmente condenados, em 1965 seriam todos foram absolvidos. Entre os acusados de mando, um deles sequer foi a julgamento: recebeu a proteção de foro privilegiado ao assumir uma cadeira de deputado estadual depois da renúncia solidária de um parlamentar e de outros quatro suplentes em um único dia. Nos primeiros momentos após o golpe, ainda em 1964, militares detonaram com explosivos a base com cruz de metal que foi erigida para demarcar o local do assassinato. Reerguido por um de seus filhos, o que recebeu o nome do pai e foi criado pelo avô materno que não gostava do genro, é ponto de visitação coletiva todo 2 de abril.

Interregno

Entre abril e outubro de 2021, tornou-se cansativo e anedótico ouvir a cada sessão da Comissão Parlamentar de Inquérito do Senado Federal dedicada a investigar “as ações e omissões do Governo Federal no enfrentamento da pandemia de COVID-19 no Brasil”, a CPI da Pandemia, obscuros senadores, caninamente fieis ao mandatário de plantão, repetirem à exaustão que aquilo que estava se observando era uma “guerra de narrativas”.

Inoperância deliberada, estímulo à manutenção das atividades cotidianas sem medidas restritivas, prescrição charlatã de remédios ineficazes ao coronavírus e com riscos ao desenvolvimento de problemas cardíacos, xingamentos, deboches, zombarias

com a dor e com a morte de cidadãos, tentativas de enriquecimento ilícito, falta de oxigênio, conversão de pacientes em cobaias involuntárias, ausência de previdência e assistência social, efeitos deletérios e irreversíveis no processo educativo de milhões de crianças e adolescentes, desestímulo e combate à vacinação, centenas de milhares de mortes evitáveis, desinformação assassina, tudo isso e muito mais foi jogado à tábula rasa de “narrativas conflitantes que se equivalem”. Provas, indícios, evidências, testemunhos, argumentos lógicos e racionais, tudo deveria ser destruído pelo desprezo propalado pelas mandíbulas da matilha dos cães de guardas do negacionismo. Na tentativa de reduzir a realidade à arena de guerra de versões narrativas, ganharia quem conseguisse convencer a maioria a lhe dar sustentação, como num espetáculo *freak* em que todos seríamos reles espectadores alocados em torcidas rivais.

A crítica à concepção positivista de verdade, o ceticismo em relação às diversas noções de verdade, as muitas camadas que dificultam a compreensão profunda da realidade pelos limites da historicidade do observador por sua inerente parcialidade, entre muitas outras questões, encontraram terreno fértil nas chamadas Ciências Humanas, especialmente a partir do último terço do século XX. A postura por vezes *blasé* que muitos adotaram a partir de sua compreensão sobre a inviabilidade de se conhecer algo a não ser pela aparência percebida e conferida pela linguagem do observador tomou conta de gerações de acadêmicos, e serviu para justificar, aliás, posições políticas de ceticismo que ridicularizavam aqueles que insistiam em manter posturas do “século XIX” afeitas a “metanarrativas” pueris. Sofisticação intelectual e pretensões políticas revolucionárias não combinavam, e depois de 1989 seria ainda mais cômodo assumir tal posição nos meios acadêmicos e nas disputas por cargos, prestígio e financiamento para suas refinadas pesquisas invariavelmente “neutras”.

Um prestigiado historiador italiano se insurgiria sobre os riscos que o aprofundamento de tais perspectivas, chamadas por ele de “relativismo céptico”, poderia resultar. No limite, a redução de tudo à condição de linguagem, retórica e narrativa aniquilaria qualquer possibilidade de reconhecimento universal de qualquer evidência empírica, uma vez que sua própria existência seria previamente condicionada à abordagem subjetiva do observador. Ao contrário, para Carlo Ginzburg, é imperativo reconhecer que a verdade não se impõe de forma auto-evidente, que toda e qualquer investigação é permeada pela mediação da abordagem teórica do sujeito a observar a

realidade e da própria linguagem. E, exatamente por isso, tal qual uma hidra de muitas cabeças, toda e qualquer investigação passa a gerar outras tantas novas, a apontar as insuficiências das análises precedentes, enquanto, porém, apoia-se sobre seus avanços. Mas isso é completamente diferente de considerar que toda e qualquer investigação não pode apresentar outros resultados que não apenas textos cujo teor é inerentemente condicionado apenas pela própria linguagem ou retórica, diferenciados, no máximo, pela elegância da escrita e pela sofisticação da narrativa a dissecar outros textos. Se a subjetividade é inerente ao trabalho do cientista social, há, para Ginzburg, objetividade a ser perseguida a partir do terreno das evidências empíricas, ainda que sempre mediadas pela reflexão teórica do observador:

As fontes não são nem janelas escancaradas, como acreditam os positivistas, nem muros que obstruem a visão, como pensam os cépticos: no máximo poderíamos compará-las a espelhos deformantes. A análise da distorção específica de qualquer fonte implica já um elemento construtivo. Mas a construção (...) não é incompatível com a prova; a projeção do desejo, sem o qual não há pesquisa, não é incompatível com os desmentidos infligidos pelo princípio da realidade. O conhecimento (mesmo o conhecimento histórico) é possível.⁴

A produção do conhecimento histórico, portanto, não pode ser reduzida à condição de mera *opinião*. Defender a possibilidade do conhecimento histórico calcado em evidências empíricas, cuja própria definição está submetida ao escrutínio da reflexão teórica rigorosa, é crucial para se tentar evitar as manipulações grosseiras e dissimuladas que tentam impor a força da autoridade – ou a autoridade da força – como sinônimo de verdade. Não à toa “Tire suas próprias conclusões” é uma das expressões mais recorrentes nas redes sociais nesse novo milênio. Ela é usada para tentar difundir determinadas conclusões prévias do próprio autor que deseja lacrar as frestas de seu enquadramento retórico à penetração de qualquer margem de dúvida de seu potencial interlocutor. Os limitadíssimos caracteres de um *twitter*, os segundos de um vídeo editado no *reels*, as manchetes sensacionalistas de um post sem texto, e tantos outros etc. das mídias digitais tomam força pela repercussão insistente e a crença de que ali está a

4 GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 44-45.

revelação da realidade sem a intermediação de alguma reflexão mais pausada, demorada e densa. Paradoxalmente, a frase imperativa ordena que o outro pense por si próprio, enquanto escamoteia a intencionalidade da ordem ao desejar suggestionar a percepção do outro para que não pense por si próprio, apenas concorde com o orador. E ainda mais, aparenta reforçar a existência de verdades auto-evidentes, ao alcance de qualquer um capaz de ver, ler, ouvir e pensar por si mesmo, enquanto reforça a concepção de que tudo é disputa de narrativas, ao tratar tudo como fragmentos destituídos de contextualização e alheios à verificação dos dados, das informações, de fontes e de conteúdo. Para que a força da afirmação imperativa sob a camuflagem de liberdade de pensamento vingue, não pode haver espaço para a dúvida. A dúvida é a inimiga a ser combatida. Afinal, é da dúvida que podem surgir as alternativas.

São muitas as camadas que dificultam o acesso à compreensão da complexidade da realidade social – e por ser social, sempre histórica. Ainda em 2022, mesmo com tantas e tantas reflexões sobre a natureza, dilemas e impasses das ciências sociais, não são raras as vezes que nos deparamos com fórmulas de promessas fáceis, bancadas por ingenuidade ou má fé, a traçar linhas em realidades virtuais paralelas, como faz um grupo de publicitários que resolveu montar uma empresa para propagar o que consideram verdades factuais auto-evidentes em defesa de preceitos de uma “sociedade-livre” – seja lá o que isso for – e “sem qualquer tipo de ideologização” – ou seja, em confronto político-ideológico aberto contra as visões de mundo que ameaçam os interesses dominantes:

Tudo começa com um propósito. O nosso? Resgatar bons valores, ideias e sentimentos no coração de todos os brasileiros. (...)

Somos orientados pela busca da verdade histórica, ancorada na realidade dos fatos, e sem qualquer tipo de ideologização na produção de conteúdo. (...)

Produzimos documentários, filmes, programas, cursos e séries que tratam de política, história, filosofia, economia, educação, artes e atualidades. (...)

Segundo avaliação divulgada na Revista Forbes sobre organizações pró-sociedade-livre, Brasil Paralelo ocupa hoje a posição de segundo maior impacto do mundo, sendo, nas palavras de Alejandro Chafuen, uma “Netflix pró-sociedade-livre”.⁵

5 Informações retiradas do website da empresa Brasil Paralelo (<https://www.brasilparalelo.com.br/sobre>).

Qualquer livro de Pierre Bourdieu, para ficarmos apenas com a referência de um intelectual que zelava pela autonomia diante dos riscos do engajamento político do trabalho acadêmico, azedaria receitas de vida doce cor-de-rosa desse tipo. Exatamente por isso, essas discussões ficam de fora das cozinhas de massificação ideológica liberal.

Verdade, memória e história em *Cabra marcado para morrer*

Distante das concepções rasas dessa balbúrdia simultaneamente ultraliberal e conservadora, a produção de documentários no Brasil pulsa com qualidade reconhecida em todo o mundo. Ainda hoje é recorrente associar documentários à ideia de verdade, expressa, por exemplo, no título do festival do gênero mais importante do Brasil, o Festival Internacional de Documentários *É Tudo Verdade*, cuja primeira edição remonta a 1996. Obviamente, o título do festival joga com a atribuição de um gênero do audiovisual que, no mais das vezes, se distingue das predominantes produções fílmicas como sendo de não-ficção. Entre as grandes referências de documentaristas brasileiros está Eduardo Coutinho, cujo debate sobre os limites entre o real e o fictício destaca-se especialmente em seu *Jogo de Cena*, de 2007. Indagado por uma pessoa na plateia em uma conferência na USP em 1997 sobre as diferenças entre ficção e documentário, Eduardo Coutinho explicou:

(...) eu acho que o documentário deve propor perguntas e que, quanto mais aberto o documentário for, melhor. A ficção é exatamente igual, a boa ficção é a que propõe perguntas, que propõe questões e deixa a coisa aberta, então, nesse aspecto, eles são iguais, com mecanismos diferentes. (...) acho que há filmes de ficção que revelam muito mais sobre o mundo o que o documentário (...). Há cem anos a maldição do documentário é que ele é para ensinar, documentário é educativo, documentário é para dizer a verdade, e não há quem consiga vender muito um produto que pretenda ser educativo, isso é insuportável (...).

(...) o documentário trabalha com o imaginário, com a subjetividade, e pode ser tão falso como a ficção e a ficção pode ser tão verdadeira quanto um documentário. A diferença, entre outras, é que trabalhando num documentário, você se expõe de início a uma limitação que não é só ética, é a limitação de que você trabalha, no caso do som direto, com pessoas e não

pode mudar o que elas falam; você tem que respeitar uma certa estrutura de pensamento na comunidade é obrigado a respeitar coisas que a ficção não precisa. A ficção tem preocupações éticas ou desse tipo muito menores que o documentário, mas como resultado final as coisas se aproximam muito. Mais, ainda, todo filme em si é, de certa forma, um documentário. Nada melhor do que ver um filme antigo ou um filme histórico, por exemplo, (...) como um documentário de sua própria época de realização (...).⁶

Em *Cabra marcado para morrer* (1984), considerado um dos mais impactantes documentários brasileiros já produzidos, o debate sobre a verdade, memória e história, no qual se entrelaçam elementos da subjetividade dos sujeitos abordados e do próprio diretor, está presente ao longo de seus 119 minutos.

A intenção e o método de retomada das filmagens após quase duas décadas da interrupção forçada pelo golpe de 1964 do filme “baseado em fatos reais”, homônimo ao documentário, foram apresentadas pela narração do próprio diretor Eduardo Coutinho assim:

Fevereiro de 1981. 17 anos depois, voltei à Galileia para completar o filme do modo como fosse possível. Não havia um roteiro prévio, mas apenas a ideia de tentar reencontrar os camponeses que tinham trabalhado em *Cabra marcado para morrer*. Queria retomar nosso contato através de depoimentos sobre o passado, incluindo os fatos ligados à experiência da filmagem interrompida, a história real da vida de João Pedro, a luta de Sapé, a luta de Galileia, e também a trajetória de cada um dos participantes do filme daquela época até hoje.⁷

A abertura para o imprevisível como orientação prioritária da filmagem o levou a caminhos e diálogos inesperados, conforme o diretor deixa transparecer na construção de sua narrativa, na exposição deliberada de alguns bastidores e na complexidade expressa nos depoimentos de seus entrevistados.

Eduardo Coutinho costumava dizer que o que lhe interessava não era a história de vida extraordinária de uma pessoa, mas uma história contada de forma

6 COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. *Projeto História*, São Paulo, n. 15, 1997, p. 183-184.

7 COUTINHO, Eduardo. *Cabra marcado para morrer*. Filme de 1984.

extraordinária. Assim, por exemplo, em entrevista de 2011 à atriz Simone Zuccolotto no Canal Brasil, disse preferir “quem sabe contar com riqueza uma vida pobre, cotidiana. Isso me interessa. O cara que viveu uma vida extraordinária e que me conta mal essa vida ‘tá fora”⁸.

A opção pela espera do imprevisível, porém, não é simples de ser executada. O historiador Antonio Montenegro, em texto de 2001 dedicado ao mesmo filme, ponderou sobre as perceptíveis dificuldades decorrentes dessa escolha metodológica do diretor:

Observando-se atentamente as entrevistas, percebe-se algumas vezes uma certa dificuldade em obter narrativas que contemplem toda a extensão do que se deseja saber. As perguntas realizadas [“o que você achou” ou “você gostou”] são contempladas em muitas respostas apenas por expressões como “gostei muito”, “foi interessante”, “foi muito bom”, deixando a nítida sensação de que a expectativa seria uma resposta ampla, explicativa, associando fatos e acontecimentos do passado.⁹

Por outro lado, como reporta o mesmo autor, a opção pela abrangência de diálogos estabelecidos pode conduzir à desejada emergência do imponderável:

Muitas vezes é através de uma pergunta, ou de uma recordação, sem nenhuma relação direta com uma determinada memória, que o outro núcleo de memória que nos interessa se revela; é a memória involuntária, contemplando o que desejamos saber. Isso ocorre, sobretudo, porque a forma como se organizam em nós as marcas da memória atende a um critério de associação inconsciente, no qual experiências diversas se imbricam, sem que tenhamos, necessariamente, consciência do que é capaz de as manter relacionadas. Daí ser muito comum o processo livre de recordar

8 Entrevista ao Canal Brasil disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=r-Uz8LwLL3g>.

9 MONTENEGRO, Antonio. Cabra marcado para morrer: entre a memória e a história. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (orgs.). *A História vai ao Cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 186-187.

nos remeter a acontecimentos, informações, imagens construídas em tempos cronológicos os mais diversos.¹⁰

Logo, um espectador desavisado pode ser levado a pensar que o resultado final da produção do documentário foi obra de uma sequência quase que natural de fios de memórias das pessoas encontradas. Mas não. O resultado de um documentário como *Cabra marcado para morrer* confere a possibilidade de compreensão de que se trata de uma obra de história produzida por meios audiovisuais a partir de memórias. Para tanto, contudo, houve trabalho árduo de organização da abordagem para tratar os fragmentos das memórias, enrobustecidos exatamente pelo conjunto da totalidade da narrativa construída pelo diretor ao contar as histórias contadas a ele, em meio a processos de contextualização e à atribuição de sentidos. Apesar da manutenção do título do filme inacabado de 1962, o documentário de 1984 não fala só do líder camponês que sabia qual seria seu destino antes dos tiros que o encontram na estrada. A um só tempo, trata de temas, temporalidades e questões que só passam a ter sentido no conjunto da articulação cuidadosamente costurada: as notícias sobre as Ligas Camponesas e o assassinato de João Pedro Teixeira em 1962; o processo de construção de ideias e da gravações do filme do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE) e do Movimento de Cultura Popular de Pernambuco dedicado à produção de um longa-metragem que tratasse das Ligas Camponesas de Sapé e do assassinato de João Pedro Teixeira; a violência dos conflitos agrários na Paraíba que obrigou a mudança da locação das filmagens para o Engenho Galileia, em Pernambuco, local de origem da primeira Liga Camponesa; a interrupção das filmagens por força do golpe de 1964; as memórias, 17 anos depois, dos trabalhadores rurais que atuaram como atores nas gravações e da repressão que lhes abateu; a tragédia familiar de Elizabeth Teixeira e seus filhos decorrente do assassinato do marido e do golpe de 1964; o reencontro do diretor com Elizabeth Teixeira e sua saída da clandestinidade graças à ação de retomar as gravações do documentário no início dos anos 1980 com o propósito de tentar descobrir o que aconteceu com as pessoas envolvidas nas gravações dos primeiros meses de 1964; a descoberta do paradeiro dos filhos espalhados entre a Paraíba, Rio Grande do Norte, Rio de Janeiro e Cuba, sobre quem Elizabeth escolhera abrir mão

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 188.

do contato e até da localização de muitos para a proteção de todos; os muitos fios que uniam passado e presente.

Tendo se deixado levar, em grande medida, pelas descobertas feitas ao longo de sua pesquisa, houve profunda reflexão sobre a forma de articular os fragmentos e lhes conferir sentido. Eduardo Coutinho fez isso de modo similar ao que deve fazer um historiador ou pesquisador de outras ciências sociais:

(...) apesar de todos esses desafios que o operar com a memória projeta, Coutinho revela-se um pesquisador incansável. Para os diversos fragmentos de memória que seus entrevistados descortinam, sairá em busca de um enquadramento histórico, com diferentes fontes documentais: jornais, fotografias, filmes. Recorre à metodologia da história para impedir que preciosos relatos se limitem a curiosos depoimentos de lembranças revisitadas. Estabelece um contraponto entre memória e história, possibilitando ao espectador ampliar a compreensão do passado entre memória e a história, transformando a arte em um riquíssimo campo de conhecimento e de experiência histórica.¹¹

Embora se verifique em diversas ocasiões a similaridade metodológica entre o historiador e o documentarista, sobretudo no caso do processo de criação de *Cabra marcado para morrer*, o próprio Eduardo Coutinho sempre estabeleceu as diferenças fundamentais entre esses ofícios:

A verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que momentos ela se dá – e todo o aleatório que pode acontecer nela. É importantíssima, porque revela a contingência da verdade que você tem... revela muito mais a verdade da filmagem que a filmagem da verdade, porque inclusive a gente não está fazendo ciência, mas cinema.

Jamais quis fazer um filme que fosse uma análise do movimento camponês... Também não pretendi que as pessoas reconstituíssem o passado. Quis fazer algo sobre a memória do presente, como me disse

11 Idem, *ibidem*, p. 190.

um espectador. Nunca tentei recuperar na fala delas a reconstituição do movimento camponês e suas contradições. ... O importante era a memória delas, falando depois da anistia e diante de uma câmera. O que é, afinal, um filme histórico? Você pode recuperar integralmente o que aconteceu? Nunca. As reconstituições são sempre falsas.¹²

Livre das amarras características do ofício historiográfico, Eduardo Coutinho pôde dispor de liberdade para apresentar um produto audiovisual independente do compromisso de apresentação de uma análise interpretativa sobre um determinado fenômeno ou processo histórico. Antes de tudo, seu filme *documentou* memórias disponíveis ao público em geral e também, ainda que não fosse essa a intenção primeira, para os historiadores. Mais afeito à “verdade da filmagem do que a filmagem da verdade”, Eduardo Coutinho tornou-se não só um coletor de narrativas e memórias, mas um difusor de fontes para que o historiador possa se utilizar para seguir adiante. Quantas camadas de interrogações suscitam cada relato dos entrevistados por Eduardo Coutinho através de suas experiências de vida? O quanto a análise da trajetória do próprio diretor como sujeito-objeto de seu processo criativo revelado em *Cabra marcado para morrer* pode revelar sobre o Brasil que sucumbiu ao golpe de 1964 e que parecia esperançoso de se recompor no início dos anos 80?

O 119º minuto de *Cabra marcado para morrer* não seria, portanto, o ponto final de uma história revelada. Sob muitos sentidos, para o historiador e para as disputas sociais e políticas daquele presente do alvorecer da década de 1980 e desta terceira década do século XXI, aquele documentário seria mote para recomeços e revisitações permanentes. Em meio à demarcação de distinção entre a linguagem cinematográfica, mesmo a dos documentários, e a da ciência histórica, no caso de *Cabra marcado para morrer* existem ainda outras similaridades. Ao menos para determinadas perspectivas teóricas.

12 COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. *Projeto História*, São Paulo, n. 15, 1997.

Compromisso ético

A abordagem conferida por Eduardo Coutinho para a construção de uma narrativa fílmica elaborada a partir das memórias de trabalhadores rurais que sofreram com o peso da repressão do golpe de 1964 em suas vidas assemelha-se, em muito, com as perspectivas teóricas desenvolvidas por diversos historiadores comprometidos com o materialismo histórico, a exemplo do britânico E. P. Thompson. Sua *história vista de baixo* ancorou um divisor de águas na historiografia ao menos em dois sentidos: primeiro, deflagrou uma ruptura com explicações mecânicas estabelecidas a partir das “estruturas sem sujeito” características por um materialismo histórico sequestrado pelo reducionismo econômico imposto pelo stalinismo; concomitantemente, reivindicou uma relação dialética efetiva entre estruturas e sujeitos para a compreensão das complexas dinâmicas históricas pelas quais se processam as manifestações da consciência social e da cultura em meio às experiências de seres humanos de carne, ossos, sangue, corações e mentes. Essa abordagem trataria de buscar evitar juízos de valores severamente equivocados acerca das expectativas políticas do observador sobre seus “objetos”, que, no mais das vezes, se comportariam de forma sempre relativamente errônea, por lhes faltar a “verdadeira” consciência, sempre inexistente, por existir somente nas imaginárias condições ideais, portanto externas à realidade histórica. À “racionalidade pura” dos cálculos políticos de interesses de classe, existente somente nas expectativas dos observadores que acabavam por sempre frustrar-se com uma realidade repleta do falso epíteto de “falsa consciência”, contrapõe-se uma realidade social permeada por valores culturais e morais, estabelecidos e manifestados muitas vezes de modos contraditórios, que compõem as lógicas sociais no tempo e no espaço, especialmente dos grupos subalternizados:

(...) as pessoas não se limitam a vivenciar sua própria experiência apenas como ideias, no âmbito do pensamento e de seus procedimentos, ou (como supõem alguns praticantes teóricos) como instinto proletário etc. Elas também vivenciam sua experiência como *sentimento* e lidam com esses sentimentos na cultura, como normas, obrigações e reciprocidades familiares e de parentesco, como valores ou (mediante formas mais

elaboradas) na arte ou nas convicções religiosas. Essa metade da cultura (e ela é uma metade completa) pode ser descrita como consciência afetiva e moral.¹³

Como não perceber isso a todo instante ao longo de todo *Cabra marcado para morrer*? As memórias são relatadas com palavras articuladas em ideias mais ou menos concatenadas, ainda assim tantas vezes de forma contraditória. Racionalizadas pelas palavras, as memórias são mediadas e impulsionadas por muitos e variados sentimentos. Tudo isso está evidente nos registros feitos no filme. Não cabe ao espectador julgar, mas tentar compreender falas como as de camponês que representou João Pedro Teixeira no filme de 1962, em cujo depoimento conferido em 1981 valeu-se do silêncio por alguns instantes para poder procurar as palavras que achou adequadas para não reviver experiências de censura e retaliação promovida por membros de sua própria comunidade, especialmente de sua congregação religiosa. O mesmo vale, por exemplo, sobre as falas elogiosas de Elizabeth Teixeira à figura do ditador General João Batista Figueiredo como o responsável pela (auto)anistia, naquele momento ainda incompleta e, portanto, passível de não ser efetivada, que estava colocando fim à sua vida clandestina em uma pequena cidade de 3.000 habitantes do interior do Rio Grande do Norte. Há necessariamente um compromisso ético que deve escapar a juízos de valores prévios e pelo qual torna-se também ponte para acessar o peso, amplitude e complexidade daqueles eventos sociopolíticos sobre as vidas de pessoas reais, com suas carências muitas, entre elas também as afetivas.

Questões sobre esse compromisso ético na abordagem da compreensão histórica estão presente nas teses *Sobre o conceito de História*, do alemão Walter Benjamin, escritos em 1940 em meios aos horrores do nazismo. Para ele, “o sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida”¹⁴. O conhecimento histórico não pode, portanto, ficar limitado à história oficial, refém instrumental das classes dominantes. A tarefa do historiador de desvelar – com vistas a romper e superar – as relações que perpetuam as formas de exploração e opressão ao longo do tempo é a de “escovar a história a contrapelo”, ou seja, procurar perceber a “corveia anônima” que

13 THOMPSON, E. P. *A miséria da teoria e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 2021, p. 263-264.

14 BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de História*. In: *Obras escolhidas, v. 1 - Magia e técnica, arte e política*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 228. (Tese 12)

sustentou os “grandes gênios” e as classes dominantes que celebram sua posição vitoriosa como dominantes ao erigir seus monumentos e ao constituir e difundir sua concepção de história. Se “os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes”, cabe ao/a historiador/a assumir um compromisso ético de ruptura com “a empatia com o vencedor [que] beneficia sempre, portanto, esses dominadores”. Do contrário será agente consciente do “cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão”¹⁵.

Não parece exagerado dizer que Eduardo Coutinho assumiu esse compromisso assinalado por Benjamin. Seus entrevistados estão entre aqueles que foram silenciados pela força física das armas e simbólica do esquecimento. Tornar suas memórias evidentes em um filme como *Cabra marcado para morrer* é contribuir para que “a classe combatente e oprimida” de hoje e do futuro possa vir a cumprir uma esperada “tarefa de libertação em nome das gerações de derrotados”¹⁶.

Sessenta anos após o assassinato de João Pedro Teixeira, as feridas seguem abertas. De forma latente, tal qual expresso no filme *A família de Elizabeth Teixeira*¹⁷, de 2014, pelo qual são revelados dramas que o final de *Cabra marcado para morrer* parecia indicar como superados, o país segue sem acertar contas com seu passado. Não por acaso as referências negacionistas sobre a ditadura foram manipuladas para impulsionar seus herdeiros mais abjetos. Estão agora a ocupar cargos de mando para executar as agendas das classes dominantes que reivindicam atualizar os meios de superexploração da força de trabalho para a satisfação de seu capital e de suas posições de distinção e mando.

A luta de classes não se trava só pelas armas e pelas instituições, passa-se também nos embates pela produção de sentidos sobre o passado, que pressionam as percepções sobre o presente e o futuro. As classes dominantes sabem disso, tanto que seus agentes políticos mais reacionários estrategicamente fizeram da História, da Educação, da Ciência e da Cultura seus inimigos prediletos a fim de mobilizar corações e mentes em defesa de uma tradição de celebração de triunfo dos vencedores sobre os despojados dos despossuídos do passado e do presente.

15 Idem, *ibidem*, p. 225 (Tese 7)

16 Idem, *ibidem*, p. 228-229 (Tese 12)

17 COUTINHO, Eduardo. *A família de Elizabeth Teixeira*. Filme, 2014.

Mas as classes oprimidas e derrotadas do presente, herdeiras das do passado, também sabem disso. Por isso travam seus combates pela memória e pela história, a exemplo das cenas descritas na abertura deste texto.

Cabra marcado para morrer contribuiu e continua a contribuir no complexo processo de disputas sociais pelas quais estão presentes as disputas por uma cultura histórica que busque ampliar as formas de consciência a negar o conformismo e a resignação. Seu filme e as contínuas referências e apropriações pelos movimentos sociais em todo o Brasil e, em particular, na Paraíba, integram o longo processo de fazer “despertar no passado as centelhas da esperança”¹⁸, uma esperança nada ingênua e tola, mas necessariamente urgente e consequente.

As disputas no presente em torno do passado são questões fundamentais para a construção de futuros alternativos à dominação, à exploração e à opressão. Afinal, como assinalou Walter Benjamin, “também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer”¹⁹. Sessenta anos após o assassinato de João Pedro Teixeira, em 2022 continuamos sob ameaça. Mas este não é o fim. Novas primaveras, repletas de Margaridas e Elizabeths, virão.

18 BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: *Obras escolhidas, v. 1 - Magia e técnica, arte e política*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense. 1987, p. 225. (Tese 7)

19 Idem, *ibidem*.

“*Tem gente lá fora*”:
arquivo e testemunho da violência colonial-ditatorial em
Cabra marcado para morrer

Diego dos Santos Reis

Universidade Federal da Paraíba

Malu Stanchi

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

[...] 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”.

Ferreira Gullar, *João Boa-Morte, Cabra marcado para morrer*.

“Tem alguém aí?”

O poema de cordel *João Boa-Morte, Cabra marcado para morrer*, de Ferreira Gullar, de 1962, empresta ao filme de Eduardo Coutinho o seu nome. O poema, cuja composição foi sugerida a Gullar por Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, serviria de mote para uma futura peça a ser encenada naquele ano pelo Centro Popular de

Cultura¹ (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), que trataria, essencialmente, da reforma agrária e das agruras da luta camponesa no enfrentamento ao latifúndio no Brasil. A despeito da peça não ter sido escrita, o poema de Gullar foi editado e publicado como folheto de feira (GULLAR, 2009), distribuído entre os integrantes do CPC. À ocasião, Eduardo Coutinho acompanhava como membro do CPC a UNE-Volante pelo Nordeste e, se ainda não estava em seus planos a realização de um filme inspirado no poema de Gullar ou na vida de João Pedro Teixeira, assassinado em 1962, é possível que o encontro com Elizabeth Teixeira e os registros realizados por ele do protesto contra o assassinato do líder camponês tenham contribuído para dar corpo ao projeto do *Cabra marcado para morrer*.

Dezessete anos após o início das filmagens, interrompidas pela virulência da ditadura militar, são as vozes em *off* de Gullar e de Coutinho que narram o documentário. Como fantasmas redivivos que retornam após longo silêncio, enunciam a história de João Pedro, fundador da Liga Camponesa de Sapé, na Paraíba, para fazer ressoar através dele outras vozes, como a de Elizabeth Teixeira e das pessoas que narram suas trajetórias de vida cindidas pelo golpe de 64 e pelos conflitos com os latifundiários da região. Atravessada pelas vozes dos sujeitos que testemunham a permanência das estruturas políticas colonialistas e coronelistas nas veredas do grande sertão nordestino, em dois momentos históricos distintos, a narrativa polifônica proposta por Coutinho configura-se como uma “colcha” de relatos orais e visuais em torno do intervalo temporal que separa as duas gravações, após um “perverso estado de coma induzido” pelo regime militar entre 1964 e 1984, como definiria o cineasta e crítico de cinema José Carlos Avellar².

Os espectadores deparam-se com os camponeses participantes da primeira gravação do filme, os *sobreviventes de Galileia*, além de amigos e familiares de João Pedro,

1 Conforme afirma Jean-Claude Bernadet (1967, p. 24), a despeito das duras críticas endereçadas ao modelo cepetista de produção cultural, “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”.

2 Ver AVELLAR, José Carlos. *Algo extraordinário*. 20 mar. 2014. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/algo-extraordinario-por-jose-carlos-avellar/>. Acesso em: 15 jan. 2022.

que recontam suas histórias de dor e dispersão pelo país. Reencontram também, anos depois, o cineasta que, ao expor os elementos materiais de produção do filme, como câmeras e microfones, bem como a si mesmo e a equipe de filmagem no quadro, evidencia as condições de produção da “verdade” do documentário, embaçando as divisas entre situação filmada e cineasta, entre quem filma e quem é filmado (XAVIER, 2006). O caráter autorreflexivo do filme apresenta-se, desse modo, como operação fundamental da narrativa que, do vai-e-vem das vozes alternadas no decurso dos planos à exposição dos elementos técnicos, redimensiona o dispositivo e a própria prática cinematográfica brasileira. E tensiona qualquer ilusão de transparência factual da realidade ao explicitar à percepção do espectador as entranhas de seu dispositivo e a cadeia discursiva mobilizada pelo cineasta.

Duração, intensidade, expansão de planos, improviso na cena são operações cruciais para capturar o acontecimento que se produz no encontro entre pessoas e câmera, para além de uma realidade pronta (LINS, 2004). Daí, no filme, a importância dos planos-sequência. Para Coutinho (*apud* LINS, 2004, p. 21), “[...] o plano longo é o plano essencial, é aquele que tem o acaso, o tempo morto, que interessa muito mais do que o tempo vivo”. Acaso, sim, mas não sem expor, por essa via, o aparato montado da cena, na qual equipe e direção enquadram a narrativa, com uma câmera que, a uma distância respeitosa, próxima, quase íntima, convida as pessoas para o encontro: “conversa com a vida”, afirmaria Coutinho.

O hiato de vinte anos entre o filme de ficção interrompido pelo golpe empresarial-militar de 1964 e o documentário lançado publicamente em novembro de 1984, no FestRio, não impediu que *Cabra marcado para morrer*³ perdesse a sua atualidade. A força estética e política da matéria documentária do filme parece radicar, justamente, no intervalo de um projeto truncado, compulsoriamente, cujas pontas atadas noutra tempo atestam a densidade do testemunho histórico e da construção dos significados coletivos tecidos pelo discurso cinematográfico.

Em diálogo ativo não só com o modo de produção cinematográfico nacional, mas com a história do cinema e sua linguagem, a narrativa, atravessada pelo contexto político, forja “uma espécie de espaço próprio no mundo, espaço entre a obra, sua crítica e a sua discussão pública” (AB’SÁBER, 2013, p. 505). Na interseção entre arte e política,

3 Doravante, faremos referência à versão do filme de 1984 como *Cabra*.

o tratamento crítico de temas vinculados à realidade social brasileira e o potencial de intervenção na discussão político-cultural revelam como o filme de Coutinho realiza um diagnóstico crítico do presente. Enquanto trabalho imerso na própria hora histórica, desenha inflexões, expõe transformações em curso e instaura zonas de tensão entre imagem e discurso, lugares e identidades, oralidade e visualidade.

“Chá de sumiço”

Nas fronteiras entre rememoração e representação em linguagem, a memória discursiva é território aberto de múltiplas possibilidades de representação do real, que emergem do ato de lembrar (HUYSEN, 2000). O filme de Coutinho, ao inserir a *rememoração-em-ato* na esfera coletiva, confere ao debate sobre a experiência da exceção brasileira uma dimensão pública e social. Os traumas gerados pela violência de Estado e os enquadramentos levados a cabo pelo documentário expõem o modo de proceder de uma memória fraturada, que, como em uma sala de montagem, seleciona, recorta, decupa, sobrepõe e confere sentido a discursos orais e imagéticos.

Se a violência do latifúndio e a violência da ditadura são as duas faces de um processo contínuo de desterro, perseguição e morte, que se nutre do ódio, do medo e da repressão, cabe dimensionar a violência enraizada sob o mesmo terreno *monocultural*: as heranças escravagistas e elitistas, de extração colonial. A estruturação do aparelho repressivo, suas estratégias e aparente legitimação com que é revestida a “guerra justa” nada mais são do que a extensão do Estado autoritário que, seja na “lei” do latifundiário, seja na do ditador, transmuta-se em ação penal sumária.

O documentário de Coutinho radiografa ausências. Radiografa a vida de camponeses desterrados, em perpétuo exílio pelos descaminhos de uma vida marcada a ferro e fogo. E, não raro, pelas balas de fogo que atingem famílias inteiras, destroçadas pela dor e pela impunidade; pelo agrotóxico e pelo agronegócio, que secam a semente da vida antes mesmo dela germinar. O assassinato de Chico Mendes, em 1988; o massacre dos sem-terra em Eldorado dos Carajás, em 1996; e o homicídio do camponês João de Deus, por pistoleiros, em outubro de 2021, no Maranhão, mostram que a violência no campo, os conflitos agrários e as violações aos direitos humanos são estimulados pela impunidade. Subversão do direito, tortura e desumanização sustentam a política do cerco, da emboscada e da *morte matada*, para garantir os desmandos da cerca farpada.

Não é de se estranhar, assim, os percalços que se seguiriam na tentativa do reencontro com Elizabeth e as negociações com um de seus filhos, Abraão. Este revelaria, após as tratativas, o paradeiro da mãe ao documentarista, no município de São Rafael, no Rio Grande do Norte, onde Elizabeth passou a adotar o nome de Marta. Nesse ínterim, o filme evidencia, fio a fio, os impactos dos processos virulentos da ditadura na desintegração e diáspora familiar, que refletem diretamente as dinâmicas de injustiça de uma sociedade desigual.

É importante mencionar como o material de arquivo desempenha papel fundamental na produção de sentidos mobilizada pelas diversas camadas significantes do filme. No cruzamento de tempos, personagens e narrativas, a documentação, as notas de jornais, os diferentes registros textuais operam como fragmentos históricos, cuja montagem explícita o recorte, a escrita e o texto filmicos. Som e imagem ora estabelecem uma relação de complementaridade, ora ocupam camadas discursivas distintas, fragmentários, tecendo diferentes sentidos à matéria documentária. Enquanto *inserts*, ou planos de cobertura, as imagens inseridas à ocasião da montagem do filme, por Coutinho e Escorel, ressaltam a palavra falada. Palavra que, no encontro do passado com o presente, do ato individual de rememorar à história contextualizada pelos narradores, inscreve-se como vestígio desenterrado e ressignificado de memórias subterrâneas (POLLAK, 1989) que desafiam as memórias oficiais do Estado brasileiro.

Se os vestígios reunidos dos testemunhos apontam, frequentemente, para “o indício de uma falta”, como defende Rousso (1996, p. 90), interrogar documentos sensíveis é um convite “a manter-se longe do arquivo-reflexo onde se colhem apenas informações e do arquivo-prova que conclui demonstrações, como se esgotasse de uma vez por todas o material” (FARGE, 2009, p. 118). Como produto de mediações (THIESEN, 2011), sabe-se que não repousa translúcida no(s) fundo(s) a verdade histórica, intacta, pronta para ser desvelada, haja vista que “a verdade do passado remete mais a uma ética da ação presente que a uma problemática da adequação (pretensamente científica) entre ‘palavras’ e ‘fatos’.” (GAGNEBIN, 2006, p. 39).

Silêncios densos, rupturas, esquecimento são elementos fundamentais não apenas da construção narrativa do filme, mas do modo de operação das próprias memórias, no limite com a ficção. Realidade e ficção, aliás, retroalimentam-se, inclusive perante o contexto de censura, tortura e repressão que ainda estava vigente no momento

da retomada das gravações⁴. O que fica explícito, por exemplo, nos testemunhos dos camponeses e de Elizabeth, que indicam como os processos de rememoração e sua enunciação – situada historicamente – estão ligados ao contexto político, às contingências sociais e às ressignificações, no presente, dos acontecimentos históricos.

Segundo Lins (1996, p. 50-51), “há, então, uma operação de auto-formulação, de se reinventar a partir de fragmentos de sua vida, entrando o registro fabulatório”. Trata-se das versões de si que são explicitadas nos processos de fabulação que, a partir dos depoimentos, fazem emergir fragmentos de vida e trajetórias, por meio dos quais a construção da memória narrativa aponta para os processos de transformação pelos quais passam os sujeitos. Os efeitos do golpe militar de 64, a história das Ligas Camponesas e a experiência vivenciada com a primeira filmagem do *Cabra* tornam-se, assim, o mote principal da narrativa fílmica. A ênfase conferida à família de Elizabeth Teixeira, igualmente, pode ser lida como alegoria para a história do próprio filme: funciona como figuração de um percurso cindido pela fragmentação e esfacelamento de um coletivo condenado à dispersão e à clandestinidade.

As revisões autocríticas do passado e seus redimensionamentos políticos rompem silêncios, desmontam tabus e combatem denegações. Fundamentais para o trabalho de reenquadramento da memória, elas produzem novos nexos entre a história, as experiências narradas e as memórias. Conforme Gagnebin (2006, p. 44), enquanto marca de uma indecível ambivalência, a “memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente”.

Para além da qualificação por “acúmulo” ou por consignação, no domínio das relações de poder em que se insere, a memória social, por seu turno, produz efeitos que dizem respeito, diretamente, às coletividades e suas identidades. É, pois, instância de resistência e campo de lutas, movidos por interesses diversos. O que um filme como *Cabra* traz para o primeiro plano é o que, não sendo absoluto presente/presença,

4 A despeito da abertura política que já se anunciava e da política de distensão (WEFFORT, 1986) do período, que marca a transição conservadora da ditadura à democracia, é preciso lembrar do atentado terrorista do Riocentro, em abril de 1981, que atesta, apesar da rarefação, que os atos do aparelho repressivo da ditadura seguiam em funcionamento. Com objetivo de culpabilizar os comunistas e atingir a multidão reunida, o atentado, que culminou com um militar morto e outro ferido, havia sido orquestrado pelo Exército brasileiro, em plena comemoração do dia do trabalhador, com vinte mil pessoas presentes no Riocentro. É nesse contexto que, no mesmo ano de 1981, Coutinho decide retomar o projeto do *Cabra*.

tampouco é somente passado/ausência. A potência das memórias afetivas e dos traçados que redesenham as cartografias da memória coletiva campesina indicam a possibilidade efetiva de ação gestada na rememoração. Nas memórias do campo, testemunho é rastro, testamento e resistência, que combate, a contragolpes, as covas rasas abertas a coronhadas para produzir indignância.

Artefato

“Eu estou lá para ver o estado do mundo através das pessoas”⁵, afirmaria o cineasta em entrevista concedida à Mariana Rebuá Simões, em 2011. O encontro com as pessoas e as conversas são condições *sine qua non* da possibilidade de ver o estado do mundo. São elas, por meio da enunciação das memórias e das narrativas, que recontam o mundo e propiciam que esse estranho espelho fissurado seja colocado diante do espectador. Longe de dizer o real fidedignamente, as memórias narradas não são falsas ou verdadeiras. Elas são expressões da história de vida de quem produz sentido a partir do fio tramado do gesto de lembrar, compreendido aí o esquecimento suposto em toda rememoração.

O discurso cinematográfico e a forma-documentário criados por Coutinho tensionam os fragmentos estilizados da história, as imagens de arquivo e as versões conflitantes entre memórias oficiais de Estado e as memórias campesinas. Memórias inscritas nos próprios corpos daquelas e daqueles que testemunham e narram mais do que lembranças individuais passadas, mas as tramas e os traumas de trajetórias coletivas atravessadas pelo terrorismo de Estado brasileiro. O filme constrói um mosaico de imagens e histórias fragmentadas, que se configuram como eixo em torno do qual a narrativa avança, como se juntasse, no decurso das conversas, os cacos estilizados de memórias. A técnica de fragmentação das imagens, nesse contexto, é crucial no processo de montagem, que parece indicar o caráter igualmente fragmentário de toda narrativa. Desse modo, reitera-se que “o fragmento não é uma arbitrariedade estilística, mas é a própria forma da história derrotada, motivo pelo qual, mesmo na busca da coerência e da significação, o caráter fragmentário não pode nunca ser abandonado” (BERNADET, 2013, p. 470).

5 Cf. “Tudo o que eu faço é contra o jornalismo”. Entrevista concedida à Mariana Simões em 2011. Disponível em: <https://apublica.org/2014/02/tudo-eu-faco-e-contra-jornalismo/>. Acesso em: 15 jan. 2022.

Enquanto história de interrupção e testemunho de sua própria dispersão, o filme expõe os efeitos da violência e do terrorismo de Estado na vida nacional, sobretudo no campo social do país, no qual os rastros do regime escravagista-colonial, as múltiplas violações aos direitos humanos e a repressão feroz entrelaçam-se (re)produzindo violências históricas, pretéritas e atuais, de cabras ainda marcados para morrer – nos becos, vielas, favelas e assentamentos Brasis afora.

No *Cabra*, a narrativa política brasileira é revestida por uma espécie de luto inconcluso. Os corpos, que materializam a memória de um luto interrompido, são afirmados como instâncias de testemunho em suas trajetórias de luta. É aí que a “filosofia do encontro” (XAVIER, 2004) de Coutinho encontra solo fértil para fazer emergir, na espectrologia produzida pela imagens cinematográficas, uma multiplicidade de vozes, olhares e tempos, que irrompem na “constituição mútua, cruzada, de uma memória pessoal e uma memória coletiva” (LINS, 2004, p. 33). A atualidade do artefato estético-político construído pelo documentarista, lançado nos estertores da ditadura, deve-se não somente ao fato de (de)flagrar o retrato de um período passado e os efeitos da violência política, mas de capturar o rastro fugaz da vida, que implode como o fio da memória.

Documento oral e imagético, sonoro e visual, o filme é arquivo vivo das disputas que cindem a história nacional. Entre poética e política, o *corpus* da memória individual e coletiva, sob o olhar de Coutinho, revela, no retorno ao presente-passado, fissuras no porvir que vão além da abertura democrática inconclusa. Trata-se da experiência construída no chão das lutas cotidianas de resistência às múltiplas opressões que se interseccionam nos contornos de sistemáticas violações de direitos fundamentais. O combate que se delinea, no entretexto, é pavimentado pela insurgência. Teimosia de Elizabeth e de João. De vidas que se recusam a aceitar o projétil do Estado e do latifúndio, a cova rasa e a vala comum do esquecimento como projeto de vida imposto à população campesina⁶.

6 O presente ensaio foi concluído em 02 de fevereiro de 2022, data em que lembramos os oito anos da morte de Eduardo Coutinho e reverenciamos sua memória.

Referências

- AB'SÁBER, Tales. Cabra marcado para morrer, cinema e democracia. In: OHATA, MILTON. **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BERNADET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.
- _____. Vitória na lata de lixo da história. In: OHATA, Milton. **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- FARGE, Arlette. **O Sabor do arquivo**. Trad. Fátima Murad. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GULLAR, Ferreira. **Romances de cordel**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- HUYSSSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LINS, Consuelo. Imagens em metamorfose. **Cinemais** – Revista de cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro, n. 01, p. 45-56, set./out. 1996.
- _____. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989. p. 3-15.
- ROUSSO, Henry. Arquivo ou o indício de uma falta. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 9, n. 17, 1996. p. 1-7.
- XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. **Comunicação e Informação**, vol. 7, n. 2, p. 180-187. jul.- dez. 2004.
- _____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- WEFFORT, Francisco C. **Por que democracia?** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

As ligas camponesas no estado da Paraíba:

conflitos e repressão no imediato pós-golpe civil-militar de 1964

Paulo Giovanni Antonino Nunes

Universidade Federal da Paraíba

Introdução

As primeiras Ligas Camponesas que surgiram no Brasil remontam ao período imediatamente posterior à redemocratização de 1945, conforme esclarece Azevêdo (1982):

Essas Ligas e associações rurais foram fundadas em quase todos os estados brasileiros, reunindo em torno de si algumas dezenas de milhares de trabalhadores rurais e camponeses. Em Pernambuco, as mais fortes e de maior expressão parecem ter sido as ligas ou associações rurais de Escada, Goiana, Pau D'Alho e de Iputinga (situadas nos arredores de Recife e dirigidas por um antigo militante comunista, José dos Prazeres, que teria um papel importante na criação da Liga da Galiléia, em 1955) (AZEVEDO, 1982, p. 55).

Com a cassação do registro do Partido Comunista Brasileiro (PCB), em 1947, o retorno do partido à ilegalidade e à clandestinidade, e a repressão ao partido essas entidades foram desarticuladas (Azevêdo, 1982, p. 57).

Após essa experiência, os trabalhadores rurais participaram de várias lutas entre os anos de 1948 e 1954, como a guerrilha de Porecatu¹, em 1950, entre a divisa dos estados de São Paulo e Paraná; a revolta de Dona Noca, no interior do Maranhão, em 1951; a implantação do Território Livre de Tromba-Formoso², no estado de Goiás, sob o comando de José Porfírio. Segundo Azevêdo (1982, p. 57) “tanto no episódio de Porecatu, como na instalação do território livre de Tromba-Formoso, o Partido Comunista Brasileiro esteve presente e exerceu uma considerável influência política na condução de tais movimentos rurais”.

Também no período, foram organizadas conferências e congressos de trabalhadores rurais, tais como: a 1ª Conferência Nacional de Trabalhadores Agrícolas, realizada em setembro de 1953 nos estados de São Paulo, Paraíba e Ceará; o 1º Congresso Nordeste de Trabalhadores Rurais, preparatório regional para a 2ª Conferência Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas, realizada em 1954, na cidade de São Paulo, com a participação de 308 representantes de dezesseis estados, e que decidiu a criação da União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil (ULTAB). Para Azevêdo (1982, p. 58) “tais encontros representavam uma tentativa das entidades remanescentes da década de quarenta de institucionalizarem-se como órgãos de defesa e representação dos interesses dos camponeses”.

Em 1955, no Engenho Galiléia, localizado no município de Vitória de Santo Antão (PE), foi criada a entidade que iria marcar a luta dos camponeses brasileiros, desta data até o golpe civil-militar de 1964: a Sociedade Agrícola de Plantadores e Pecuaristas de Pernambuco (SAPPP), que ficou conhecida como Liga Camponesa da Galileia³.

1 Sobre a referida guerrilha, ver. OIKAWA, Marcelo. **Porecatu**: a guerrilha que os comunistas esqueceram. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

2 Sobre o episódio ver. CUNHA, Paulo Ribeiro da. **Aconteceu longe demais**: A luta pela terra dos posseiros em Formoso e Trombas e a Revolução Brasileira (1950-1964). São Paulo: Editora UNESP, 2007.

3 A denominação foi feita pela imprensa, tentando vincular a entidade as primeiras Ligas Camponesas criadas pelo PCB na segunda metade dos anos de 1940. Ver. MONTENEGRO, Antônio Torres. “Ligas Camponesas e sindicatos rurais em tempo de revolução”. In FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O tempo da experiência democrática**: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil Republicano, vol. 3), p. 253.

Existem várias versões sobre a criação da SAPPP. Uma delas afirma que teria nascido como uma associação beneficente, com o objetivo exclusivo de criar um fundo mútuo de ajuda para financiar caixões mortuários⁴.

No entanto, essa versão ingênua e um tanto pitoresca representa apenas uma meia-verdade, pois esconde o fato de que, desde o início dos anos cinquenta, os comunistas e os militantes das antigas associações rurais da década de quarenta tentavam rearticular os contatos no campo e recriar, sob novas denominações, as Ligas Camponesas. Tal versão é corroborada por alguns autores e militantes da época (como José dos Prazeres, Gregório Bezerra e Clodomir Santos). Na verdade José dos Prazeres havia se desligado do PCB, em 1947, mas ainda estava à frente da Liga da Iputinga, ao lado do seu irmão Amaro do Capim e do dirigente comunista Carlos Cavalcanti, entre outros, e continuava a desenvolver atividades e contatos políticos no campo. A Sociedade Agrícola [...] do Engenho Galiléia surgiria desse esforço, e teria como seu primeiro presidente um militante comunista (Paulo Travassos) que, segundo Clodomir Santos de Moraes, era um dublê de camponês e operário rural, ligado ao PCB e que, foragido do Espírito Santo por suas atividades políticas, passa a atuar, a partir de 1954, em Pernambuco. (AZEVEDO, 1982, p. 60)

Não obstante, a Sociedade Agrícola tinha como objetivos fins prioritariamente assistenciais, como a formação de um fundo mútuo para assistência médica e jurídica, criação de escolas e de uma caixa funerária para os associados. De acordo com Azevêdo (1982, p. 60) “tais itens representavam as reivindicações mínimas, capazes de mobilizar os camponeses daquele engenho em torno da SAPPP”.

Além do trabalho desenvolvido pelo PCB na formação das Ligas, e do papel da liderança de Francisco Julião, elas também devem ser vistas como fruto da “experiência” e do “fazer-se”⁵ dos camponeses na sua labuta diária e na relação com os donos da terra. Sobre isso, afirma Rangel (2006, p. 472):

4 De acordo com Azevêdo (1982, p. 60) essa versão se deve em parte ao livro de Josué de Castro, intitulado *Sete Palmas de Terra e um Caixão* e as reportagens de Antonio Callado, sobre o Engenho Galiléia, publicadas inicialmente no jornal *Correio da Manhã*, posteriormente publicadas em livro com o título *Os Industriais da Seca e os Galileus de Pernambuco*.

5 No sentido desenvolvido por E. P. Thompson, ver. THOMPSON, Edward P. **A Formação da Classe Operária Inglesa**. A árvore da liberdade. V. 1, 2ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

Acredito que, naquele momento de exacerbação de tensões, a confluência entre as várias avaliações e as várias aspirações de mudança exigiu empreendimento sistemáticos por parte dos julianistas, dos comunistas e dos moradores que decidiram filiar-se às Ligas Camponesas: era hora de transformar desejos e disposições em ações que visavam garantir o direito à terra.

Digo isso para ressaltar um pressuposto fundamental na condução deste texto: e de não atribuir às Ligas Camponesas um lugar de fundação predeterminado (PCB ou Julião) e muito menos excludente (PCB versus Julião), mas entender como suas ações políticas coincidiram com as aspirações dos camponeses que, mesmo estando submetidos a uma relação desigual imposta pela hegemonia dos senhores, lutaram para preservar a autonomia do seu trabalho, as miúdas experiências de alegria e os frágeis direitos conquistados em longos anos de uma difícil relação de equilíbrio entre suas necessidades e as necessidades dos donos da terra.

Buscando evitar represália à criação da Sociedade Agrícola, os camponeses do Engenho Galiléia convidaram o proprietário, Oscar Beltrão para ocupar o cargo de presidente honorífico da SAPP e para a solenidade de instalação. Ele inicialmente aceita o convite (Azevêdo, 1982, p. 61). Segundo Montenegro (2003, p. 249):

O convite revela um golpe, um lance tático dos moradores, no intento de dar visibilidade, mostrar ao proprietário como estão buscando uma maneira de pelos seus próprios meios, a ajuda mútua – contornar os graves problemas que lhe afligem, sem trazer qualquer ônus ao proprietário.

Posteriormente, o referido proprietário do Engenho Galiléia, Oscar Beltrão, renuncia ao cargo de presidente honorário e exige dos moradores a extinção da SAPP. A mudança de posição do proprietário se deu devido ao alerta de outros proprietários do perigo que podia representar a entidade.

o proprietário foi alertado pelo seu próprio filho e por alguns fornecedores e usineiros, como Sadir Pinto do Rego (engenho Suribim) e Constâncio Maranhão (engenho Tamatamirim) que a organização dos foreiros

representava uma ameaça potencial à “paz agrária” na área, e que a iniciativa “era obra dos comunistas”. Oscar Beltrão recusa, então, o cargo honorífico e ordena a dissolução da Sociedade Agrícola [...], ameaçando represálias policiais, o aumento do foro anual e a expulsão em massa dos *foreiros* do engenho (AZEVEDO, 1982 p. 61).

Já para Santiago (2001, p. 31 apud Montenegro, 2003, p. 252), o motivo fundamental teria sido o fato de o filho do proprietário estar projetando transformar Galiléia numa fazenda de criação de gado.

A partir desse fato, *foreiros* da Galiléia perceberam que, para a resistência efetiva, seria necessário obter o apoio de setores progressistas e liberais da capital. Assim:

O núcleo dirigente da SAPPP decide, então, deslocar Paulo Travassos e José Ayres dos Prazeres até o Recife, para articularem os contatos iniciais e buscarem alguma forma de apoio à luta que se iniciava. Esse apoio viria sob a forma de assessoria jurídica através do advogado Francisco Julião, que passa a representar judicialmente os interesses dos *foreiros*, e da formação de um comitê político interpartidário e composto pelo próprio Francisco Julião e pelos deputados Ignácio Valadares Filho e José Dias da Silva (UDN), Clodomir Moraes e Paulo Viana de Queiroz (PTB), pelo vereador José Guimarães Sobrinho (PST) e pelo prefeito de Jaboatão, Cunha Primo e do advogado Djacir Magalhães, ligado ao Partido Comunista Brasileiro. Esse comitê interpartidário seria o embrião do futuro Conselho Regional da SAPPP (AZEVEDO, 1982, p. 62)

A partir dessas articulações, a Sociedade Agrícola dos Plantadores de Pernambuco (SAPPP), do Engenho Galiléia, irá se tornar matéria de pauta na Assembleia Legislativa do estado de Pernambuco, “onde o deputado Francisco Julião ocupará a tribuna para defender os seus filiados, ameaçados de expulsão pelo proprietário” (MONTENEGRO, 2003, p. 252).

A mobilização em torno da questão agrária no Nordeste adquiriu mais visibilidade a partir de dois congressos realizados no ano de 1955. O primeiro foi o Congresso de Salvação do Nordeste, uma iniciativa da seção pernambucana da Liga de Emancipação Nacional, que reuniu 1.600 delegados, entre parlamentares, intelectuais, profissionais

liberais e líderes sindicais. Durante os debates ganhou relevo uma outra compreensão política e técnica do Nordeste, em que a problemática da seca é dissociada da questão geográfica. Entre as moções aprovadas destaca-se a da reforma agrária como um das soluções para a questão do campo (MONTENEGRO, 2003, p. 253).

O segundo foi o I Congresso Camponês de Pernambuco, promovido pelas Ligas Camponesas em Recife, no mês de setembro de 1955, com a participação de três mil camponeses e trabalhadores rurais e sob a presidência do professor Josué de Castro, então diretor da FAO, Organização das Nações Unidas para Alimentação e Agricultura. Segundo Azevêdo (1982, p. 67):

Tal congresso foi importante para a consolidação inicial do movimento camponês através das Ligas e representa a primeira grande manifestação de massa em apoio à luta dos foreiros do Engenho Galiléia. Foi nesse congresso que a Sociedade Agrícola dos Plantadores e Pecuaristas de Pernambuco se transformou numa associação estadual com a necessária amplitude para atuar em vários municípios. Também durante o encontro foi eleita a primeira diretoria das Ligas. Na verdade, é desse congresso que nasce a estrutura orgânica das Ligas Camponesas e se amplia a sua ligação com as camadas populares e os setores mais progressistas da capital, que passam a formar uma base de apoio fundamental para a ação política na área rural. Seja através do deslocamento de quadros e militantes (especialmente estudantes) para o campo. Seja pelo suporte jurídico e político-parlamentar, ou, ainda, pelas campanhas de denúncia e agitação da questão agrária e camponesa e a luta pela reforma fundiária.

Em 1958, com a ampliação dos movimentos sociais no campo e na cidade e, com a ascensão ao poder da oposição o estado de Pernambuco, com a eleição e posse de Cid Sampaio, da União Democrática Nacional (UDN), mas apoiado pelos partidos de esquerda e pelos movimentos sociais, na chamada “Frente do Recife”, os galileus conseguiram a desapropriação do Engenho Galiléia, que foi aprovada na Assembleia Legislativa de Pernambuco. Esse fato foi objeto de uma forte reação de setores conservadores da sociedade brasileira, expresso no editorial do jornal *O Estado de São Paulo*, intitulado “Demagogia e Extremismo”, publicado no dia 18 de fevereiro de 1960.

Ao criticarmos, não faz ainda muitos dias, a absurda iniciativa do governador Cid Sampaio, de desapropriar as terras do Engenho Galiléia para, num ilícito e violento golpe no princípio da propriedade, distribuí-las aos empregados daquela empresa, prevíamos o que disso poderia resultar. A violência seria, como foi, considerada uma conquista das Ligas Camponesas, e acenderia a ambição dos demais camponeses assalariados, desejosos de favores idênticos. [...] o movimento ganhará novas proporções, atingindo as classes proletárias das cidades, com invasão de oficinas, com o apossamento violento de fábricas, com assaltos a casas de residências, com depredações de bancos e estabelecimentos comerciais. A revolução é assim. E o que, com sua cegueira, o governo pernambucano incentivou, foi a revolução (*apud* AZEVÊDO, 1982, p. 71).

No entanto, esse fato serviu de incentivo para a criação de Ligas Camponesas em todo o Brasil, especialmente na região nordeste do país.

As Ligas Camponesas No Estado Da Paraíba

O final do período trabalhista⁶ na Paraíba foi marcado por mobilizações dos trabalhadores urbanos e rurais⁷. Porém, apesar do avanço do movimento sindical e popular, quem irá dar o tom das manifestações populares deste período é o movimento camponês, através das Ligas Camponesas⁸.

6 Entendemos que trabalhismo é um conceito que explica melhor que populismo o período da política brasileira entre 1945 e 1964, no sentido que busca compreender as ações dos trabalhadores no período e seu apoio ao projeto que buscava atender de alguma forma suas demandas. O governador do estado da Paraíba, Pedro Gondim, apesar de ser originário do Partido Social Democrático (PSD), pelo qual foi eleito vice-governador e depois ter sido eleito governador pelo Partido Democrático Cristão (PDC) com o apoio dos conservadores da UDN, teve em vários momentos de seu governo uma postura muito próxima das práticas trabalhistas, formuladas e desenvolvidas pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), principalmente no governo de Vargas e posteriormente no de Goulart.

7 A partir desse ponto, utilizo em alguns momentos, parte da narrativa desenvolvida pelo autor, num subitem de outro texto, intitulado, “Golpe civil-militar na Paraíba: repressão e legitimação”, ver, NUNES, Paulo Giovanni Antonino. “Golpe civil-militar na Paraíba: repressão e legitimação”. In. DANTAS, Eder.; NUNES, Paulo Giovanni Antonino.; SILVA, Rodrigo Freire de Carvalho e. (Orgs). **Golpe Civil-Militar e ditadura na Paraíba: História, memória e construção da cidadania**. João Pessoa: Ed. da UFPB, 2014.

8 Sobre as Ligas Camponesas na Paraíba, ver: BENEVIDES, Cezar, **Camponeses em Marcha**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.; AUED, Bernadete W. **A Vitória dos Vencidos**. Partido Comunista Brasileiro – PCB e Ligas Camponesas (1955-64). Florianópolis: Universitária/UFSC, 1986.; PESSOA, Victor

A “paz agrária” no campo paraibano era garantida pelo jogo entre o Grupo da Várzea, composto, principalmente, pelas famílias Ribeiro Coutinho e Veloso Borges, e pelo Estado, e fundamentava-se na exploração máxima do campesinato. Era possível detectar a relação entre dono da terra e o Estado, este, representado na zona de latifúndio pela força policial sob o comando do delegado. A autoridade, civil ou militar, embora juridicamente designada para garantir a ordem pública, estava a serviço de um dos grupos oligárquicos no poder. O Grupo da Várzea conseguia manter a dominação oligárquica, legitimando o poder político do Estado através do curral eleitoral e do voto de “cabresto”.

A questão agrária na Paraíba só passou a ser questionada no final da década de 1950, com as mudanças profundas ocorridas nas relações de produção no interior do sistema latifundiário, que culminaram com a expropriação definitiva do camponês e a sua conseqüente expulsão da terra. Neste momento, os camponeses começaram a resistir, com a criação das Ligas Camponesas e dos sindicatos rurais.

A origem das Ligas Camponesas na Paraíba está ligada ao rompimento da luta camponesa com o localismo paroquial e o conseqüente questionamento da estrutura de dominação, representada pelo atrelamento do aparelho governamental ao grupo da Várzea e a própria mobilização dos trabalhadores, através de congressos, e da influência das lutas de Pernambuco (BENEVIDES, 1985, p. 32 e segs.). A primeira Associação dos Trabalhadores Agrícolas da Paraíba, criada em 1958, conhecida como Liga de Sapé, era bastante parecida com a Liga da Galiléia, que deu origem à luta social agrária, apesar de diferenças no modelo organizacional. A Liga de Sapé, a exemplo da Liga do engenho Galiléia de Pernambuco, procurou desvincular-se da identificação com o comunismo, não adotando o nome de Liga e convidando um

Gadelha. **As Ligas Camponesas da Paraíba: História e Memória.** Dissertação (Mestrado em História) – PPGH-UFPB, João Pessoa, 2015.; MUNIZ, Roberto Silva. **A Fabricação de João Pedro Teixeira:** como o Herói Camponês. Campina Grande, 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, 2010.; RANGEL, Maria do Socorro. **Medo da morte e esperança de vida:** uma história das Ligas Camponesas na Paraíba. Campinas: Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, 2000.; RANGEL, Maria do Socorro. Territórios de confronto – Uma história da luta pela terra nas Ligas Camponesas. In: LARA, Silvia Hunold e MENDONÇA, Joseli Maria Nunes. **Direitos e justiça no Brasil:** ensaios de história social. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006. Alves, Juliana Ferreira. **Violência entre (des)iguais:** memórias silenciadas nas lutas das Ligas Camponesas de Sapé (1962-1964). Dissertação (Mestrado em História) – PPGH-UFPB, João Pessoa, 2019. Para uma leitura a partir de outra linguagem, a cinematográfica, uma importante versão das Ligas Camponesas foi o documentário, *Cabra Marcado para Morrer*, do cineasta Eduardo Coutinho.

pequeno proprietário para ser seu presidente, apesar da direção real do movimento estar nas mãos do líder camponês João Pedro Teixeira.

As Ligas espalharam-se rapidamente por várias cidades do Estado, atingindo um total de 15 entidades, com cerca de quarenta mil sócios. A Liga de Sapé foi a maior do Brasil, chegando a contar com 13.000 membros, seguida pela de Mamanguape, com 10.000⁹, apesar de toda repressão do bloco agroindustrial. Começaram a ser estabelecidas relações entre o campesinato paraibano e o mundo urbano da Capital, passando as Ligas a receberem apoio de parte da imprensa, de parlamentares progressistas, da Frente de Mobilização Popular, do Centro de Educação Popular (CEPLAR)¹⁰, de segmentos da Igreja, de estudantes, das esquerdas e até de elementos liberais da classe média. A divergência interna presente no movimento em Pernambuco, entre os seguidores de Francisco Julião e os do PCB, também se fazia presente na Paraíba. As Ligas na Paraíba se dividiam entre a liderança dos “julianistas”, Elizabeth Teixeira e Antônio Dantas, e dos militantes do PCB. Mas o PCB era majoritário na Paraíba, o que facilitou a tese de adesão à sindicalização no campo, defendida por este Partido.

A criação das Ligas Camponesas na Paraíba gerou uma violenta reação de parte dos grandes proprietários. Não satisfeitos com a “petulância” dos camponeses, que ousavam se organizar para lutar por seus direitos, reagiram de forma mais violenta do que a usual no trato com os camponeses, usando a repressão e a violência contra as manifestações. Os latifundiários usaram dois métodos para intimidar os camponeses. Apelaram tanto para argumentos “sutis” de persuasão, tais como: a ameaça de expulsão das terras; de agressões e de morte; cooptação de lideranças e sua transferência para outras regiões; intimidação através da realização de manobras militares em áreas de conflito, como para o uso da violência efetiva, sob diversas formas: espancamentos, invasão e destruição das residências, prisões irregulares e, por fim, assassinatos de lideranças. Também, tornou-se comum a criação de milícias particulares, fortemente armadas, no interior das propriedades, em áreas socialmente críticas.

9 Segundo informações do líder das Ligas Camponesas Clodomir Moraes, citado por AUED, Bernadete W. **A Vitória dos Vencidos**. Partido Comunista Brasileiro – PCB e Ligas Camponesas (1955-64). Florianópolis: Universitária/UFSC, 1986, p. 33-34. No entanto, há divergências sobre o número real de associados dessas entidades, outras fontes, como por exemplo, o filme *Cabra Marcado para Morrer* informa que a Liga de Sapé tinha sete mil sócios.

10 Sobre a CEPLAR, ver. PORTO, Maria das Dores Paiva de Oliveira.; LAGE, Iveline Lucena da Costa. **CEPLAR**. História de um Sonho Coletivo. João Pessoa: Secretária de Educação e Cultura, 1994.

A escalada da violência teve início no Engenho Miriri, localizado entre os municípios de Sapé e Mamanguape, após um conflito entre membros da Liga e proprietários, que resultou na morte do líder camponês Alfredo Nascimento. Em seguida, houve o assassinato do líder da Liga de Sapé, João Pedro Teixeira, no dia 2 de abril de 1962 (AUED, 1986, p. 25 e 50). Este crime teve repercussão em nível nacional e internacional. O enterro reuniu mais de 5 mil pessoas e transformou-se num ato político contra a violência no campo. Quase um mês depois, no ato do 1º de maio, Dia do Trabalhador, em João Pessoa, 40 mil pessoas repudiaram aquele assassinato (PARAÍBA. CEVPM-PB, Relatório Final, 2017, p. 203).

A investigação do crime ficou por conta de chefe de polícia, delegado Chico Maria, que em 10 dias apresentou os assassinos, cabo Antônio Alexandre da Silva, soldado Francisco Pedro de Silva [Chiquinho], e o vaqueiro Arnaud Nunes Bezerra desaparecido até os dias de hoje. Também foi denunciado como mandantes do crime os senhores Pedro Ramos Coutinho, Antônio José Tavares e Aguinaldo Veloso Borges, sexto suplente de deputado estadual, que, após uma manobra promovida pelo deputado Joacil Pereira de Brito, na Assembleia Legislativa, assumiu o mandato e passou a gozar de imunidade parlamentar.¹¹ (PARAÍBA. CEVPM-PB, Relatório Final, 2017, p. 203)

Foram registrados vários casos de espancamentos e mortes de lideranças das Ligas e camponeses a elas ligados. O líder das Ligas Camponesas e deputado estadual, o agrônomo Assis Lemos relatou à Comissão Estadual da Verdade e Preservação da Memória do Estado da Paraíba, uma agressão sofrida por ele e por outra liderança das

11 A Coligação Nacionalista Libertadora (UND e PL) elegeu onze deputados estaduais na eleição de 3 de outubro de 1958. Destes, um licenciou-se, dando lugar a que os cinco primeiros suplentes assumissem e, em seguida, entrassem de licença, até que chegou a vez do sexto suplente, Aguinaldo Veloso Borges assumir. A trama ficou evidenciada pela Ata da Assembleia Legislativa do Estado do dia 11 de abril de 1962: “Expediente Requerimentos:

Do Deputado Clóvis Bezerra requerendo 31 dias de licença para tratamento de saúde. Do Deputado Flaviano Ribeiro, no mesmo sentido.

O Sr. Presidente informa que está na ante-sala desta Assembléia o Suplente Aguinaldo Veloso que foi convocado por esta Assembléia e vem assumir o mandato”. (apud BENEVIDES, Cezar. *Camponeses em Marcha*, p. 99). Este fato levou populares a recitarem o seguinte verso: “Morreu João Pedro, um talento – os capangas que o matou – é pobre/ foi pro relento – quem mandou, como é rico – se escondeu no Parlamento” (Depoimento de Ophelia Amorim – Inquérito Policial Militar. Acervo do Núcleo de Referência de Educação de Jovens e Adultos da Paraíba: História e Memória. Centro de Educação/UFPB).

Ligas, Pedro Inácio Araújo, conhecido como Pedro Fazendeiro¹². Ambos estavam na cidade de Itabaiana (PB), onde tinha ido debater com a direção da Liga local, a escolha dos nomes que iriam compor o quadro de funcionários do Posto Médico do Serviço de Assistência Médica Domiciliar de Urgência (SAMDU). Segundo Assis Lemos:

Pedro necessitou ir ao sanitário e eu fiquei aguardando-o, sentado, lendo um jornal. Penetraram, no recinto, umas dez ou doze pessoas e perguntaram por Pedro. O rapaz que estava conosco foi chamá-lo. O que parecia o chefe da turma, Manfredo Veloso Borges, perguntou a Pedro quem eu era e, diante da resposta, disse: 'Este é para matar'. Um deles tirou o revólver da cintura e os demais fizeram um círculo ao meu redor. Levantei-me e parti para romper o cerco, quando um deles me segurou pelos ombros e me deu uma violenta joelhada nos órgãos genitais. Foi tão forte a pancada que me jogou para o alto, indo cair na calçada, fora do prédio. Era dia de feira. Entrei no meio das pessoas que se encontravam na rua e fui procurar a Polícia. Pedro Fazendeiro ficou sendo espancado no interior do prédio. Encontrei o Delegado que seguiu comigo de volta à Sede da Liga. Lá encontramos Pedro Fazendeiro caído no chão, ensanguentado. Os criminosos haviam desaparecidos. Um cidadão, que jamais soube quem era, prontificou-se a dirigir meu jipe até João Pessoa (PARAÍBA..., 2017, p. 210).

Em diversos momentos, os camponeses reagem às agressões recebidas, desencadeando um processo de enfrentamento que culminou com a ocorrência de vítimas, tanto entre os camponeses, quanto entre as milícias dos proprietários, como foi o caso do confronto que ficou conhecido como "Chacina de Mari".¹³ Essas violências chegaram ao auge após o Golpe de 1964, que resultou no total desmantelamento do movimento camponês.

12 O nome Pedro Fazendeiro é um apelido que veio pelo fato de ele, na juventude, ter sido vendedor de tecidos que, em partes do interior do estado era chamado de "fazenda".

13 Conflito entre funcionários das Usinas São João e Santa Helena, vigias e policiais arrebanhados de um posto policial de Santa Rita e camponeses, que resultou em onze mortos, entre as quais o superintendente da Usina São João, Fernando da Cruz Gouveia e o presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Mari, Antônio Galdino da Silva. Além dos mortos, quatro pessoas ficaram feridas. Sobre o conflito de Mari, ver. COELHO, Nelson. **A tragédia de Mari**. João Pessoa: Idéia, 2004. O filme *Cabra marcado para morrer*, do cineasta Eduardo Coutinho, seria rodado em Sapé, mas devido esse conflito foi transferido para o Engenho Galiléia, em Vitória de Santo Antão (PE), pois as filmagens foram proibidas naquele local.

A repressão as ligas camponesas no imediato pós-golpe

No estado da Paraíba, apesar de a repressão ter se estendido a vários setores da sociedade, ela se fez mais forte sobre as Ligas Camponesas, que era considerado uma afronta aos grandes proprietários de terra e uma ameaça de subversão da ordem. Houve o aniquilamento das Ligas Camponesas. A repressão no meio rural, além de ser feita pela Polícia Militar e pelo Exército, contou com a colaboração de capangas e das milícias particulares dos proprietários rurais.

Logo após o golpe civil-militar, a polícia prendia os camponeses e os levavam até o 15º Regimento de Infantaria de Cruz as Armas (15º RI), onde as celas ficaram cheias. Segundo Machado (1991, p. 104 *apud* PARAÍBA. CEVPM-PB, Relatório Final, 2017, p. 292), “quase todos os dias o coronel-PM Luiz de Barros chegava com um contingente de prisioneiros do campo. Camponeses de Sapé, Mari, Mamanguape, Cajá”.

O deputado estadual Assis Lemos, presidente da Federação das Ligas Camponesas da Paraíba foi preso no Recife no dia 6 de abril de 1964, onde tinha ido prestar apoio a uma possível resistência do governador de Pernambuco, Miguel Arraes e após ver a impossibilidade de resistir, encontrava-se hospedado na residência do ex-deputado paraibano Osmar de Aquino. Segundo Lemos (1996), em relato no seu livro, “Nordeste. O Vietnã que não houve. Ligas Camponesas e o golpe de 64”, após sua prisão:

Puseram-me numa Rural Willys [...] e foram me espancando até o Quartel General, no Parque 13 de Maio, em Recife. Pararam no caminho e discutiram se deveriam ou não, levar-me até a praia, para uma sessão de afogamento. Felizmente desistiram (LEMOS, 1996, p. 218).

Posteriormente, o deputado Assis Lemos foi trazido para João Pessoa, para o Quartel do Regimento de Infantaria de Cruz das Armas (15º RI), segundo ele, neste percurso, as pessoas que estavam no carro que iriam transportá-lo, juntamente com o Coronel Hélio Ibiapina:

Iam discutindo qual o melhor caminho a tomar, e resolveram seguir em direção ao bairro de Macaxeira, na periferia de Recife. Quando ultrapassaram aquele bairro, o ‘muluto’ disse: ‘Coronel, prá que levamos este bandido prá

Itabaina, quando podemos resolver aqui mesmo? O senhor está cansado e a viagem é longa'. O Coronel concordou e o motorista procurou uma estrada do lado direito da rodovia de Recife, em direção a João Pessoa. Parou o veículo e desceram. Fiquei com o motorista que me apontava um revólver, calibre 45. Logo, em seguida a um sinal de Ibiapina, o motorista mandou que tirasse a roupa ficando eu totalmente nu. Tiraram as cordas e os ferros do jipe, e me levaram a um matagal. Havia apenas uma casa, a cerca de 200 metros.

Numa árvore, instalaram o 'pau-de-arara', e me colocaram nele. Começaram a espancar-me, com tapas nos ouvidos – a famoso telefones – enquanto o Ibiapina interrogava-me sobre as armas vindas de Cuba. Respondi que não tínhamos armas e desconhecia totalmente que Cuba as houvesse enviado [...]

Sob o pretexto de que estivesse ocultando alguma informação, colocaram-me um jornal no ânus e tocaram fogo. Era um tipo de tortura chamado de 'foguetes' ou 'charuto cubano' (LEMOS, 1996, p. 220-221).

Também logo após o golpe, e antes do Ato Institucional, que permitiu a cassação de parlamentares pelo poder executivo, Assis Lemos e outros parlamentares ligados as Ligas Camponesas tiveram seus mandatos de deputado estadual cassados por iniciativa da Assembleia Legislativa, através do Projeto de Resolução, 3/64 do deputado Joacil de Brito Pereira.

Art. 1º - É declarada a perda dos mandatos dos deputados Francisco de Assis Lemos e Langstein Almeida e dos Suplentes Figueiredo Agra e Agassiz de Almeida, todos da Legenda do Partido Socialista Brasileiro.

Art. 2º - A perda de mandatos declarada no artigo anterior se funda em procedimentos incompatível com o decoro parlamentar, por parte daqueles representantes e suplentes, nos termos do art. 21, § 2º, da Constituição do Estado e no art. 120, do Regimento Interno.

Parágrafo Único – Para os efeitos da presente Resolução, entende-se por procedimento incompatível com o decoro parlamentar a prática pelos aludidos deputados e suplentes de incitamento ao ódio de classe, a tentativa, por meios violentos, de subversão do regime democrático, para implantação da ditadura, no País, o que constitui crimes previstos na Lei de

Segurança (Lei no. 1.802, de janeiro de 1953)

Art. 3º - A presente Resolução entrará em vigor na data de sua publicação, revogada as disposições em contrário.

Sala das Sessões, em 7 de abril de 1964 (Inquérito Policial Militar. Acervo do Memorial da Democracia do estado da Paraíba. Fundação Casa de José Américo).

Apesar das torturas e da cassação de seu mandato de deputado estadual, Assis Lemos ainda teve a sorte de sair com vida, depois de cumprir prisão na Ilha de Fernando de Noronha. Mas o mesmo não aconteceu com outros dirigentes das Ligas Camponesas na Paraíba, com foi caso de João Alfredo, conhecido como “Nêgo Fuba” e Pedro Inácio de Araújo, conhecido como “Pedro Fazendeiro”.

João Alfredo era sapateiro e camponês, militante do PCB. Foi organizador das Ligas de Sapé (PB). Antes de 1964, esteve preso em várias ocasiões devido ao seu trabalho político com os camponeses. Nas eleições municipais de 1963, foi eleito o vereador mais votado do município de Sapé. Logo após o golpe foi preso, torturado e ficou detido até setembro de 1964. Também teve seu mandato de vereador na cidade de Sapé cassado, conforme podemos ver no Projeto de Resolução da Câmara Municipal:

Câmara Municipal de Sapé

Projeto de resolução nº _____

Cassa mandatos de vereador e dá outras providencias

Considerando que o vereador João Alfredo Dias, eleito pela legenda do Partido Socialista Brasileiro, defendendo ideologias contrárias ao regime federativo por que se rege a nação brasileira, estando implícito subversivo que tentava implicar o comunismo no território nacional, o que foi evitado pela patriótica ação das forças armadas e dos governadores que se mantiveram fiéis à legalidade constitucional.

Considerando que esse ato constitui procedimento incompatível com o decoro da casa legislativa a que o mesmo pertence, pois não pode admitir que um vereador pede pela implantação de um regime contraditório ao que estabelece a constituição federal do país.

Considerando que a comissão da constituição estadual e das leis ordinárias do Estado e do município, relativamente a perda do mandato por incompatibilidade ao decoro parlamentar, a que se há de aplicar o disposto

artigo 48, parágrafo 2º da carta política constitucional do Brasil, lei maior que nos rege.

Resolve:

Art. 1º - fica cassado o mandato do vereador sr. João Alfredo Dias, por ter o mesmo desrespeitado o artigo 48, parágrafo 2º da constituição federal.

[...]

Manoel Coutinho Madruga – presidente

Natanael Irineu da Silva – primeiro secretário

Genival Henriques de Andrade – segundo secretário. (Acervo do Memorial da Democracia do estado da Paraíba. Fundação Casa de José Américo).

Pedro Inácio de Araújo era trabalhador rural, também era filiado ao PCB, militou em defesa dos direitos dos trabalhadores rurais. Antes de 1964, sofreu ameaças de morte por parte dos latifundiários da região, tendo, em 1962, levado um tiro na perna. Foi vice-presidente da Liga Camponesa de Sapé e membro da Federação das Ligas Camponesas. Foi preso no dia 08 de maio de 1964 pelos órgãos de repressão e levado para o 15º Regimento de Infantaria, João Pessoa, onde foi torturado. Ambos foram soltos do 15º Regimento de Infantaria do Exército, em João Pessoa (PB), “Nêgo Fuba” no dia 29 de agosto e Pedro Fazendeiro no dia 07 de setembro de 1964 e nunca mais foram vistos. São dados como desaparecidos (BRASIL, 2007, p. 69-70)¹⁴.

Logo após a soltura e o desaparecimento de ambos, a esposa de Pedro Fazendeiro, Maria Julia de Araújo, fez uma denúncia, através de carta ao *Jornal Correio da Manhã*, que foi publicada no jornal e posteriormente no livro “Tortura e Torturadores” de Marcio Moreira Alves. Dizia a referida carta:

O meu esposo, Pedro Inácio de Araújo, conhecido por Pedro Fazendeiro, como delegado das Ligas Camponesas da Paraíba nunca foi comunista somente porque lutava em benefício dos camponeses sofrendores nas Usinas nus engenhos e latifúndios. Porque somos agricultores também,

14 Também foram dados como oficialmente desaparecidos pela Comissão Nacional da Verdade (CNV) e pela Comissão Estadual da Verdade e Preservação da Memória do Estado da Paraíba (CEVPM-PB). A partir de vários depoimentos, a CEVPM-PB construiu algumas versões sobre o desaparecimento dos referidos camponeses, mas não conseguiu fechar uma narrativa definitiva e totalmente esclarecedora, ver. PARAÍBA. Comissão Estadual da Verdade e da Preservação da Memória do Estado da Paraíba. **Relatório Final**. João Pessoa: A União, 2017.

por isso dr. redator meu esposo foi preso no dia 8 de maio pelo Exército. O Grupamento de Engenharia libertou ele no dia 16 de junho por não culpa formada não houve prisão preventiva, porém os inquéritos a esta altura passaram a responsabilidade do major Cordeiro do 15 R. I. e este prorrogou a detensão dele pro mais 20 dias e depois mais 20; e assim sucedeu até 7 de setembro. Quando fui visitar ele no dia 10 de mesmo mês de setembro fui informada no quartel que ele avia sido morto a 3 dias e o resultado é que procurei ele em todos os quartéis: de Natal, Recife, João Pessoa, não tendo notícia de espécie nem uma toda apreensiva com o desaparecimento de misterioso. Passo muita fome com meus cinco filhos menores que choram o desaparecimento do pai o comentário do povo é que ele foi assassinado. Confiu em Deus nas autoridades superiores e em V. Excia. E no dinamismo deste grande e combativo jornal que o desaparecimento de meu esposo chegará até aos ouvidos do Sr. Presidente da República e do Ministro da Guerra.(ALVES, 1966, p. 212).

Sobre o referido caso, mesmo o deputado Joacil de Brito Pereira, figura civil ativa no golpe civil-militar de 1964, na Paraíba, e ferrenho adversário das Ligas Camponesas, protestou na Assembleia Legislativa, de acordo com matéria divulgada na imprensa.

Depois de afirmar que é a sua formação moral e cristã e os seus sentimentos humanitários que impõem traga ao conhecimento da Assembléia Legislativa e às autoridades federais a carta que lhe foi dirigida por vários estudantes pedindo esclarecimentos sobre o paradeiro dos ex-líderes camponeses Pedro Fazendeiro e Nêgo Fubá, desaparecidos que estão lá mais de três meses, o deputado Joacil Pereira (UDN) clamou, em nome do próprio mandato, que o governo do Estado manda instaurar inquérito urgentemente, a fim de descobrir a verdade e dá-la ao conhecimento público, e às autoridades federais para que não fique comprometida a honra da Revolução (Jornal *Correio da Paraíba*, 17/12/1964).

Posteriormente, o referido parlamentar se referiu ao caso em suas memórias:

Corria a versão de que, naquela noite, avisaram a polícia que eles iam sair da prisão. E policiais os teriam pegado, levando-os para lugar ermo, onde os eliminaram. As autoridades militares apresentaram provas de seus registros

de que os dois campônios foram soltos. Mas inquérito não abriram. Nem tão pouco na área do Governo do Estado se tomou qualquer providência. Até hoje esses homens não apareceram (apud LEMOS, 1996, p. 254).

Diante das discussões abertas na Assembleia Legislativa da Paraíba sobre o desaparecimento dos dois líderes camponeses, o Secretário de Segurança Pública do Estado enviou um ofício ao governador Pedro Gondim no dia 17 de fevereiro de 1965 nos seguintes termos:

Exmo. Sr. Governador do Estado:

Assunto: Desaparecimento de líderes camponeses

[...]

Tomando conhecimento do requerimento de deputado Orlando Cavalcanti ao Exmo. Sr. Presidente da Assembleia Legislativa, datado de 16 e publicado no “Correio da Paraíba” de 17, tudo de fevereiro, item por item, esclareço a V. Excelência:

1) Nos dias da “Revolução de 31 de Março”, por solicitação do Comando Militar do Estado da Paraíba e por intermédio do então Tenente Coronel Luiz Ferreira Barros, superintendente da região Sapé-Mari, foram presos e entregues à Guarnição Federal o líderes camponeses Pedro Inácio de Araújo, conhecido por Pedro Fazendeiro e João Alfredo Dias, vulgo Nego Fuba.

2) Sim, foi instaurado um Inquérito Policial, inclusive em obediência ao ofício reservado nº 44-IPM de 22 de Abril de 1964, do Gen. Estavão Taurino de Rezende.

3) O encarregado deste Inquérito Policial foi o Bel. Silvio Neves Ferreira, Delegado de Ordem Política, Social e Econômica, conforme portaria nº 645 de 7 d abril, baixada pelo Major Renato Macário Brito, Secretário da Segurança Pública do Estad.:

[...]

4 e 5) As autoridades públicas estaduais só tiveram sob sua responsabilidade os citados líderes até a apresentação dos mesmos àquela Organização Militar:

- Pedro Inácio de Araújo e João Alfredo Dias, ainda em Abril de 64, tendo este último estado na Delegacia de Ordem Política e Social, entre 5 e 9 de maio para interrogatório, voltando em seguida ao 15 RI nenhum controle teve mais esta Secretaria sobre os mesmo.

6) Consequência do discurso do Deputado Joacil de Brito Pereira no dia 16 de dezembro de 1964, pois, somente naquele dia tomei conhecimento do fato, fiz a V. Excia., logo no dia 17 do mesmo mês, o ofício nº 1085, através do qual sugeri a V. Excia. Solicitar Inquérito Policial e pela Guarnição Federal e Comissão Judiciária pelo Tribunal de Justiça.

7) Até o presente momento é o que sabe, de apurado, esta Secretaria a respeito do destino de Pedro Inácio de Araújo e João Alfredo Dias.

Nesta oportunidade, tomo a liberdade, com a devida vênia, de sugerir, que seja solicitada à Assembleia Legislativa a constituição de uma “Comissão Parlamentar de Inquérito” para apuração da grave denúncia.

Todo e qualquer esforço desenvolvido neste sentido será importante ao Governo e contará com o absoluto apoio desta Secretaria

Ass. Renato Macário de Brito

SECRETÁRIO DA SEGURANÇA PÚBLICA (Acervo do Memorial da Democracia do estado da Paraíba. Fundação Casa de José Américo).

Como podemos ver, o governo do Estado que prendeu os líderes camponeses se exime de qualquer culpa de seu desaparecimento, informando que os mesmos estavam sob a guarda do Exército no momento de seu desaparecimento.

O deputado estadual Assis Lemos afirmou em depoimento a CEVPM-PB, que esteve preso com os dois líderes das Ligas Camponesas da Paraíba, e que os mesmos informaram que estavam sendo acusados do assassinato do proprietário rural Rubens Régis¹⁵, e que foram entregues pelo Exército à polícia militar e às milícias do latifúndio. Segundo Lemos:

É uma oportunidade muito boa de mais uma vez afirmar que Pedro Fazendeiro e João Alfredo, estavam presos comigo no quartel do 15º RI. [...] fui preso aqui no dia 06 de abril, fui preso em Recife e trazido para João Pessoa no dia 09 e no dia 09 mesmo fui transferido para Fernando de Noronha. Mais, aqui depois na volta de Fernando de Noronha fiquei em uma sela ao lado do Nêgo Fuba, e na outra sela Pedro Fazendeiro. ‘Estamos

15 O fazendeiro Rubens Régis era tesoureiro da Liga dos Latifundiários (LILA). Numa noite, ele e outros proprietários foram derrubar um casebre de um camponês. Quando se aproximaram houve resistência e do casebre saiu um tiro que atingiu Rubens Régis e o matou. Os latifundiários acusaram Assis Lemos, que estava no Rio de Janeiro nessa noite, e outras lideranças das ligas camponesas. (PARAÍBA ..., 2017, p. 211)

sendo acusados de ter assassinado Rubens Regis', o Nêgo Fuba, voltou do interrogatório e disse, vou morrer na prisão. O Major Cordeiro quer que eu confesse o crime que eu não cometi, foi solto entre aspas nesse mesmo dia, a noite do dia 07 setembro foi solto até hoje não apareceu. Com Pedro Fazendeiro a mesma coisa, estava preso acusado da mesma coisa e foi solto também e até hoje não apareceu, por tanto hoje quero prestar essa homenagem , a memória destes dois grandes lutadores, Pedro Fazendeiro e João Alfredo.[...] Por tanto, mais uma vez quero lembrar que essas duas figuras que estavam comigo foram soltos, foram entregues pelo coronel Luiz de Barros da policia da Paraíba. Eu vi quando os dois foram entregues e até hoje desapareceram, [...] O que aconteceu de violência, de maldade, na época do golpe militar aqui no nosso país. É uma oportunidade muito grande que eu quero aproveitar exatamente para denunciar que quem se encarregou de entregar aos matadores Luiz de Barros da policia militar, foi o coronel Cordeiro, do 15º RI. (Depoimento na Audiência Pública da CEVPM-PB, em 15.07.2013). Acervo do Memorial da Democracia do estado da Paraíba. Fundação Casa de José Américo).

Segundo o Relatório Final da Comissão Estadual da Verdade e Preservação da Memória do Estado da Paraíba (CEVPM-PB) vários membros das Ligas Camponesas foram torturados no pós-golpe:

Antônio José Dantas foi barbaramente torturado física e psicologicamente pela polícia, ficando com sequelas como perda auditiva; Otávio Domingos de Oliveira, pertencente a Liga de Sapé, foi preso e torturado, acabando no manicômio em João Pessoa; João Francelino da Silva, vereador em Guarabira, foi preso e levado para a delegacia da polícia em Sapé, onde foi torturado física e psicologicamente por cinco dias inclusive com banho de fezes; Manoel Alves Luís Filho, preso e torturado e após sair da prisão foi despejado das terras onde trabalhava; Luiz João da Costa, da Liga de Sapé, foi preso e torturado pela polícia militar e depois expulso das terras; Pedro Fernandes da Cunha, foi preso em Guarabira e levado até Sapé onde foi torturado. (PARAÍBA..., 2017, p. 293)

Ophélia Amorin, logo após sua formatura em Direito, no ano de 1961, passou a atuar como advogada das Ligas Camponesas na Paraíba, por indicação do amigo e

militante do PCB, Leonardo Leal, depois vinculou-se à Superintendência da Reforma Agrária (SUPRA). Por essa atuação, foi presa e sofreu uma série de constrangimentos depois do golpe civil-militar. Segunda ela:

Fui presa no dia 06 de abril também, de 1964. Eu estava no Rio de Janeiro, eu tinha ido porque as ligas haviam me indicado para ser advogada da superintendência da reforma agrária, a SUPRA, [...] Então, meu pai se comprometeu com os militares que estavam me procurando, que eu me apresentaria. E eu vim, voltei e me apresentei. Aliás, eles mandaram até um salvo conduto aqui da Paraíba para eu não ser presa no aeroporto do Recife, quando desembarcasse. E aí, inicialmente eu fui presa no 15º Regimento de Infantaria. Nós lá tínhamos um quarto, que era o quarto do coronel, onde estávamos presas, as mulheres participantes da luta, do movimento de alfabetização pelo método Paulo Freire, da CEPLAR, movimento operário. Tinham poucas mulheres presas. Então nós ficamos lá, aguardando a hora de sermos chamadas para prestar os nossos depoimentos. [...] Então respondi, fiquei presa depois no Grupamento de Engenharia, onde encontrei Elizabeth Teixeira, a viúva de João Pedro. Ficamos presas na mesma cela. Depois Elizabeth foi solta e eu fui transferida para Campina Grande, para o 7º Grupamento de Engenharia, onde morava a minha família e eu, naquela época, era a única mulher que ainda estava presa. Então eles acharam melhor me mandarem para Campina Grande. [...] E aí eu fui, fiquei lá presa até o final de agosto. (Depoimento na Audiência Pública da CEVPM-PB, em 15.07.2013). Acervo do Memorial da Democracia do estado da Paraíba. Fundação Casa de José Américo).

Depois da soltura, Ofélia foi chamada para prestar depoimento no Recife, onde teve que ficar por um tempo, mesmo não estando presa.

E aí veio minha grande... O meu maior sofrimento. Como eu tinha atuado e eles achavam que as ligas eram uma coisa só em Pernambuco e na Paraíba, eu fui chamada para ir para o Recife, para prestar depoimento e onde eu tive a má sorte – que aliás não era só minha – de conhecer o famoso major Hélio Ibiapina de Lima. Esse a quem Assis se referiu e que praticou aquela tortura contra ele. Então ele mandou me chamar. Eu fui e ele disse assim...

Só foi me atender, eu cheguei no quartel e ele disse que eu estivesse lá às 7 da manhã e ele só foi falar comigo à meia noite. Ele era de uma [...] Eu ficava boba, porque parece que ele não dormia. O ódio dele aos comunistas era de tal ordem que, acho, era a mola propulsora da vitalidade dele. Então, meia noite ele me chamou para eu prestar o meu primeiro depoimento. E então, ele me disse assim: 'então a senhora, você, é famosa por seus discursos. Então você vai prestar seu depoimento em tom de discurso. Suba ali'. Era um tablado, assim. 'Suba ali e vá falar, como você fala nas ligas, incitando os camponeses'. Aí eu disse, acho que ele era tenente-coronel, não era major. Eu disse: 'olha coronel, eu não sei fazer discurso'. 'Ah não? E como é que você fala tanto? Todo mundo só fala nos seus discursos?'. Coitada de mim, eu nunca fui uma grande oradora. 'Você só fala. Você fala, então você vai falar.' Aí eu dissuadi e disse: 'Olha, coronel. Eu acho que em um depoimento eu nem saberia contar e responder as suas perguntas em tom de discurso'. Consegui dissuadi-lo. [...] E fiquei sendo ouvida, ele não deixava eu sair de Recife. Disse 'eu não vou te prender, porque não adianta você ficar presa, você vem para aqui às 7 horas, e volta para a casa da sua irmã quando foi possível'. Aí eu disse 'tá bom'. Aí eu aceitei, tinha que aceitar, e fiquei lá, até passei um tempo lá em Recife, até que ele disse 'pode voltar para a Paraíba'. E eu voltei, veio o processo crime perante a 7ª auditoria militar, que era sediada em Recife, e aí eu me defendi. Aí era 5 processos contra a lei de segurança nacional. E respondi a esses processos. Minha situação na Paraíba ficou insustentável, porque lá em Campina Grande eu não podia sair para encontrar alguma pessoa conhecida, que imediatamente ligavam para o coronel, e o coronel ligava para o meu pai dizendo 'Ofhélia está se reunindo, ela vai voltar para a prisão'. Então, eu achei que estava insustentável para eu continuar em Campina Grande, e então fui morar em São Paulo. (Depoimento na Audiência Pública da CEVPM-PB, em 15.07.2013). Acervo do Memorial da Democracia do estado da Paraíba. Fundação Casa de José Américo).

Um dos principais ícones das Ligas Camponesas e da luta pelo direito dos trabalhadores rurais é Elizabeth Altina Teixeira, esposa do líder João Pedro Teixeira, e que após sua morte assumiu importante papel de liderança. Segunda ela:

Então, João Pedro foi assassinado no dia 2 de abril de 1962, eu ficando com 11 filhos. Todos os dias, antes de ele sair, ele me abraçava e abraçava

todos filhinhos e dizia: 'Vão tirar a minha vida, minha filha; você continua a minha luta?' Eu nunca tive resposta para dar as minhas filhas e meus filhos; nunca tive resposta para dizer a ele que continuava a luta com nossos filhinhos chorando, tudo chorando. Até que acontece naquele dia, João Pedro saía de casa todos os dias e dizia 'Eu não sei se vou ter o direito de voltar e lhe abraçar novamente, acontece que ele foi assassinado ali no Café do Vento, acontece que quando ele foi assassinado que os companheiros da Liga Camponesa tomaram conhecimento pegaram o corpo dele levaram para Sapé, e vem com o carro de pegar todos os filhinhos aí, eu fui até Sapé quando eu cheguei lá que vi o corpo de João Pedro que peguei na mão dele e disse João Pedro a partir de hoje eu continuo a luta para o que dê e vier. (Depoimento na Audiência Pública da CEVPM-PB, em 15.07.2013. Acervo do Memorial da Democracia do estado da Paraíba. Fundação Casa de José Américo).

Elizabeth assumiu a presidência da Liga Camponesa de Sapé, e empreendeu várias lutas e enfrentamentos no sentido de conquistar direitos para categoria. Após o golpe civil-militar, foi presa pelo Exército e ficou detida no 1º Grupamento de Engenharia e Construção (1º GPT), durante três meses e vinte quatro dias. Quando foi liberada, recebeu um alerta de que ela não poderia para casa, pois seria presa novamente. Por isso fugiu para o Rio Grande do Norte, levando apenas um dos dez filhos. (PARAÍBA. CEVPM-PB, Relatório Final, 2017, p. 354). Os outros filhos foram distribuídos para serem criadas por parentes, numa das cenas mais traumáticas para família, como foi relatado por uma das filhas de Elizabeth, Maria José Teixeira, num encontro da família promovido pela CEVPM-PB em 2014¹⁶.

Quando foi de noite ele foi no caminhão e já decidindo trazer todos para casa do meu avô, viemos todos para casa do meu avô. Chegando na calçada da casa do meu avô, não entramos na casa, na calçada ainda foi feito uma fila e divididos para família, cada um dos tios ficava com uma das crianças. Meu avô ficou com os dois mais novos e mais velho, e o restante foi todo distribuídos para casa da família. [...] Os mais novos era Marinêz, João Pedro Filho e a mais velha era Marta. Meu avô disse que ia ficar com os

16 O primeiro encontro da família, após o golpe civil-militar foi promovido pelo cineasta Eduardo Coutinho, durante a retomada das gravações do filme *Cabra Marcado para Morrer*, no início dos anos de 1980.

dois mais novos e a mais velha para cuidar dos mais novos, e o restante foi distribuídos para casa da família. Quando estava na fila da calçada, todos já sabiam que iam pegar, cada um chegava pegando um e dizia que ia leva esse por isso e por isso. Euclides dizia que ia ficar com o mais velho para ajudar. O mais velho era Paulo, foi para Pernambuco. Aí Nininha que é irmã da minha mãe, ficou como Maria das Neves, vou levar ela porque é branquinha e combina com as minhas [...] cada um ia levando, e eu fiquei na fila, sobrei, que era para eu ir para casa de Bibi, mas ela mandou um recardo que não queria porque já tinha treze filhos e não queria mais um. Aí dormi na casa do meu avô nessa noite mas no dia seguinte a secretária dele me levou na casa de Bibi - a que disse que não queria-. Chegando lá ela disse 'não quero porque já teu treze filhos e estou grávida', aí foi que o marido dela disse: 'Não! Vamos ficar, onde come um come dois'. Aí lá eu fiquei. Foi assim a separação, fiquei lá na casa da minha tia até eu casar. Mas durante os anos de convivência com a família da minha mãe, não foi aquela convivência de amor de família, não, era assim, filho de Elizabeth não presta, filho de João Pedro Teixeira não presta. Era desse jeito a convivência com a família. Depoimento na Oitiva da CEVPM-PB, em 17.12.2014. Acervo do Memorial da Democracia do estado da Paraíba. Fundação Casa de José Américo).

No Rio Grande do Norte, Elizabeth fixou-se na cidade de São Rafael, com o nome de Marta Maria da Costa, com o objetivo de não ser identificada. Nessa situação viveu quase vinte anos. No início dos anos de 1980, após a Lei de Anistia foi reencontrada pelo cineasta Eduardo Coutinho na retomada da gravação do filme *Cabra Marcado para Morrer*. Com o filme, ela se tornou conhecida nacionalmente, e pode retomar sua luta, principalmente participando de eventos e incentivando a luta dos trabalhadores do campo.

Considerações finais

A questão da luta pela terra no Brasil tem uma longa história, e vincula-se à forma da colonização portuguesa, baseada na grande propriedade e na monocultura. Várias formas de lutas foram desencadeadas ao longo do tempo, mas um dos momentos em que os camponeses e trabalhadores rurais se mostraram mais organizados para lutar

pelo acesso à terra foi a partir de meados dos de 1950 até o advento da ditadura civil-militar em 1964, através das chamadas Ligas Camponesas.

Neste momento em que existia, com restrições, um processo de democratização da sociedade, os trabalhadores organizaram-se para lutar pelos seus direitos, enfrentando as forças repressivas do Estado e as milícias privadas dos proprietários de terra. Foi uma época de conflitos e conquistas, quando os camponeses e trabalhadores contaram com o apoio de segmentos de trabalhadores urbanos, políticos progressistas, intelectuais e estudantes. Esse processo foi interrompido com o golpe civil-militar de 1964, quando os trabalhadores e parte da sociedade civil foram vítimas de uma forte repressão, por parte do novo poder estabelecido.

A partir do golpe, e conseqüente aniquilamento das Ligas Camponesas, através da repressão, procurou-se também impor um processo de silenciamento sobre as mesmas. Segundo Novaes (1997, p. 86), “sobre a experiência das Ligas Camponesas, houve um período de conveniente silêncio. Por muitos anos, desta experiência prevaleceu uma visão negativa, fruto de um ‘trabalho de enquadramento de memória’ a cargo do regime militar”. Esse processo somente foi rompido no início dos anos de 1980, dentro do processo de redemocratização do país, e novamente os trabalhadores da área canavieira puderam falar de suas experiências e construir outras narrativas sobre as Ligas Camponesas. Segundo Novaes (1997, p. 86) “um filme teve lugar especial como veículo construtor da memória das Ligas Camponesas. [...] No caso, o filme foi *Cabra marcado para morrer*, dirigido por Eduardo Coutinho”.

Fontes

Inquéritos Policiais Militares (IPMs). Acervo do Memorial da Democracia do Estado da Paraíba. Fundação Casa de José Américo.

Depoimentos concedidos, em audiências públicas e oitivas privadas à Comissão Estadual da Verdade e Preservação da Memória do Estado da Paraíba (CEVPM-PB). Acervo do Memorial da Democracia do Estado da Paraíba. Fundação Casa de José Américo.

Referências

- Alves, Juliana Ferreira. **Violência entre (des)iguais**: memórias silenciadas nas lutas das Ligas Camponesas de Sapé (1962-1964). Dissertação (Mestrado em História) – PPGH-UFPB, João Pessoa, 2019.
- ALVES, Marcio Moreira. **Torturas e torturados**. Rio de Janeiro: Cidade Nova, 1966.
- AUED, Bernadete W. **A Vitória dos Vencidos**. Partido Comunista Brasileiro – PCB e Ligas Camponesas (1955-64). Florianópolis: Universitária/UFSC, 1986.
- BASTOS, Elide Rugai. **As Ligas Camponesas**. Petrópolis: Vozes, 1984.
- BENEVIDES, Cezar. **Camponeses em Marcha**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- BRASIL. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. **Direito à verdade e à memória**. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.
- COELHO, Nelson. **A tragédia de Mari**. João Pessoa: Idéia, 2004.
- CUNHA, Paulo Ribeiro da. **Aconteceu longe demais**: A luta pela terra dos posseiros em Formoso e Trombas e a Revolução Brasileira (1950-1964). São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- LEMOS, Francisco de Assis. **Nordeste. O Vietnã que não houve**. Ligas Camponesas e o golpe de 64. Londrina: UEL/UFPB, 1996.
- MONTENEGRO, Antônio Torres. “Ligas Camponesas e sindicatos rurais em tempo de revolução”. In FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.) **O tempo da experiência democrática**: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil Republicano, vol. 3)
- MUNIZ, Roberto Silva. **A Fabricação de João Pedro Teixeira**: como o Herói Camponês. Campina Grande, 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, 2010.
- NUNES, Paulo Giovani Antonino. “Golpe civil-militar na Paraíba: repressão e legitimação”. In. DANTAS, Eder.; NUNES, Paulo Giovani Antonino.; SILVA, Rodrigo Freire de Carvalho e. (Orgs). **Golpe Civil-Militar e ditadura na Paraíba**: História, memória e construção da cidadania. João Pessoa: Ed. da UFPB, 2014.
- OIKAWA, Marcelo. **Porecatu**: a guerrilha que os comunistas esqueceram. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- PARAÍBA. Comissão Estadual da Verdade e da Preservação da Memória do Estado da

Paraíba. **Relatório Final**. João Pessoa: A União, 2017.

PESSOA, Victor Gadelha. **As Ligas Camponesas da Paraíba: História e Memória**. Dissertação (Mestrado em História) – PPGH-UFPB, João Pessoa, 2015.

PORTO, Maria das Dores Paiva de Oliveira.; LAGE, Iveline Lucena da Costa. **CEPLAR**. História de um Sonho Coletivo. João Pessoa: Secretária de Educação e Cultura, 1994.

RANGEL, Maria do Socorro. **Medo da morte e esperança de vida: uma história das Ligas Camponesas na Paraíba**. Campinas: Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, 2000.

RANGEL, Maria do Socorro. Territórios de confronto – Uma história da luta pela terra nas Ligas Camponesas. In: LARA, Silvia Hunold e MENDONÇA, Joseli Maria Nunes. **Direitos e justiça no Brasil: ensaios de história social**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

THOMPSON, Edward P. **A Formação da Classe Operária Inglesa**. A árvore da liberdade. V. 1, 2ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.



Cena dos bastidores do filme *Majoria Absoluta*,
com participação de Eduardo Coutinho

Arte de João Pinheiro

Nos tempos do Centro Popular de Cultura (1961-64): uma entrevista com Eduardo Coutinho

Entrevista, edição e notas: **Reinaldo Cardenuto**

Universidade Federal Fluminense

No ano de 2007, como pós-graduando da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP, eu preparava uma pesquisa de mestrado em torno das relações entre cinema e política às vésperas do golpe civil-militar de 1964. Envolvido com estudos sobre a história do Centro Popular de Cultura (CPC), sobretudo acerca de sua produção cinematográfica, viajei para o Rio de Janeiro com o intuito de dar continuidade à realização de entrevistas com artistas e intelectuais que participaram ativamente do campo cultural brasileiro no início dos anos 1960. Àquela altura, em meio às investigações em arquivos públicos, eu já acumulava depoimentos importantes para o desenvolvimento das pesquisas, a exemplo de conversas com Carlos Diegues, Carlos Estevam Martins, Ferreira Gullar e Maurice Capovilla¹. Faltava, no entanto, uma entrevista que se tornaria fundamental para a elaboração do mestrado. Precisamente em março de 2007, tomado pela ansiedade de conhecer um cineasta que muito admirava, encontrei-me pela primeira vez com Eduardo Coutinho.

Realizada com o objetivo de servir como fonte documental para uma pesquisa acadêmica de pós-graduação, a conversa com Coutinho prolongou-se por quase duas

1 Até hoje, dentre essas entrevistas, publiquei apenas a de Maurice Capovilla. Ver CARDENUTO, Reinaldo. Os anos 1960 em revisão: um depoimento de Maurice Capovilla, **Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 2, n. 2, p. 236-255, 2013.

horas. Ainda que resabiado diante da perspectiva de relatar suas lembranças de juventude, pois tinha duras críticas à monumentalização das memórias biográficas, o cineasta dispôs-se generosamente a narrar os acontecimentos que atravessaram sua vida entre os anos de 1961 e 1964. A frase lançada por Coutinho antes do início da entrevista, ao afirmar de modo contundente que “história biográfica é um desastre”, não o impediu de rememorar com prazer o período no qual atuou em proximidade com o CPC. Para o cineasta, entretanto, o prazer de viajar pelas lembranças não se confundia com sentimentos próprios à nostalgia ou à romantização da juventude. Com sobriedade, evitando engrandecimentos e olhando criticamente para o passado, Coutinho relatou suas ligações com a arte de militância política antes do golpe de 1964. Cavoucando a memória, por vezes surpreendido pelos esquecimentos, o cineasta tratou de detalhes relacionados às três produções fílmicas com as quais se envolveu à época do CPC: *Cinco vezes favela* (1962), em que trabalhou como gerente de produção; *Maioria absoluta* (1963-66), para a qual ofereceu apoio estratégico a Leon Hirszman; e a primeira versão de *Cabra marcado para morrer* (1964), que deveria ter sido sua estreia como diretor de cinema.

A entrevista a seguir, portanto, originou-se de uma pesquisa que tinha a intenção de refletir sobre a experiência do Centro Popular de Cultura em um contexto histórico de intensa polarização política. Em pelo menos duas outras ocasiões, por motivos diversos aos que moviam meu trabalho acadêmico, Coutinho também falou sobre o mesmo período de sua trajetória. O primeiro desses depoimentos, colhido pela jornalista Jalusa Barcellos, encontra-se publicado no livro *CPC: uma história de paixão e consciência* (1994)². O segundo, realizado em 2012 para o projeto *Memória do cinema documentário brasileiro: histórias de vida*, da Fundação Getúlio Vargas, foi conduzido pelas pesquisadoras Arbel Griner e Adelina Maria Alves Novaes e Cruz³. Para aqueles interessados em melhor conhecer a trajetória inicial de Coutinho, sugiro a leitura não apenas da entrevista que fiz, mas também daquelas que foram produzidas em outros momentos da vida do cineasta. Como bem sabemos, a memória do ser humano, fragmentada, seletiva e dada

2 BARCELLOS, Jalusa. Eduardo Coutinho. In. **CPC: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 183-189.

3 Na internet, é possível ler as transcrições integrais desse depoimento de Coutinho, formado por duas entrevistas realizadas entre setembro e novembro de 2012. O link para consulta é: <https://cpdoc.fgv.br/memoria-documentario/eduardo-coutinho>. Acesso em: fevereiro de 2022.

a invenções, altera-se no decorrer de sua existência. A despeito das informações que se repetem, e que eventualmente mostram-se conflitantes, em cada entrevista Coutinho reforçou aspectos específicos acerca de suas relações com o CPC e o Cinema Novo. É a partir da soma dos três depoimentos aqui citados, todos em torno da juventude do artista, que se materializam riquezas próprias ao exercício da história oral⁴.

Reinaldo Cardenuto: Para começo de conversa, você poderia contar como chegou ao Centro Popular de Cultura?

Eduardo Coutinho: Eu estudei no IDHEC [(*Institut des Hautes Études Cinématographiques*)], em Paris, de 1957 até meados de 1960. No final desse ano, retornei ao Brasil, para São Paulo, onde vivia a minha família. Em 1961, participei da realização de uma peça chamada *Mutirão em Novo Sol*. Ela tinha cinco autores, dentre os quais Augusto Boal e Nelson Xavier, e foi dirigida por Francisco de Assis para o I Congresso Brasileiro de Reforma Agrária. A montagem contava com atores vindos do Teatro de Arena e me recordo de que, em algum momento, encenamos o texto no Sindicato da Construção Civil de Santo André. A questão, no entanto, é que eu não queria mais morar em São Paulo. Durante 1961, viajei várias vezes para o Rio de Janeiro, quando conheci pessoas como Carlos Estevam Martins e Leon Hirszman, que àquela altura estavam envolvidos com o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. Um dia, quando eu estava passando novamente pelo Rio, Leon virou para mim e disse: “Olha, daqui a uma semana vamos começar um filme, há lugar na equipe, mas a única função remunerada é de gerente de produção”. Tratava-se de *Cinco vezes favela* e eles tinham condições de me pagar por dez dias de trabalho. Eu acabei aceitando a proposta, o que permitiu que viesse morar no Rio de Janeiro, de onde nunca mais saí. Alguns dias depois, no momento em que *Cinco vezes favela* começou a ser

4 Para a edição de minha entrevista com Coutinho, optei por selecionar as partes do material bruto nas quais ele tratou de sua trajetória biográfica entre 1961 e 1964. Eventualmente, para facilitar a leitura da versão final do depoimento, incluí entre colchetes algumas informações que ajudam a contextualizar os comentários do cineasta. De início, eu não pretendia inserir notas de rodapé na entrevista. No entanto, após inúmeras leituras, não resisti à inclusão de quatro que ajudarão a melhor compreender certas passagens. Caso o leitor prefira ignorá-las, não acredito que haverá prejuízos para o entendimento da conversa. Por fim, agradeço a Eduardo Oikawa por transcrever o material bruto e sugerir algumas revisões para a edição final.

filmado, eu me integrei à equipe. Estávamos em dezembro de 1961. Minha relação com o CPC durou dessa época até o golpe de 1964. No período, também tentei dirigir um filme, o *Cabra marcado para morrer*.

Então, em relação ao *Cinco vezes favela*, você atuou como gerente de produção. É isso?

Sim. Eu exercia uma função ridícula, para a qual não tenho talento, que era mexer com dinheiro. Tinha que resolver os problemas, arrumar comida para a equipe, quebrar todos os galhos de produção. Eu era péssimo para fazer isso. Mas foi graças a esse trabalho ligado ao CPC, de remuneração bem baixa, que consegui morar por um tempo em um hotel nojento localizado no Catete. Durante semanas, eu acompanhei as filmagens de alguns episódios de *Cinco vezes favela*. O primeiro que realizamos, o de Miguel Borges [(*Zé da Cachorra*)], teve uma produção muito precária. Era um filme de dar dó, nem roteiro possuía direito. Como naquela época o Miguel era amador, ele não tinha muita noção do que queria filmar. Havia apenas um fotógrafo, o George Dusek, de origem tcheca, que atuava com cinema fazia tempo e estava no Brasil há 20, 30 anos. Ele precisou trabalhar com câmera na mão, algo com que não tinha afinidade, e contou com um assistente de fotografia que não exercia exatamente essa função. Para as filmagens, a equipe era formada por apenas cinco pessoas, dentre as quais o Henrique Meyer como assistente de direção. Lembro que íamos de ônibus filmar no Morro do Borel.

De ônibus?

Era uma produção que não tinha carro. Recordo que em *Zé da Cachorra*, à certa altura, tínhamos que realizar uma filmagem na Gávea, dentro da casa de um grã-fino. Foi graças a uma pessoa ligada ao CPC, o Aluísio Leite, futuramente dono de livraria, que conseguimos um automóvel para transportar parte do elenco do filme. Eram os favelados que visitavam, na Gávea, um grileiro do morro. Uma cena totalmente fantástica, algo que não existe. No segundo episódio que filmamos, o de Marcos Farias [(*Um favelado*)], a situação melhorou um pouco. Era um filme mais quadrado, mais seguro de realizar, para o qual Marcos chegou a preparar um *storyboard*. Além disso, Sara Kubitscheck,

[esposa de Juscelino,] arranhou para nós um caminhão. Com esse caminhão, íamos e voltávamos das locações. Posteriormente, já em melhores condições, foram filmados os episódios dirigidos por Cacá Diegues [(*Escola de samba, alegria de viver*)] e Leon Hirszman [(*Pedreira de São Diogo*)]. O Leon, por exemplo, contava com dois assistentes. Em seu caso, sob inspiração de Eisenstein, a decupagem estava totalmente pronta antes das filmagens. Para mim, o fundamental dessa experiência toda é que foram cerca de três meses nos quais conheci diversas favelas, dentre as quais os morros do Borel, do Cabuçu e da Providência. Era uma época em que as favelas tinham malandros, um ou outro crime, mas nada relacionado ao comércio ambulante de drogas ou a disputas de território. Era coisa rara. Você falava com a associação do morro, entrava e acabou! Um período paradisíaco que não existe mais.

Acho curioso você comentar isso. Em *Cinco vezes favela* é muito perceptível uma visão paradisíaca da favela. A perversão, quando aparece, está associada ao mundo urbano, ao asfalto...

Em *Cinco vezes favela*, cada um fez o episódio que queria. Como eu não estava presente nas discussões que originaram o projeto, acho difícil falar da relação entre o filme e o CPC. Eu entrei na equipe apenas quando começaram as filmagens. O CPC, fundamentalmente, era ligado ao Partido Comunista Brasileiro [(PCB)]. No entanto, o pessoal do cinema, que fez *Cinco vezes favela*, era muito variado ideologicamente. O Cacá era da AP [(Ação Popular)], o Miguel Borges pertencia à POLOP [(Organização Revolucionária Marxista Política Operária)], e eu não era nada. Era independente. Cada filme é um filme. O de Marcos Farias é tradicional. *Um favelado* é sobre a miséria que leva um cara, um pobre coitado, a cometer crime. É um episódio que mostra o lixo, que denuncia a miséria a partir de imagens do lixão. O filme do Miguel é um troço! *Zé da Cachorra* apresenta um vilão de fora da favela, morador da Gávea, que é um corrupto da classe alta. O episódio ignora o fato de que quem explora a favela, quem manda nela, mora por lá mesmo e não na Gávea. Ao contrário do que se pensa, também existe exploração no interior das favelas. Contra o vilão de fora, o filme do Miguel introduz um líder anarquista! O episódio de Cacá, por sua vez, é uma loucura. Com roteiro de Carlos Estevam Martins, o filme coloca um antagonismo simplista: participar do samba ou pertencer ao sindicato.

Hoje é uma piada falar em sindicato na favela. Naquele tempo, aliás, já era absurdo defender o antagonismo presente no filme ou falar na existência de uma classe operária no Rio de Janeiro⁵.

O fundamental, acredito, é perceber que os diretores de *Cinco vezes...*, muito jovens, não tinham a menor noção do que era a vida no morro. Naquela época do Cinema Novo, as pessoas faziam filmes a partir do que elas conheciam sobre o Brasil. Quando filmava o Nordeste, Glauber procurava um fundo lendário, épico. Era o talento dele. Então, há uma distância enorme entre a favela real e aquilo que aparece em *Cinco vezes...* Em *Pedreira de São Diogo*, [episódio de Leon Hirszman,] mostra-se uma favela na qual o povo dá os braços para impedir uma explosão de dinamite. Tudo cascata! É uma visão totalmente externa de solidariedade, de luta popular. E isso não acontecia apenas com o Leon. Antes, Nelson Pereira dos Santos já havia construído um olhar de fora em *Rio, quarenta graus* [(1954-55)]. Não tinha mais verdade no filme do Nelson do que há em *Cinco vezes...* Não é por acaso que o melhor episódio desse filme, disparado, é

5 Como o leitor perceberá, Carlos Estevam Martins é um dos principais protagonistas das memórias de Coutinho acerca do período em que atuou no CPC. Devido a isso, acredito que algumas informações biográficas sobre ele são importantes para acompanhar as informações presentes na entrevista. Formado em sociologia, atuando na juventude como assistente de Álvaro Vieira Pinto no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), Carlos Estevam foi, em 1961, um dos fundadores do Centro Popular de Cultura ao lado de Chico de Assis, Leon Hirszman e Vianinha. No início dos anos 1960, assumindo um papel central nos debates sobre a militância cultural brasileira, Estevam tornou-se uma das principais vozes em defesa da instrumentalização ideológica do campo artístico. Colocando-se em oposição às práticas de vanguarda formal, ao que enxergava como veleidades expressivas que impediam o diálogo com amplo público, o intelectual redigiu em 1962 o *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, texto no qual, entre outros pontos, definia a verdadeira arte revolucionária como aquela que ajustava seus processos de criação às estéticas tradicionais que supostamente favoreciam a comunicação política com a classe popular. Por conta de seu posicionamento, marcado pela defesa radical da arte didática e participativa, Estevam seria duramente criticado por diversos setores do campo cultural, entre os quais os realizadores do Cinema Novo, que à época o acusaram de enxergar no povo um sujeito histórico incapaz de compreender experiências estéticas inventivas e modernas. Presidente do CPC entre 1961 e 1963, quando foi substituído por Ferreira Gullar, Estevam acabaria enquadrado, na memória de muitos artistas do período, como exemplo máximo do populismo que atravessou a arte engajada antes do golpe civil-militar de 1964. Como veremos no decorrer da entrevista com Coutinho, o cineasta tinha exatamente essa opinião acerca do sociólogo. Para aqueles interessados no assunto, sugiro um artigo que analisa detalhadamente o pensamento de Estevam e as repercussões de seus escritos na primeira metade dos anos 1960: SOUZA, Miliandre Garcia de. Cinema novo: a cultura popular revisitada, **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 133-159, 2003 (Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2717/2254>. Acesso em: fevereiro de 2022).

Couro de Gato. Para dirigi-lo, Joaquim Pedro de Andrade se inspirou muito em *Rio, quarenta graus*. Ele também filmou um roteiro voltado para as crianças da favela, mas evitou o tom estereotipado que encontramos no filme do Nelson. *Couro de gato* é coisa muito fina, é de outra qualidade. Além de toda a sofisticação da montagem, o episódio apresenta um foco narrativo no garoto que rouba gatos para sobreviver. Não é sobre a favela em geral, no sentido de uma tese, mas sim uma história desenvolvida com ponto de foco.

E com tantas dificuldades para produzir *Cinco vezes favela*, como vocês conseguiram equipamento?

Olha, eu fiz a gerência de produção do filme, mas eu nunca fui produtor de porra nenhuma na minha vida. Quando eu cheguei à equipe de *Cinco vezes...*, estava quase tudo pronto para as filmagens. Acho que os equipamentos foram meio que emprestados. No caso do primeiro *Cabra marcado para morrer*, para o qual tínhamos dinheiro, foi o Gerson Tavares quem alugou os equipamentos para nós, por um preço mais ou menos barato. Em se tratando de *Cinco vezes...*, as verbas eram muito escassas. Praticamente ninguém recebia salário. Os fotógrafos do filme, primeiro o Dusek e depois o Ozen Sermet, certamente ganhavam alguma coisa, ainda que fosse pouco. E eu, como gerente de produção, também recebia.

Eu fico muito curioso em compreender melhor o que foi a Tabajara Filmes, que distribuiu *Cinco vezes favela*...

Mas aí é que está: até o final de 1961, eu vivia em São Paulo. Não sou do Rio de Janeiro. Então, não fui testemunha ocular dos detalhes que envolveram Leon Hirszman, os grupos de estudo ou as atividades cineclubistas cariocas. Não tenho muita fidelidade para falar sobre isso. A Tabajara Filmes era uma empresa que ficava na Cinelândia, onde naquela época havia uma espécie de centro de cinema. Eles eram de esquerda e tinham, na rua Evaristo Veiga, umas salas localizadas no quinto andar de um prédio. O dono se chamava William Cobbett, que posteriormente chegou a dirigir alguns filmes. Era um pessoal ligado ao PCB e que não possuía muita grana para trabalhar. Tanto

que a distribuição de *Cinco vezes...* foi precaríssima. Acho que o filme entrou em cartaz somente no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Sim, foi precária mesmo a distribuição. No Rio, o filme ficou em cartaz durante uma semana apenas, em dezembro de 1962, provavelmente para que alguns exibidores cumprissem a lei de cota de tela.

Um desastre. *Cinco vezes...* era difícil de vender, né? De qualquer maneira, foi a primeira produção cinematográfica realizada pelo CPC e pela UNE, tratando de um assunto muito complicado. Mesmo sendo um fracasso comercial, acredito que o filme teve a sua importância. Não apenas pelo que se propunha a dizer, como um exercício feito com a cara e a coragem, mas também porque marcou o início da trajetória de muita gente. Independente de suas qualidades técnicas, e mesmo de seus erros, em *Cinco vezes...* é possível ver como o intelectual pensava a favela no início dos anos 1960. Um filme interessante, do ponto de vista da história.

Um troço engraçado é que o Carlos Estevam, por mil razões, não gostava do filme. Na estreia de *Cinco vezes...*, acho que no extinto Cine Alvorada, ele causou um grande mal-estar. Diante da casa cheia, ao apresentar a sessão, ele virou e disse: “O filme é ruim, mas não faz mal”. Eu me lembro de que durante a montagem, e foram meses de trabalho, o Estevam já manifestava seu desgosto em relação a *Cinco vezes...* E olha que ele escreveu o roteiro de *Escola de samba, alegria de viver*. Quem dirigiu esse episódio foi o Cacá Diegues, mas minha impressão é que a narrativa tem mais a ver com a cabeça do Estevam à época: temos ali uma visão absolutamente absurda, sectária, do personagem que precisa optar pela escola de samba ou pelo sindicalismo. Era o viés de um sociólogo que acreditava na arte utilitária, como instrumento para a ação política. Aquela velha ideia de que o intelectual ilumina o caminho do povo.

E como você avalia a repercussão de *Cinco vezes favela*?

O pessoal do Cinema Novo, dentre eles o Glauber, não devia gostar do filme. De qualquer maneira, *Cinco vezes...* entrava em um assunto relativamente novo. É preciso lembrar que o filme não foi realizado apenas por gente ligada ao CPC. Miguel Borges,

por exemplo, não pertencia ao grupo. O Cacá era integrante do CPC, fazia militância política, mas era um sujeito independente que não tinha vínculos com o PCB. Para eles, incluindo o Leon, *Cinco vezes...* foi muito importante. A partir daí, eles despertaram para a realização cinematográfica, para o que fariam posteriormente. Nas críticas publicadas à época, lembro que havia comentários sobre a frustração dos jovens diretores com o filme que realizaram, mas como ao mesmo tempo conseguiram demarcar uma visão política sobre a favela. Do ponto de vista do cinema, no entanto, *Cinco vezes...* possui apenas dois episódios que realmente se salvam. Há uma força de linguagem em *Couro de Gato* e *Pedreira de São Diogo*, ainda que um nada tenha a ver com o outro⁶.

Em relação a *Pedreira de São Diogo*, você acompanhou as filmagens?

Eu trabalhei no episódio do Leon apenas durante alguns dias. Cheguei a participar das filmagens que ocorreram na pedreira, mas não daquelas realizadas no Morro da Providência. À época devia ser uma favela tranquila, hoje é um inferno. Após dez dias de trabalho, mais ou menos, virei para o Leon e disse: “olha, está para começar a UNE Volante, uma viagem por todo o Brasil, e eu gostaria muito de ir”. E o Leon, claro, respondeu que tudo bem. Afinal, ele contava com dois assistentes e as filmagens de

⁶ Para melhor compreensão das opiniões de Eduardo Coutinho sobre *Cinco vezes favela*, acredito ser fundamental rememorar breves informações que o cineasta deixou de oferecer durante a nossa conversa. No ano de 1961, com produção independente, Joaquim Pedro de Andrade dirigiu o curta-metragem *Couro de gato*. Obra de forte impacto político e estético em seu contexto histórico, a ponto de tornar-se um dos marcos inaugurais do movimento cinemanovista, o filme inspiraria o Centro Popular de Cultura a realizar um longa-metragem que agrupasse cinco episódios em torno dos dilemas sociais existentes nas favelas cariocas. Contando com o apoio de Joaquim Pedro, que concordou com a inserção de *Couro de gato* como parte do longa-metragem, o núcleo cinematográfico do CPC produziu outros quatro episódios entre o final de 1961 e meados de 1962. A reunião desses filmes curtos, proposta idealizada por Leon Hirszman, originaria finalmente a obra conhecida como *Cinco vezes favela*. Na concepção de Coutinho, tais informações eram determinantes para a avaliação crítica do longa-metragem. Em sua opinião, o peso ideológico presente nos quatro episódios produzidos pelo CPC, nos quais notava uma equivocada instrumentalização política do campo artístico, diferia da liberdade expressiva manifestada por Joaquim Pedro em seu curta-metragem independente. Para maiores informações sobre o assunto, sugiro a leitura de CARDENUTO, Reinaldo. **Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do Golpe de 1964**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2008 (Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-20052009-164313/pt-br.php>. Acesso em: fevereiro de 2022).

Pedreira... aconteciam de modo bem organizado. Estávamos em março ou abril de 1962. Eu encerrei minha participação em *Cinco vezes...* e passei a integrar o grupo responsável pela UNE Volante⁷.

E como foi a sua experiência na UNE Volante?

Durante a UNE Volante, a ideia era filmar os lugares visitados pela caravana estudantil, registrando sobretudo os problemas sociais existentes ao redor do país. Para concretizar esse projeto, eu contava com uma câmera 16mm e um jogo de luzes. As condições de trabalho, no entanto, eram péssimas. A cada dia estávamos em um lugar diferente e eu tinha, sem organização prévia, que procurar favelas e focos de miséria para documentar em película. Hoje eu penso que teria sido muito mais interessante registrar as discussões políticas e os espetáculos que o CPC montava de cidade em cidade. Junto a mim, para fazer esse trabalho, havia um velho senhor da Agência Nacional. Como supostamente ele possuía conhecimento técnico, o CPC o contratou para operar a câmera durante a viagem. Essa escolha, devo dizer, foi um absurdo. Ele não tinha a menor relação com política e, para falar a verdade, não era sequer um bom fotógrafo. Logo nas primeiras filmagens, no interior de Santa Catarina, o cara queimou o fusível das lâmpadas. Estragou tudo. Apesar de ser boa gente, ele estava cagando para a UNE Volante. Como o sujeito se encontrava doente, sofrendo de frieiras terríveis, acabou acompanhando a viagem apenas até Recife, momento no qual decidi nos deixar para trás. Dias depois eu seria forçado a operar a câmera sozinho, pela primeira e única vez na minha vida, quando filmei na Paraíba o comício de protesto contra o assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira. Posteriormente, acabaria utilizando as imagens da UNE Volante no documentário *Cabra marcado para morrer*.

Aliás, esse episódio com o velho da Agência Nacional revela um troço meio maluco do 7 No ano de 1962, em parceria com o CPC, a caravana da UNE Volante viajou pelo Brasil com o intuito de difundir pautas políticas relacionadas ao movimento estudantil. Deslocando-se por diversas regiões do país, realizando apresentações artísticas, debates e reuniões com comunidades locais, a caravana estimulou, entre outras questões, o engajamento em prol da luta pela democratização das universidades brasileiras. Para além da criação de uma rede nacional de militância estudantil, o projeto também incluía um núcleo de realização cinematográfica que deveria registrar os problemas sociais existentes em diferentes localidades do país. Como veremos a seguir, foi esse o motivo que levou Coutinho a participar da viagem promovida pelo CPC e pela UNE Volante.

CPC, algo que eu considero um erro. Para a realização de *Cinco vezes...*, por exemplo, eles haviam contratado dois fotógrafos tradicionais de cinema, o George Dusek e o Ozen Sermet. A troco de quê agiam desse modo? Não dá para entender. Naquele momento, nós tínhamos à disposição o Mário Carneiro, que foi da equipe de *Couro de Gato*. Também contávamos com o Fernando Duarte, um dos assistentes de *Cinco vezes...* Qualquer um desses garotos, com uma câmera 16mm, daria conta do recado. Mas o CPC, por motivos desconhecidos, preferia apostar em fotógrafos tradicionais, unindo-os a equipes formadas por jovens. Tudo bem que o Ruy Guerra realizou *Os fuzis* [(1963)] com o Tony Rabatoni, um sujeito mais clássico. O fato, porém, é que uma das forças do Cinema Novo estava justamente na criação de uma nova geração de fotógrafos. À época, infelizmente, eu não tive atitude para recusar a imposição do velho técnico durante a UNE Volante. E o pior profissional, convenhamos, é sempre aquele que vem da Agência Nacional...

E é nesse momento, durante a UNE Volante, que nasce a ideia de realizar o primeiro *Cabra marcado para morrer*?

Por volta de abril ou maio de 1962, quando as filmagens de *Cinco vezes favela* estavam para terminar, o Carlos Estevam me procurou. Ele sabia que eu não era filiado ao PCB, que era um vacilante político, mas chegou para mim e disse: “Você, Coutinho, vai dirigir o próximo filme do CPC”. Obviamente, eu sou muito grato a ele, mas não faço a menor ideia dos motivos que o levaram a me escolher. Talvez tenha sido um prêmio pelo sacrifício de mexer com o dinheiro de *Cinco vezes...* Talvez a decisão tenha sido tomada em conjunto com o Leon. Não sei! O fato é que fui escolhido. Diante disso, minha primeira ideia foi realizar uma adaptação cinematográfica de poemas escritos por João Cabral de Melo Neto. Com esse desejo na cabeça, viajei para Recife, para o estado de Pernambuco. Na ocasião, cheguei a procurar o rio Capibaribe, achando que seria fácil localizar a sua nascente. Mas não se encontra uma nascente assim, de um dia para o outro. O rio some, desaparece⁸.

8 Coutinho não entrou em detalhes durante a nossa conversa, mas seu projeto, à época, consistia na adaptação cinematográfica de poemas sociais publicados por João Cabral de Melo Neto nos livros *O cão sem plumas* e *O rio*. Para maiores informações, consultar CRUZ, Adelina Maria Alves Novaes e; GRINER, Arbel. **Eduardo de Oliveira Coutinho (depoimento, 2012)**. Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, p. 7-8.

Eu passei dois meses pensando nessa ideia quando, para a minha surpresa, o João Cabral me enviou um telegrama cancelando o projeto. Inicialmente ele havia topado fazer o filme, mas desistiu por razões que desconheço. Como naquele momento a UNE era muito queimada politicamente, é provável que ele tenha ficado com receio de associar seu nome a um projeto do CPC. Anos antes, o João Cabral tinha sido acusado de comunista pelo Carlos Lacerda, algo que quase provocou sua expulsão do Itamaraty. Devido a esse trauma, penso eu, ele cancelou a autorização para o projeto. Àquela altura, eu não sabia muito bem o que fazer. Mais ou menos em agosto ou setembro de 1962, decidi apostar em outra ideia: um filme sobre o João Pedro Teixeira, cuja história conheci durante a UNE Volante. Comecei então a trabalhar, obsessivamente, na preparação do filme. Foi quando resolvi morar por um tempo no Nordeste, deixando de acompanhar o que acontecia no Rio de Janeiro com o CPC.

E como você sobrevivia no Nordeste?

Em todo esse período no qual me envolvi com o CPC, mais ou menos dois anos e quatro meses, eu ganhava muito mal, mas sempre conseguia uma graninha. No Rio de Janeiro, durante um tempo, Flávio Migliaccio e eu meio que morávamos dentro da UNE. Havia no prédio um terraço de fundo, próximo à sala onde funcionava o CPC, no qual nós juntávamos umas poltronas e colchas para dormir. Um ator veterano, o Andrei Salvador, também nos acompanhava. Posteriormente, como a família do Luiz Carlos Saldanha estava viajando, fomos viver por alguns dias em sua casa. Quando a família dele retornou das férias, Flávio dignamente recolheu suas coisas e foi embora. Eu, no entanto, segui morando lá, de favor, durante mais de um ano. Com 27, 28 anos, e isso é uma indecência, eu não tinha recursos para pagar um aluguel, não sabia como ganhar a vida. Na época dos preparativos de *Cabra marcado para morrer*, quando finalmente consegui um pouco mais de dinheiro, encontrei condições para alugar alguma coisa em Recife. Cheguei a morar em um apartamento na Boa Viagem e em uma sala na rua da Aurora. Eu não tinha renda fixa e meu pai não me ajudava com os gastos.

Mas *Cabra marcado para morrer* contava com recursos financeiros?

Sim. No caso de *Cabra...*, o CPC e o MCP [(Movimento de Cultura Popular)] de Recife, que eram os produtores do projeto, solicitaram recursos para o Ministério da Educação. Eu comecei a pensar no filme em junho de 1962, quando ainda desejava adaptar os

poemas do João Cabral, mas apenas recebi o dinheiro para viabilizar a produção entre novembro e dezembro de 1963. Ou seja: o MEC demorou um ano e meio para liberar a grana que havíamos pedido. Se os trâmites não demorassem tanto, talvez eu tivesse conseguido terminar a primeira versão do *Cabra...* Durante esse tempo de espera pelos recursos, no qual permaneci no Nordeste cuidando dos preparativos de meu filme, Leon Hirszman conseguiu dinheiro para dirigir um documentário. As verbas para produzir *Maioria absoluta* também eram provenientes do MEC, mas Leon rapidamente obteve dinheiro graças à urgência política de seu filme. Como o seu projeto propunha investigar a educação popular via método Paulo Freire, a educação dos analfabetos, foi logo contemplado pelo caixa da Campanha Nacional de Reforma Agrária.

E você chegou a se envolver com a produção de *Maioria absoluta*?

Quando Leon chegou ao Nordeste para dirigir *Maioria absoluta*, eu me encontrava por lá fazia algumas semanas preparando o *Cabra...* Naquele momento, já conhecia Elizabeth Teixeira, já havia dormido em sua casa, e inclusive acompanhado uma invasão de terras pelos camponeses. Eu não apareço nos créditos de *Maioria...*, mas acompanhei muitas filmagens do documentário. Inclusive, um dos personagens do filme, aquele que sofre de epilepsia, fui eu que apresentei ao Leon. Havia também um médico de esquerda chamado Malaquias Batista, especializado em Medicina Sanitária, que recomendei para ele. Durante algumas filmagens de *Maioria absoluta*, acabei assumindo um papel de mediação entre os camponeses e a equipe técnica. Nas entrevistas com a população local, uma vez que o *grid* da câmera era barulhento e atrapalhava a captação do som direto, Leon era obrigado a posicionar o equipamento com dez metros de distância. Enquanto ele operava a câmera, longe dos camponeses devido a uma limitação técnica, eu permanecia próximo a eles. Eu não era o responsável pela entrevista, mas sim uma espécie de interlocutor. Lembro de estar presente em uma cena maravilhosa, na qual um cara brinca com a própria miséria ao dizer algo como: “Não sei se meu pé cresceu ou se foi meu sapato que ficou curto”. É algo típico do brasileiro, que trata com humor as próprias dificuldades.

Durante minhas pesquisas, tive acesso a algumas fotografias das filmagens de *Maioria absoluta*. De cara, notei a presença de um carro do MCP de Recife. Esse grupo participou da produção do documentário dirigido pelo Leon?

A questão principal do MCP era a alfabetização. Eles tinham um centro cultural, no qual havia um teatro, mas a preocupação mesmo era com a alfabetização. Nesse sentido, me parece uma coisa lógica eles emprestarem um carro e um motorista para as filmagens de *Maioria absoluta*, que em princípio seria um documentário sobre educação popular. A colaboração, no entanto, não foi além disso. No caso de *Cabra...*, a relação com o MCP foi um pouco maior. Afinal, era um filme produzido por essa entidade em parceria com o CPC. Apesar disso, é importante esclarecer que eu nunca precisei prestar contas sobre o filme que desejava fazer. Na época, o presidente do MCP era o Miguel Newton, sobrinho do governador Miguel Arraes, uma pessoa muito simpática e que de modo algum interviria na realização de *Cabra...* Por lá, aliás, eu sequer conversava com os educadores. Minha proximidade era com Liana Maria Lafayette, que depois seria esposa do Leon, e com pessoas do teatro como José Wilker e Nelson Xavier.

E como se deu a relação entre o CPC e *Cabra marcado para morrer*?

O CPC tinha uma visão próxima à do Carlos Estevam. Ele achava um absurdo que *Cinco vezes favela* não fosse visto por ninguém enquanto *Assalto ao trem pagador* [(1962)] agradava a todo mundo. Havia certa lógica nisso. Ele queria que os filmes chegassem ao povo e quem conseguia esse feito era o Roberto Farias, um cineasta que não tinha qualquer ligação com o CPC. O Estevam ficava maluco da vida. O pessoal do teatro saía às ruas para encenar peças e tinha um público muito pequeno. Enquanto isso, ao lado, um tocador nordestino de acordeom atraía gente ao redor. Diante dessas experiências, ele acabou concluindo que era necessário pegar a cultura popular, como um copo, e inserir conteúdo revolucionário dentro. Era uma visão meio autoritária, aquela coisa da chanchada política, mas no fundo ele acreditava nisso mesmo. Do seu ponto de vista, então, meu filme deveria ser um longa-metragem que interessasse a um grande número de pessoas.

No entanto, quando eu escrevi o roteiro de *Cabra...*, Estevam já não era mais o presidente do CPC. Em seu lugar havia entrado o Ferreira Gullar. Talvez devido a essa mudança, praticamente ninguém debateu comigo o projeto do filme. O roteiro de *Cabra...*, para você ter uma ideia, foi escrito de modo meio maluco e solitário, durante duas noites, em um hotel localizado no Flamengo [(Rio de Janeiro)]. Basicamente, era uma cópia daquilo que Elizabeth Teixeira havia me contado no Nordeste. Uma vez pronto, foi organizada uma leitura com a diretoria do CPC. Nesse encontro, no qual o pessoal estava meio que dormindo, Vianinha foi o único que leu e fez algumas observações. Mesmo o Leon, que era meu amigo, nunca disse nada, não ofereceu qualquer crítica. Depois da reunião, a única mudança que fiz foi adicionar dois diálogos a cenas já escritas. Ao retornar a Recife, com a verba do MEC em mãos, finalmente dei início às filmagens de *Cabra...* Aliás, até hoje eu guardo uma cópia do roteiro que escrevi para a primeira versão do filme...

Você ainda tem o roteiro?

Eu cheguei a ter duas cópias do roteiro. Quando o exército invadiu, na Paraíba, as filmagens de *Cabra marcado para morrer*, logo depois do golpe de 1964, todo o material relacionado ao filme foi apreendido. Eles levaram tudo embora. Anos depois, uma advogada das Ligas Camponesas, Ophélia Amorim, notou que havia roteiros pertencentes a *Cabra...* no local onde se encontrava aprisionada. Ela pediu ao guarda para ver o material e acabou ficando com ele. Quando nos vimos, tempos depois, ela me deu de presente. No caso da outra cópia, arranjei com um cara que trabalhou na produção de *Cabra...*: em 1970, quando retornei ao interior de Pernambuco para dirigir um filme ficcional chamado *Faustão* [(1971)], acabei reencontrando com o Lenildo Lima, que havia guardado uma versão do roteiro. Infelizmente, acho que perdi uma das duas cópias. Além desse roteiro, que é precioso e contém anotações à mão, eu ainda guardo na gaveta dois livros da época do primeiro *Cabra...* Um deles é o *Kaputt*, [de Curzio Malaparte,] e o outro é uma publicação sobre fotografia soviética. Nessa minha edição de *Kaputt*, na primeira página, um tenente-coronel listou tudo que foi apreendido durante a invasão que interrompeu as filmagens do *Cabra...* Como se fosse um recibo, sabe? Espero que ninguém tenha roubado meu livro. Minha casa é um caos.

E a equipe do primeiro *Cabra...*, como foi formada?

A minha equipe era formada principalmente por pessoas do Rio de Janeiro, ligadas ao CPC, a exemplo de Marcos Farias e Cecil Thiré. No entanto, devido à proximidade com o MCP, também agreguei ao núcleo de produção algumas pessoas provenientes desse grupo. Foram os casos de Francisco Chagas e de Lenildo Lima. Também contávamos com o Vladimir Carvalho, que veio da Paraíba, mas não era alguém relacionado ao MCP. Para falar a verdade, foi muito pequena a participação dessa entidade na realização de *Cabra...* Como em *Maioria absoluta*, eles também nos emprestaram um carro para as diárias de filmagem. Falar sobre isso, aliás, me fez recordar um episódio curioso envolvendo a produção de *Cabra...* Certo dia, nós precisávamos filmar a chegada do trem no qual se encontrava o personagem João Pedro Teixeira. Era uma bobagem. A produção precisava organizar a parada de um trem em frente às câmeras. O Marcos Farias, então, conseguiu convencer um maquinista a fazer isso. Era uma cena absolutamente boba e o cara da Rede Ferroviária Nacional aceitou fazer. Acabei descobrindo, depois, que esse sujeito foi processado pela União. Ninguém do filme foi processado, eu tampouco, mas ele acabou acusado de subversão por ser um funcionário federal que ajudou *Cabra marcado para morrer*.

Então, a partir de tudo que você me disse hoje, podemos concluir que a realização de *Cabra marcado para morrer* não sofreu pressões políticas ou estéticas da parte do CPC?

Exatamente. Como eu te disse, a diretoria do CPC sequer discutiu o roteiro de *Cabra...* Eles apenas aceitaram minha proposta. E pelo que me parece, há também uma razão simples para isso ter ocorrido: a comoção nacional que houve em 1962, em torno do assassinato de João Pedro Teixeira. Lembro que Elizabeth, sua viúva, viajou para o Rio de Janeiro, Brasília e Cuba denunciando a violência contra o marido. Tratava-se, portanto, de um assunto quente, da única morte de um líder camponês até o ano de 1964. A comoção foi tão grande que dezenas de pessoas da esquerda batizaram seus filhos com o nome João Pedro, a exemplo de Leon Hirszman e do sociólogo Luiz Werneck Vianna. O tema

tinha um significado tão simbólico que ninguém se colocou contra ou fez exigências sobre como deveria ser meu tratamento da questão. Também precisamos levar em consideração que o CPC não atuava apenas na área cinematográfica. Havia mil frentes abertas. Eles tinham projetos de Artes Plásticas, de cartazes, panfletos, distribuição de livros, teatro... Na época das filmagens de *Cabra...*, estavam inclusive construindo uma sala de teatro no prédio da UNE, cuja abertura ocorreria em abril ou maio de 1964 com a estreia da peça *Os Azeredo mais os Benevides*, escrita pelo Vianinha. Eram muitas linhas de atuação e eu, com *Cabra...*, provavelmente passei meio despercebido. E cá entre nós, a linha teórica do CPC era muito diferente da sua prática artística. O Carlos Estevam redigiu o *Anteprojeto do manifesto do CPC* [(1962)], com todo aquele dirigismo cultural, mas na prática as coisas aconteciam de forma muito variada e heterogênea. É óbvio que havia na entidade um lado meio autoritário, sobretudo pela ligação da maioria de seus integrantes com o PCB, mas ao mesmo tempo existia um liberalismo relacionado à produção artística. Poucas pessoas tratam disso. O CPC, para o bem e para o mal, não foi um monólito. Tanto é que ninguém, em nenhum momento, questionou o projeto de *Cabra...*

E durante o período de proximidade com o CPC, você não foi integrante do Partido Comunista Brasileiro?

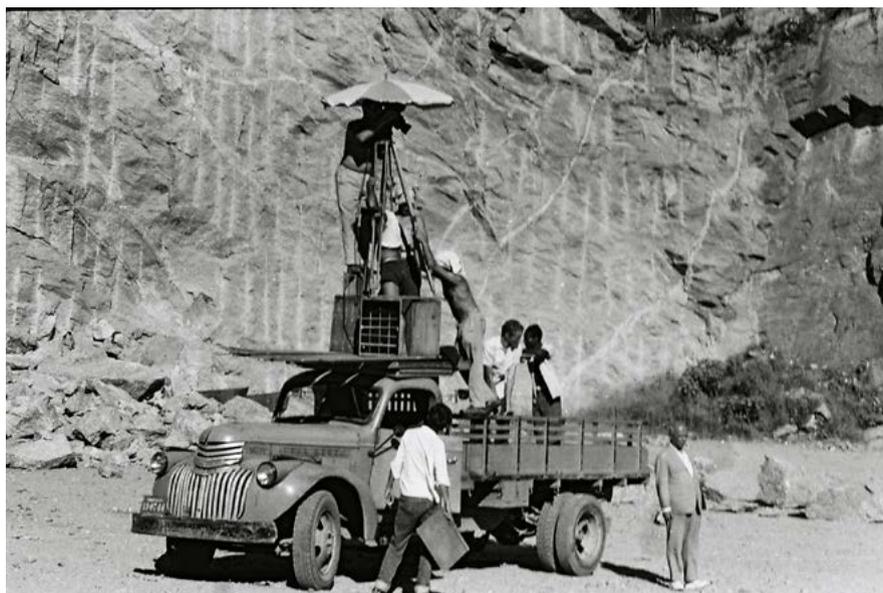
No PCB, graças a Deus, não havia política cultural. Algumas pessoas se queixavam disso, mas a verdade é que não havia. Na prática de um artista, por mais que fosse algo legal, não tinha a menor importância pertencer ou não aos quadros do PCB. De qualquer modo, e essa história é tipicamente brasileira, eu entrei no Partido em outubro de 1963. E sabe por que ingressei nele? Porque me enchi o saco. Em várias ocasiões, nas viagens que fiz com a UNE Volante ou durante os preparativos de *Cabra...*, eu me vi em situações embaraçosas. Muitas vezes eu estava com um grupo, num lugar qualquer, e de repente começava uma reunião do PCB. Do nada, bem na minha frente! Eu ficava sem jeito, mas mesmo assim acabava participando das conversas. Diante desses constrangimentos, acabei me filiando ao PCB. Para mim, não fez a menor diferença. O pior é que alguns meses depois aconteceria o golpe militar. Eu sou mesmo um pé frio.

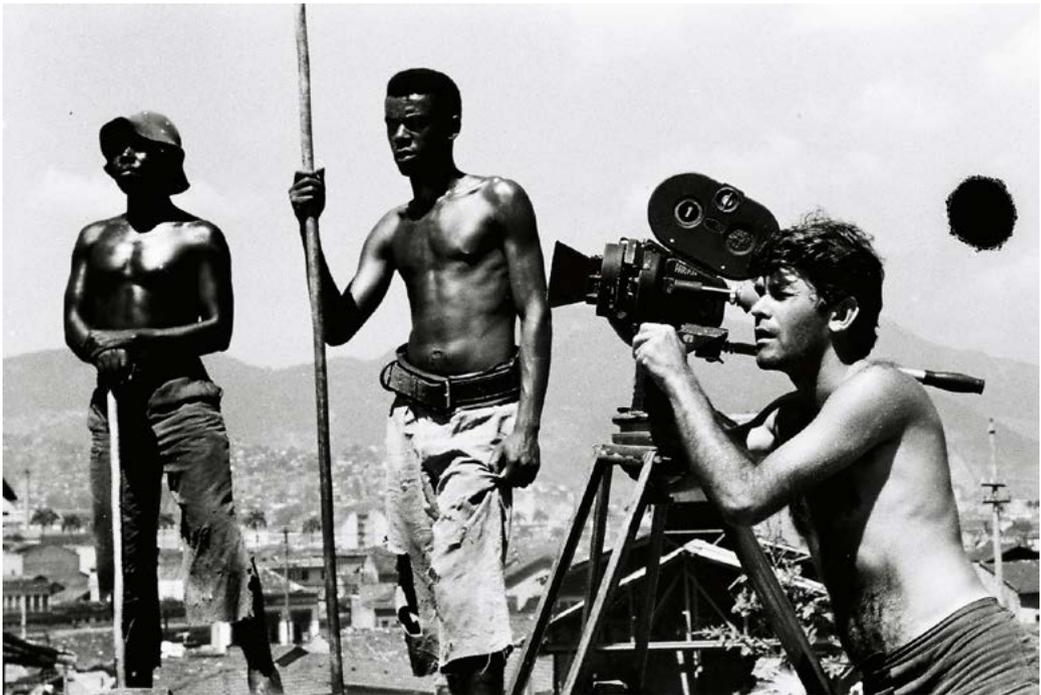
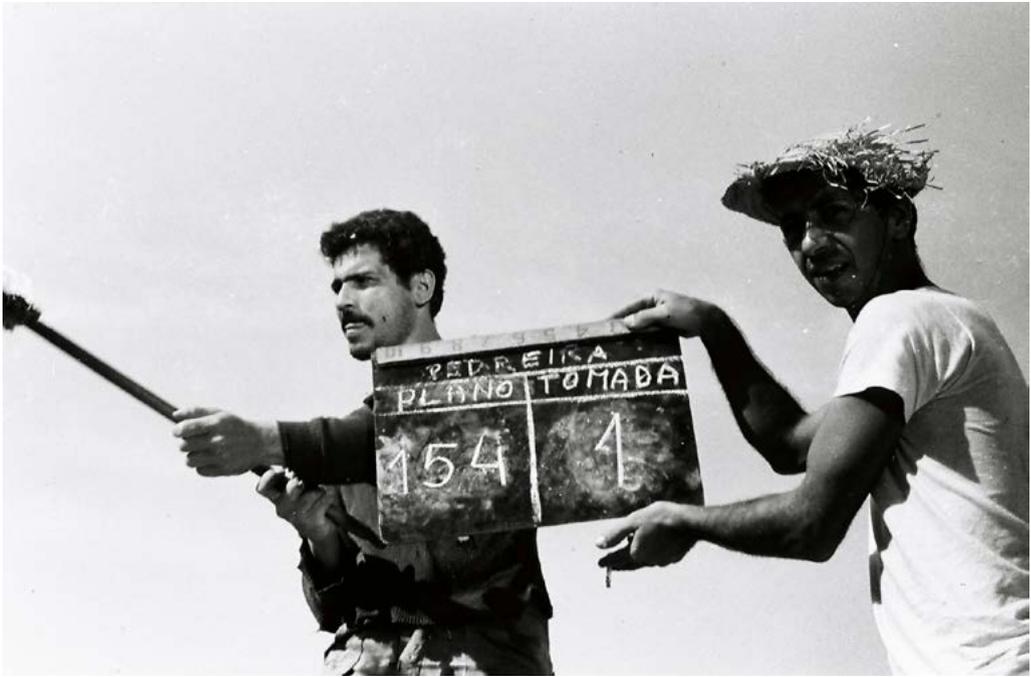
E você permaneceu no PCB por muito tempo?

Não. Eu entrei no Partido e ele acabou, entende? Ainda permaneci até 1965, mas sem qualquer tipo de obrigação. Me lembro de uma ou outra reunião ocorrida no período, como aquela na casa de Susana de Moraes, na qual Vianinha propôs que redigíssemos cartas mimeografadas falando mal do governo militar, posteriormente enviando-as para jornalistas. Morríamos de medo. Também houve um encontro com um sujeito do Partido, se não me engano no edifício Máster, mas àquela altura o PCB já era algo abortado. Depois do golpe, veio tudo abaixo. Incendiaram o prédio da UNE, acabou o CPC. São coisas que deixaram de existir. Hoje em dia, retomar esses projetos não faz o menor sentido. Quando dei uma entrevista para Jalusa Barcellos, [publicada no livro *CPC: uma história de paixão e consciência*,] a última pergunta que ela me fez é se era possível um retorno do Centro Popular de Cultura na atualidade. E eu respondi que de jeito nenhum. Talvez ela esperasse outra manifestação da minha parte, mas o fato é que tudo isso ficou no passado. São coisas que não voltam mais.

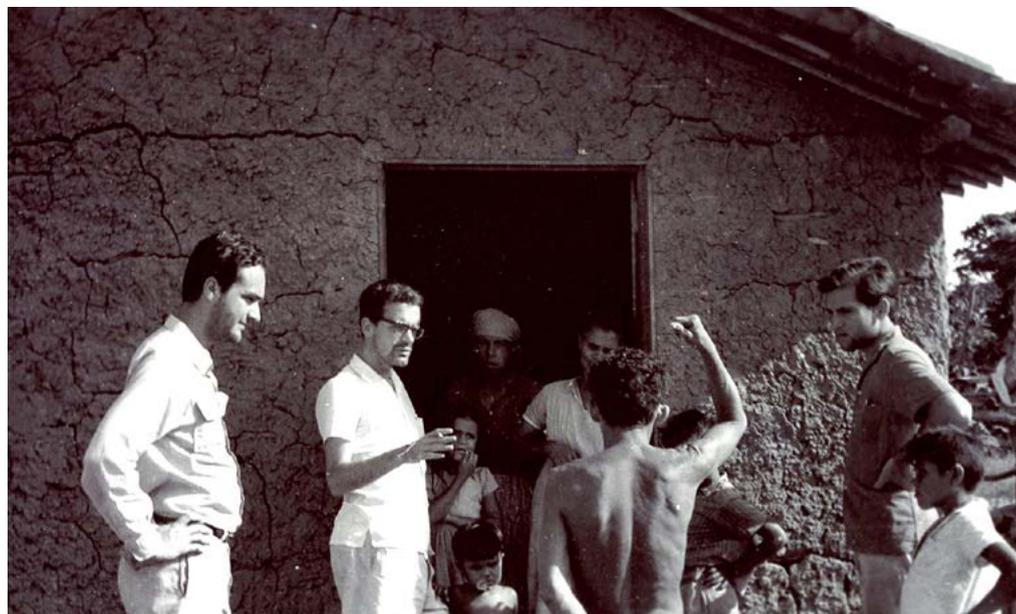
Caderno de Imagens

Filmagens de *Pedreira de São Diogo*, episódio realizado por Leon Hirszman para o filme *Cinco vezes favela* (1962) – Fotos inéditas de Fernando Duarte





Filmagens de *Maioria Absoluta* (1963), de Leon Hirszman





Conversa com Juliana Teixeira sobre o legado de Elizabeth, João Pedro e o *Cabra*

Juliana Elizabeth Teixeira do Nascimento

Kamilla Medeiros

Conversa gravada na manhã do dia 10 de julho de 2022, pleno domingo de sol, Juliana fala de Sapé, na Paraíba, e eu de Fortaleza, no Ceará, ambas conectadas por uma videochamada. Juliana com sua simpatia e generosidade ímpar nos conta um pouco do que se lembra da sua infância, da adolescência, da sua formação no curso de história, da descoberta da identidade em sala de aula e das conversas que vão pouco a pouco abrindo e fechando as feridas de sua família. O contato prévio só foi possível graças à Maria José Teixeira, a Mariinha, tia de Juliana que mora em João Pessoa. Igualmente, estendo os agradecimentos a toda família, em especial à Anatilde e Anna Rachel, mãe e filha, pela gentileza em acolher o pedido de uma pesquisadora em formação que se emocionou com as histórias que lhe foram contadas nestas linhas transcritas. Que essas mesmas linhas também toquem a quem mais se encontre conosco nas páginas a seguir. E não poderia deixar de agradecer ao convite para fazer parte da organização deste livro através da indicação do querido amigo e colega de pesquisa, Fábio Andrade, que também nos presenteia aqui com um lindo texto. Agradeço pela doçura e paciência da Christiane Pereira de Sousa nas nossas conversas e pela confiança do professor Rogério de Almeida, ambos idealizadores do projeto desta publicação que nasceu na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo - USP. Honrar a memória dos 60 anos sem

João Pedro Teixeira, completos em abril de 2022, não é tarefa das mais fáceis, tampouco é se esmerar em falar da vida de Elizabeth Teixeira e a saga de sua família, suas filhas, filhos, netas, netos e até bisnetos. Menos ainda é tentar abraçar a obra de Eduardo Coutinho. No entanto, há que se tentar, e por isso marcharemos nesta luta.

Juliana Elizabeth Teixeira do Nascimento

Mora em Sapé, na Paraíba. Mãe de João Pedro Teixeira Bisneto, filha de Maria das Neves Teixeira e neta de Elizabeth Altino Teixeira e João Pedro Teixeira. Possui graduação em Licenciatura Plena em História pela Universidade Estadual da Paraíba (2003). É especialista em Psicopedagogia pela FIP, licenciada em Pedagogia e Sociologia pela UNIASSELVI e pós-graduada em Orientação e Supervisão pela FAVENI. Trabalha como professora do ensino fundamental e médio do Governo do Estado da Paraíba. Fez parte da diretoria do Memorial da Ligas e Lutas Camponesas, em Sapé, realizando projetos e palestras nas escolas com objetivo de resgatar a história e a memória desse movimento social.

Kamilla Medeiros

Mora em Fortaleza, Ceará, desde os seis anos, mas nasceu em Patos, na Paraíba. Mestre e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ e graduada em Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Ceará - UFC. Sua pesquisa de mestrado partiu da relação da obra de Eduardo Coutinho e o Nordeste brasileiro a partir da análise do filme *O fim e o princípio* (2005). Foi eleita representante discente no Conselho Deliberativo da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - SOCINE no biênio 2021-2023 e atua também como cineclubista, curadora, júri e mediadora de debates de mostras e festivais.

*

Kamilla Medeiros: Eu não lembro se eu comentei com você, mas algum tempo atrás fui mostrar o *Cabra* [*marcado para morrer*] para a minha avó e ela olha assim para a tela do computador e fala “- Ah, eu conheço esse homem aqui!”. Eu te falei isso?

Juliana Teixeira: Não. Não lembro, acho que não.

K.M.: Aí eu falei “- Oxe, e a senhora conhece quem aqui nesse filme?”. Ela diz “- Abraão¹!”. Resumindo a história, é porque Abraão [Teixeira] morava em Patos² naquela época. E aí, a minha avó simplesmente conta que eles foram vizinhos.

J.T.: Eita, olha só! Você descobriu agora?

K.M.: Não, há algum tempo atrás, mas eu esqueci de falar para você.

J.T.: Eram vizinhos... Minha avó morou lá com ele também.

K.M.: Engraçado, porque eu só fui descobrir isso... Deixa eu pegar um livro³ aqui. Este livro que você conhece melhor do que eu. Tava lendo ele e o outro⁴ aqui, têm dois, né? Eu fui ler os livros e descobri que a Elizabeth também morou em Patos.

J.T.: Sim, sim, quando ela veio de...

1 Abraão Teixeira, segundo filho mais velho de Elizabeth Teixeira e João Pedro Teixeira. Foi jornalista na cidade de Patos, na Paraíba.

2 Município no sertão central da Paraíba, localizado há mais de 300 km da capital João Pessoa. Elizabeth vai morar na cidade em 1981, após ser reencontrada pela família e por Eduardo Coutinho na cidade de São Rafael, no Rio Grande do Norte.

3 Referência ao livro *Elizabeth Teixeira: mulher da terra*, publicado originalmente em 2009. Organizado por Ayala Rocha, advogada, cofundadora ao lado de Vanderley Caixe do Centro de Defesa dos Direitos Humanos - Assessoria e Educação Popular, em 1981, em João Pessoa. Teve papel decisivo no trabalho com mulheres camponesas e, nesse processo, ouviu as memórias de Elizabeth Teixeira durante meses para preparar o livro.

4 Referência a outro livro de memórias, esse organizado pelas professoras da UnB e UFPB, Lourdes Bandeira, Neide Miele e Rosa Godoy. Intitulado *Eu marcharei na tua luta! A vida de Elizabeth Teixeira* foi publicado em 1997, sendo gestado desde 1985, após um encontro comemorativo do Dia Internacional da Mulher, com a presença de Elizabeth.

K.M.: São Rafael.

J.T.: Sim, São Rafael⁵.

K.M.: E as datas casam bem. Ela me explicou: “- A gente foi morar na Rua do Beco e o Abraão morava na rua paralela e quando ele saía, passava pela nossa rua”. Creio que as minhas tias mais novas chegaram a brincar com os filhos de Abraão, minha avó falou. Ela lembra dele, mas a minha mãe que já era crescida, a filha mais velha, disse: “- Olha, eu lembro de Abraão, mas se eu vi a Dona Elizabeth, não me lembro”. Ninguém imaginava, né, quem era a Elizabeth? Conheciam o Abraão porque era jornalista, então ele marcou a memória das pessoas. Em certo sentido, Patos tem essa ligação com o filme e conectou a gente sem querer.

J.T.: Acho que há uma semana atrás, minha mãe [Maria das Neves] deu uma entrevista pra minha prima que está terminando o mestrado agora e a dissertação⁶ dela é justamente sobre... Assim, não exatamente sobre Elizabeth Teixeira, mas sobre a família Teixeira. É na área de Direitos Humanos.

K.M.: [Anna] Rachel, né?

J.T.: Isso! A Rachel. Exatamente. E a minha mãe: “- Olhe, eu não vou dar entrevista gravada porque eu não consigo”. Até agora só uma pessoa que conseguiu fazer uma entrevista com ela assim gravando que foi aquele cineasta que faleceu, né? O Eduardo Coutinho. Ele foi o único que conseguiu por duas vezes arrancar dela, filmando, gravando e ela falando. Só ele.

5 Município localizado no semiárido do Rio Grande do Norte, fica há mais ou menos 220 km da capital Natal. Foi o refúgio de Elizabeth Teixeira e seu filho Carlos por quase duas décadas durante o exílio forçado pela perseguição da Ditadura Militar brasileira (1964-1985).

6 Dissertação intitulada *Memória, justiça e reparação às rupturas impulsionadas pelo Estado brasileiro no período de 1961-1985: uma análise pautada na identidade da família de Elizabeth Teixeira*, escrita por Anna Rachel de Arruda Tavares. Defendida em 16 de agosto de 2022, no Programa de Pós-Graduação em Direitos Humanos, Cidadania e Políticas Públicas (PPGDH) da Universidade Federal da Paraíba - UFPB, sob orientação da Prof^ª. Dr^ª. Iranice Gonçalves Muniz.

Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/26062>>.

K.M.: Ele era bom! Ele sabia fazer isso.

J.T.: Aí a Rachel mandou as perguntas e eu fui redigindo as respostas. Depois ela [a mãe] fez um vídeo falando, bem rapidinho e eu gravando, viu? Um vídeo de dois minutos, aliás, nem isso, dizendo que era ela quem estava dando a entrevista, mas que não queria aparecer.

K.M.: O Coutinho marcou vocês, né? Ele conheceu a Dona Elizabeth logo após João Pedro ter morrido, lá no comício⁷. Então, um dos meus interesses na pesquisa é ver essa relação do Coutinho com o Nordeste. E para mim, o encontro com a Elizabeth foi fundamental.

J.T.: Verdade, foi muito significativo. E eu me lembro que nessa última vez que ele veio à Paraíba⁸, foi muito interessante. Ele passou o dia comigo! Gravando comigo. Ele me acompanhou no trabalho, lá em casa, foi bem interessante. Ele era muito descontraído e acabava, assim, a gente falando bem naturalmente. Foi muito bom ter conhecido, sabe?

K.M.: Você não conhecia ele de antes? Só conheceu nesse dia?

J.T.: Só conheci nesse dia porque minha mãe já tinha conversado com ele há muitos anos e eu era bebê, né? Acho que no filme você viu que ela tá com uma criança e eu sou bebezinha de colo.

K.M.: Sim.

J.T.: Eu só conheci ele nessa última vez que veio à Paraíba.

⁷ João Pedro Teixeira foi executado a mando de latifundiários no dia 2 de abril de 1962, em Sapé, na Paraíba. Dias depois, a família enlutada vai a um comício na cidade em protesto pelo assassinato, acompanhada de uma multidão. Eduardo Coutinho que estava de passagem pelo Nordeste, na época a trabalho pela UNE Volante, conhece a recém viúva Elizabeth Teixeira. Sua primeira ida à região foi marcada por esse encontro do destino.

⁸ O último retorno ao Nordeste ocorreu pouco antes da morte de Eduardo Coutinho, em 2013, ao voltar à Paraíba e Pernambuco para a gravação dos extras do DVD de *Cabra Marcado Para Morrer* (1964-84) lançado pelo Instituto Moreira Salles - IMS: *A família de Elizabeth Teixeira* (2014) e *Sobreviventes de Galileia* (2014).

K.M.: Ele foi direto a você? Como foi esse contato? Como aconteceu?

J.T.: Que eu me lembre, ele chegou simplesmente lá em casa com a equipe. Se apresentou e a minha mãe lembrava dele, né? Eu não tive nenhum contato prévio, não. Só me lembro dele ter chegado lá em casa. Ele, muito espontâneo, entrou e ficamos conversando por muito tempo. Aí ele disse: “- Olha, eu posso te acompanhar no teu trabalho?”. E aí fomos, gravando, conversando com ele durante todo o caminho até chegar no meu trabalho. Lá ele também gravou comigo, depois a gente voltou. Eu me lembro que ele chegou de surpresa, com a van, com a equipe toda. Mas ele já tinha tido contato com a minha tia lá em João Pessoa, já tinha passado por lá. E ele disse: “- Eu tô revendo todos os filhos de Elizabeth que estão vivos”. Você assistiu?

K.M.: Sim, *A família de Elizabeth Teixeira*.

J.T.: Aí ele foi gravando com os filhos, né? E com a minha mãe também. Ela conseguiu se abrir porque minha mãe, eu acho, é uma das que mais tem receio em falar. Ela é muito difícil, muito difícil. Ela não gosta até hoje, ela não quer tocar no assunto. Mas, assim, como eu aos pouquinhos fui conversando com ela, tentando criar caminhos... Aí hoje ela consegue ter um outro olhar, hoje já entende melhor, já conversa um pouco mais comigo, mas ainda, eu percebo, têm muitas sequelas, sabe?

K.M.: É um trauma.

J.T.: Se a gente for analisar direitinho, eu acho que tá começando a surgir esses trabalhos relacionados à família Teixeira. Porque até então o foco era mais na minha avó, no meu avô. Mas quando a gente fala, como no caso de Rachel, ela tá agora falando sobre a questão dos direitos humanos, quando a gente vai realmente se aprofundar na família Teixeira... Nossa, foi um destroço. O que aconteceu é algo que não tem explicação, né?

K.M.: Como te falei, eu comprei esses livros porque eu sentia a necessidade de saber mais, de entender a história da família contada através da Elizabeth. Ela conta um pouco

do que aconteceu com todo mundo. Claro, eu tinha noção do que o filme nos mostra, é mais fácil porque ele já tá ali há muito tempo, então, para chegar nesses livros, você tem que ter um interesse muito grande. E agora estamos ainda mais próximos disso conversando com você. Então, assim, *Cabra* é muito impactante, a gente assiste como foi muito violento tudo o que aconteceu e ler também as palavras da sua avó, as memórias dela, só me faz pensar que Brasil é esse? Que, como você disse, destróçou uma família e a gente sabe que, infelizmente, não foi a única. Inclusive, a Elizabeth cita mais de uma vez no livro o caso da Margarida⁹ [Maria Alves]. Um caso muito parecido com o do João Pedro, ela foi executada por esse mesmo pessoal.

J.T.: Exatamente, pelos latifundiários.

K.M.: Como é que foi o teu primeiro contato com o *Cabra*? As tuas memórias sobre o filme. Você acabou de falar que a sua mãe tá se abrindo um pouco mais agora, mas e na sua infância, esse era um assunto proibido? Você primeiro assistiu ao filme e só depois vocês foram conversando?

J.T.: Na minha infância... Eu não me recordo de algo relacionado aos meus avós, nem João Pedro, nem Elizabeth. Era tudo muito silencioso, por muito tempo foi tudo muito silencioso, sabe? Inclusive, a minha mãe sempre dizia: “- Não se falava o nome da minha mãe, não se falava o nome do meu pai, era todo mundo calado”. Aí, assim, o que é que eu me lembro da minha avó na infância? Eu me lembro que quando ela retornou pra Paraíba, ela mandou pra minha casa uma coleção de livros infantis, pra mim. E eu me lembro claramente quando a minha mãe disse: “- Olhe, a sua avó, a minha mãe, que tá mandando pra você, viu? Pelos correios”. Eu amava essa coleção de livros! Amava, amava, amava. Acho que até uns 15, 16 anos eu ainda tinha esses livros. Sabia que tinha sido a minha avó e também eu já naquela fase de curiosidade, né? Nove, dez anos, não lembro bem a idade. Eu encontrei na bíblia da minha mãe, uma bíblia bem grossa que nós tínhamos, uma carta. Uma carta da minha avó. Eu não lembro perfeitamente o que

⁹ Margarida Maria Alves, símbolo da luta das mulheres no movimento camponês e presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Alagoa Grande, também na Paraíba. Mais uma que fora marcada para morrer pelos interesses latifundiários da região, assassinada em 1983.

tava na carta, mas era uma letra bonita. E era uma carta da minha avó para a minha mãe. Conversando com ela um dia desses: “- Mamãe, o que que tinha naquela carta?”. E ela disse: “- Era sua avó explicando quantos anos eu tinha quando ela saiu da Paraíba, que o meu nome era Odévia, não era Maria das Neves como é hoje. Relatando um pouquinho antes dela ir embora, como que viviam”. E eu me lembro de fato dessa carta! Eu tava até lembrando: “- Mamãe, como é que a gente perdeu essa carta? A gente não podia ter perdido essa carta de jeito nenhum”. Mas aí essa questão de mudança, sabe? A gente ainda não tinha essa noção, eu não tinha isso, então, acabou se perdendo. Então eu lembro dessa carta que eu li e que eu fiquei curiosa, né? E desses livros que minha avó mandou pra mim. Da minha infância eu só me lembro disso. Quando eu estava na adolescência, estudando já no ensino médio, eu me recordo que alguns dos meus professores falavam assim: “Ah, você é neta de Elizabeth Teixeira!”. Até aí eu sabia que era neta de Elizabeth Teixeira. Mas agora quem era Elizabeth Teixeira? Eu não me recordava muito dela, não tinha contato nenhum. Embora ela já vivesse na Paraíba, eu não me recordava. Depois, conversando com a minha mãe: “- Minha filha, você não lembra não? A gente ia pra João Pessoa, de vez em quando a gente ia, uma vez no ano. A gente ia visitar a sua avó”. Ela até me mostrou uma foto há muito tempo atrás, uma foto minha e com os meus dois primos, Williana e Júnior. Pequenos, crianças. Mas eu não lembrava da minha avó, eram poucas coisas. Passou o ensino médio todo, eu fui pra universidade com 18 anos, aí lá sim, lá eu de fato conheci quem era Elizabeth Teixeira e João Pedro Teixeira. Aí sim a coisa mudou completamente porque todo professor que fazia chamada e o meu nome é Juliana Elizabeth Teixeira. Quando eles viam o Juliana Elizabeth Teixeira, todos, sem exceção, do curso de História: “- Você é o que de Elizabeth Teixeira?!”. Aí eu já sabia dizer: “- Eu sou neta de Elizabeth Teixeira”. “- Você tem ideia de quem é a sua avó?”. Eu: “- Não, conheço, mas muito pouco. Não sei muita coisa sobre ela. Eu tenho pouco contato”. Aí: “- Você tem que conhecer a sua avó, tem que conhecer um pouco mais a história dela”. Começaram a me dar livros, fazer leituras, conversar comigo. E aí foi me despertando esse interesse em saber quem é a minha avó. Falava pra minha mãe: “- Mãe, os professores falam tanto da minha avó”. Só que a minha mãe, ela ainda não conseguia entender bem tudo aquilo. Ela dizia: “- Olhe, meu pai, ele se envolveu num conflito, foi assassinado, aí a sua avó também teve que fugir e passou muitos anos fora. Eu fui criada por uma tia”. Era tudo muito resumido e até hoje.

Eu achei muito interessante a Rachel tá fazendo esse trabalho porque é um trabalho que eu sempre tive vontade de fazer, porém, eu mesma ainda tenho muito medo. Quando eu falei: “- Mãe, Rachel quer uma entrevista sua e tal”. Eu sinto, eu percebo que é muito difícil. E a gente teve vários encontros com os tios que o Memorial¹⁰ conseguiu promover. É muito complexo, é muito difícil pra eles. Eu percebo muito isso na minha mãe. Essa dor... A dor de não ter tido a mãe perto, de terem tirado a mãe. E até hoje quando ela fala se emociona na certa. Ela diz que é uma lacuna muito grande na vida dela. Mas só foi na universidade mesmo, foi na universidade que eu descobri realmente a minha identidade.

K.M.: Um assunto muito espinhoso... Em casa, só vocês sabem.

J.T.: É bem complexo pra eles. Os irmãos foram separados. Até hoje isso traz sequelas porque a gente não tem muito contato com os meus tios, com as minhas tias. A gente não tem essa proximidade. Até mesmo com minha avó, pra estar indo lá, é complexo.

K.M.: Então voltar para Sapé deve ser muito traumático para Elizabeth.

J.T.: Tudo o que ela vivenciou aqui, a perseguição antes do assassinato, depois do assassinato do meu avô, depois a luta dela aqui dentro. A própria família de Elizabeth não a apoiou.

K.M.: O seu bisavô?

J.T.: Meu bisavô não deu nenhum apoio naquilo que ela estava vivendo naquele momento, pelo contrário. Então, para ela sempre foi muito difícil retornar pra cá. São muitas dores. Mesmo ela voltando com a Anistia, não conseguiu mais reintegrar a família. Ainda teve muitas dores profundas ao longo desse caminho, então não é fácil pra ela não.

10 Memorial das Ligas e Lutas Camponesas, fundado em 2006, e com sede no Povoado de Barra de Antas, município de Sapé, na Paraíba, a ONG MEMORIAL DAS LIGAS CAMPONESAS nasce do empenho de um coletivo formado por Trabalhadores e Trabalhadoras do Campo, com a efetiva colaboração de agentes pastorais (principalmente da CPT), de militantes de movimentos sociais populares do campo, de professores e estudantes extensionistas ligados à UFPB e de outros profissionais comprometidos com a causa camponesa. Disponível em: <<https://www.ligascamponesas.org.br/>>. Acesso em: 21 de agosto de 2022.

K.M.: E para a sua mãe também? Ela foi criada por uma tia em Sapé.

J.T.: Hoje não é mais Sapé, onde ela morava se emancipou e virou a cidade de Sobrado, mas na época era Sapé. Os filhos foram divididos entre os parentes mais próximos e aí minha mãe foi criada por uma tia e madrinha. Ela foi levada pra casa deles e mudaram o nome da minha mãe. Veja só, o nome da minha mãe não era Maria das Neves, o nome dela era Odévia. Ela não tinha o registro de nascimento ainda, então, fizeram o registro já com outro nome. Ela fala pra mim que não sentiu esse impacto assim tão grande, mas a gente sabe que lá no fundo... Ora, como é que você passa sete anos chamada Odévia e depois você muda o nome? E ela foi criada pela madrinha, mas assim...

K.M.: E pelo o que eu pude ler aqui pelas memórias da Elizabeth, ela pode ter ouvido coisas desagradáveis sobre a própria mãe e o pai.

J.T.: Com certeza, com certeza! Eles explodiram duas vezes lá... O local onde tinha a cruz, onde o meu avô foi morto. E assim, eles [Elizabeth e João Pedro] não eram bem vistos, pelo contrário. E ainda hoje existem pessoas que têm essa visão que eles estavam ali querendo quebrar a ordem, fazer tumulto, então, com certeza ela ouviu alguma coisa. Mas o que ela fala muito é que naquele período predominou o silêncio. Ela diz que não ouvia falar nem da mãe, nem do pai, ninguém falava. Foi uma criança que não sabia o que tinha acontecido com a mãe, sabia que o pai tinha sido morto, mas não sabia o que de fato aconteceu com a mãe. Na cabeça dela, a mãe tinha abandonado. Por muito tempo ela entendeu isso.

K.M.: E teve um filho que foi criado por seu bisavô e que por algum motivo do destino muito estranho, mantiveram o nome dele João Pedro.

J.T.: João Pedro Filho.

K.M.: Esqueci o apelido dele.

J.T.: Tio Pêta.

K.M.: Teve uma lavagem cerebral ali?

J.T.: Justamente. Ele foi criado pelo meu bisavô e ele foi criado ouvindo “- Sua mãe era errada, sua mãe fazia isso, sua mãe fazia aquilo, sua mãe abandonou vocês”. Então ele cresceu com essa lavagem cerebral de ouvir “- Sua mãe não presta. Sua mãe é alguém insignificante”. Ele cresceu com isso. Você já imaginou uma criança ouvindo isso durante toda a sua vida? Ele absorveu esse lado da história. Esse lado que a minha mãe fala: “- Esse lado que nós fomos abandonados”. Muitas vezes, eu percebia que o lado filha pesava mais, aí ela dizia: “- Poxa, eu não teria abandonado os meus filhos”. Eu tive que ter muita conversa com ela, mostrar pra ela o que de fato estava acontecendo, quem foi Elizabeth Teixeira, porque ela foi tão importante e o porque que eu me orgulho tanto dela como neta. Precisei falar isso pra ela entender porque sempre pesava mais aquele lado dela como filha. Ou ela ia ou ela morria, não tinha escolha. Ela não teve escolha.

K.M.: Não teve, não teve. Além de tudo isso, ainda tinha o machismo. Imagina, uma mulher que fugiu e deixou os filhos. A pior pessoa do mundo.

J.T.: Eu acho que foi em cima disso aí que eles cresceram. E eles sofreram muito, muito. Se você ouvir os relatos, nossa, cada um sofreu muito, muito mesmo. A minha tia Maria José, ela diz assim: “- Todo mundo foi sendo retirado, os familiares vinham pegar e eu como era a mais preta de todas, ninguém me escolheu”.

K.M.: E ainda teve racismo.

J.T.: Eu fiquei mal, é impressionante. Eu tenho muita vontade de escrever sobre isso, mas até eu absorvi muita coisa disso.

K.M.: Inclusive, quero voltar para você agora. Já que disse mais cedo que conheceu mesmo essa história com os seus professores no curso de História. Você já tinha assistido o *Cabra* nessa época?

J.T.: Antes da universidade, eu me lembro que já tinha assistido o filme. Eu não lembro se foi na casa de alguém... Eu vi o filme, mas não entendi. Eu assisti, era a minha avó ali, mas eu não conseguia compreender. Foi algo que naquele momento pra mim não foi significativo, eu não criei relações ali. Como eu tô dizendo pra você, só na universidade que de fato eu comecei a rever o filme. Aí sim as coisas foram se encaixando, aí sim eu fui entendendo cada momento daquele.

K.M.: A cabeça muda, né? Você já estava com 18 anos.

J.T.: Eu me lembro também do meu tio. Tem um tio que eu lembro me colocando no braço, era Tio Nino. Ele morou um tempo no Rio de Janeiro, quando ele voltou, ele ia muito lá em casa conversar com a minha mãe. Acho que estes são os tios que eu me lembro da infância, que é ele, a minha tia Maria José, a Mariinha, e a Tia Anatilde.

K.M.: Desculpa, o primeiro... Nino? Não entendi.

J.T.: O Nino era o Eudes.

K.M.: Ah, sim! José Eudes.

J.T.: E Tio Pêta, eu também lembro dele. Eu me lembro de algumas vezes quando a gente ia pra feira, minha mãe encontrava e falava com ele. Eu me lembro da feição dele. Era quem estava mais próximo da gente. Aí depois o tio Nino chegou do Rio de Janeiro, ele sempre ia lá em casa. Tia Mariinha e Tia Anatilde porque pelo menos uma vez no ano a gente ia pra João Pessoa. Até hoje são as tias que eu mais tenho contato. Meu irmão passou um ano morando na casa da minha avó, ele foi pro exército e ficou lá um tempão.

K.M.: Qual é o nome do seu irmão?

J.T.: Jeimison Teixeira. Agora adivinha o nome do meu filho?

K.M.: Será que eu vou acertar?

J.T.: É muito difícil de acertar!

K.M.: Você colocou o nome do seu avô.

J.T.: João Pedro Bisneto.

K.M.: Você vai poder contar a história.

J.T.: Eu já levei ele no Memorial e já contei pra ele a história do bisavô dele.

K.M.: Já contou?

J.T.: Interessante, ele tem sete anos e teve uma atividade na escola que era pra contar a origem do seu nome.

K.M.: Nossa... E aí?

J.T.: E ele já conseguiu! A professora dele: “- Juliana! Menina, e ele num contou? Que é o nome do bisavô dele. Que o bisavô dele participou de um movimento chamado Ligas Camponesas aqui em Sapé”. A professora ficou impressionada.

K.M.: Agora eu também fiquei arrepiada.

J.T.: Ele já entende a origem do nome dele e daqui pra frente eu vou sempre conversando.

K.M.: É muito bonito porque mostra que tá vivo.

J.T.: É muito importante preservar essa memória. Enquanto professora de História, eu busco muito, sabe? Aqui em Sapé mesmo, que é justamente onde aconteceu o começo

das Ligas Camponesas, só agora que a gente consegue falar mais abertamente sobre as Ligas, sobre João Pedro, sobre Elizabeth e tantos outros. Há quatro ou cinco anos atrás a gente conseguiu através do Memorial algumas vitórias, a exemplo de colocar no currículo das escolas o tema Ligas Camponesas.

K.M.: Nas escolas públicas?

J.T.: Nas escolas públicas. Eles têm agora um período, uma data em que abordam as Ligas Camponesas, falam sobre João Pedro e Elizabeth. E isso é muito recente porque até então as pessoas não conheciam a sua própria história.

K.M.: E você costuma falar alguma coisa?

J.T.: Todo ano me disponibilizo, sou convidada para falar sobre essas histórias nas escolas. E como professora, eu já desenvolvi alguns projetos com essa temática. Todo ano eu trabalho com as minhas turmas, levo pro Memorial, eu trago pra assistirem *Cabra Marcado*, sabe? É muito importante essa preservação da memória. Sapé... Parece que não gosta. É muito difícil ter essa história vista de baixo, a história dos vencidos. A nossa história é muito elitizada. E aí o Memorial tá sendo essencial nessa luta.

K.M.: Eu quero tocar em duas coisas que você acabou de falar. A escolha pela História e a escolha pelo ensino. Como é que você chegou nisso?

J.T.: Eu sou filha de professora, né? A minha mãe é professora aposentada. Com 15 anos eu já ajudava ela com os alunos, já ia com ela pra sala de aula e já me encantava com aquele universo. Então, quando eu fiz vestibular, eu queria ser professora. E a opção de História, não foi por conta dos meus avós, mas porque era uma matéria que eu gostava no ensino médio. Apesar de que na infância eu fui uma criança muito tímida, muito recuada, mas no ensino médio eu consegui melhorar muito essa minha timidez através da disciplina de História, nos seminários, sabe? Eu amava aquilo ali. Eu escolhi essa opção baseada nisso. Quando eu fui pra universidade, aí sim, eu vi realmente que era aquilo que eu queria porque eu conhecia a história dos meus avós e me identifiquei muito. Quando fui fazer o meu trabalho de conclusão, aí: “- Eu não posso de outra coisa

que não seja sobre os meus avós”. E foi magnífico como eu me aprofundei na história dos meus avós, na história das Ligas Camponesas porque conheci a Irmã Tonny¹¹, uma freira que tava recentemente no Brasil, aqui na Paraíba, começando a fazer esse trabalho de resgate e aí ela chegou até a mim. “- Ah, você é neta de Elizabeth Teixeira, vim conhecer vocês”. Aí eu “- Poxa, eu quero fazer um trabalho sobre os meus avós, a senhora pode me ajudar?”. Ela disse: “- Com certeza, posso te ajudar e quero que você venha fazer esse trabalho aqui comigo porque estou indo pra campo fazer entrevistas com remanescentes das Ligas”. Eu fiz muitas viagens com Irmã Tonny, eu conheci uns quatro ou cinco remanescentes, eu tive o prazer de ir até os assentamentos e ouvir as pessoas falarem sobre João Pedro Teixeira. Tanto é que na construção do meu trabalho eu tentei fazer essa ponte entre as Ligas Camponesas da década de 1960 e o MST na atualidade, sabe? Mostrar que as pessoas estão muito ligadas à história das Ligas, à história de João Pedro pra continuar. Foi muito bom e foi a Irmã Tonny que abriu esses caminhos para mim. Pra conhecer pessoas que conheceram a minha avó, que estavam na época da luta deles.

K.M.: Que também fizeram parte da luta, que eram companheiras e companheiros.

J.T.: E eu tive o prazer de conhecer, de gravar entrevistas.

K.M.: Eu quero ler.

J.T.: Eu tenho que digitalizar toda a minha monografia. Não é só você, eu acho que tem várias pessoas querendo ler. Eu tenho que fazer isso. É como eu sempre digo, eu tive muitas pessoas boas na minha vida acadêmica, pessoas que me ajudaram muito. Inclusive, quando eu fui participar do Memorial, eu tive professores fantásticos que me motivaram muito. Toninho foi um deles, Iranice também. Mas eu acabei me perdendo

11 Antônia Maria Van Ham, uma das organizadoras do livro *Memórias do povo: João Pedro Teixeira e as Ligas Camponesas na Paraíba - deixemos o povo falar...*, lançado em 2006. Conhecida como Irmã Tonny, integrante da Comissão Pastoral da Terra e uma grande articuladora atual das lutas dos povos do campo. O livro está disponível em: <<https://mst.org.br/download/memorias-do-povo-joao-pedro-teixeira-e-as-ligas-camponesas-na-paraiba-deixemos-o-povo-falar/>>. Acesso em: 21 de agosto de 2022.

no meio de tudo, porque eu sempre tive que trabalhar muito, eu sempre tive que correr muito atrás. Aí depois vem filho e você precisa dar conta de todas as responsabilidades. Como eu queria parar e poder resgatar mais ainda essa história como neta, como eu queria escrever algo. Toninho sempre dizia: “- Juliana, vamo escrever, vamo escrever!”. Eu tô devendo isso pra mim mesma.

K.M.: Agora eu entendi o que você quis dizer quando falou da Rachel. Algo que você já começou com a sua monografia.

J.T.: Exatamente. Eu estudei muito, pesquisei muito. Acho que o momento pra ter continuado era aquele. Depois eu conheci mais professores da universidade lá no Memorial e foi caindo mais a ficha “- Poxa, como eu queria, como eu queria!”. Mas aí eu fui fazendo um concurso, dois concursos, fui passando. Hoje eu trabalho três expedientes. Então, você veja, uma professora que trabalha isso não tem condições de fazer mais nada. A não ser o próprio trabalho, se dedicar ali, sabe? Mas um dia eu vou parar e vou escrever, um dia eu vou parar e recomeçar essa história novamente. Tenho muita vontade de continuar.

K.M.: Por favor, escreva. E para Rachel, você deu entrevista?

J.T.: Não, não, só a minha mãe mesmo. Ela tá focada nos filhos.

K.M.: Claro, são as fontes primárias.

J.T.: Mas eu já dei muitas entrevistas. De vez em quando alguém diz “- Eu vi você na TV Senado!”. Já gravei com muita gente, sempre aparece alguém me procurando e é um trabalho que eu amo fazer. Eu amo estar nas escolas. Já fui pra vários eventos, seminários, congressos, convidada como neta de Elizabeth Teixeira.

K.M.: E numa dessas Coutinho te achou.

J.T.: Porque eu acho que fui uma das primeiras netas a me entusiasmar e a querer falar

sobre isso. Eu tenho muito orgulho dos meus avós, do que eles fizeram, da luta deles.

K.M.: Como é que foi o teu envolvimento com o Memorial das Ligas e Lutas Camponesas? Você foi uma das fundadoras?

J.T.: Eu estive presente desde o momento em que o Memorial foi criado. Foi uma grande vitória, conseguimos desapropriar o local onde moraram João Pedro e Elizabeth. Aquilo ali mexeu muito comigo, ajudar nas ações que estavam desenvolvendo, principalmente, na parte pedagógica de trazer pras escolas. Irmã Tonny foi essencial nesse momento de me levar pra lá. Irmã Marlene também que é uma outra feira que teve papel importante e todo aquele pessoal de Barra de Antas. Hoje eu estou mais afastada do Memorial por conta desse meu corre-corre, então eu vou lá quando levo os estudantes para conhecer, quando têm os eventos, por exemplo, no mês de abril, no aniversário de morte do meu avô. Eu vou nessas ocasiões. Eu sei quem é a presidente do Memorial.

K.M.: A Alane Lima.

J.T.: Conheço Alane, mas hoje eu tô mais de fora.

K.M.: Tempos atrás eu tive uma conversa com a sua tia Mariinha, a Alane, a professora Iranice Muniz e o professor João de Lima sobre os 60 anos da morte do seu avô.¹²

J.T.: Alane é filha de Luizinho, que também é outro guerreiro. Ele já foi presidente do Memorial e foi bem na época que eu tava lá bem presente.

K.M.: Ver Alane, uma mulher numa posição tão importante remete a tanta coisa, né? À própria Elizabeth, Margarida. E ela nos contou uma coisa que me deixou bem preocupada, a possibilidade de que inundem a região de Barra das Antas, onde fica o Memorial.

¹² Em virtude dos 60 anos da morte de João Pedro Teixeira completos em abril de 2022, a convite da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), foi gravada a conversa “Marcharemos em tua luta: 60 anos da morte de João Pedro Teixeira (1962-2022)”. Disponível em: <<https://vimeo.com/699693322/4706425e42>>. Acesso em: 24 de agosto de 2022.

J.T.: A gente tá bem preocupado com isso. Existe um projeto de uma barragem e se realmente for construída, toda a região será inundada, inclusive o Memorial.

K.M.: É querer apagar mais uma vez a história. Espero que isso não vingue.

J.T.: Existe aí uma organização toda para tentar evitar.

K.M.: Com esse governo atual¹³ é tudo muito mais difícil.

J.T.: Olha, eu sempre me perguntava aqui em Sapé: “- Por que não tem uma rua com o nome da minha avó? Do meu avô? Por que não tem uma escola?”. Eu sempre me perguntava. Inclusive, numa das vezes que eu fui convidada à câmara dos vereadores, eu questionei isso. Eles tentam apagar essa história o tempo todo.

K.M.: Preferem colocar nome de general.

J.T.: Quando eu fiz o meu primeiro concurso do Estado e passei, foi em 2006, eu fui designada para uma escola nas terras de um dos mandantes do crime. Sim, sim. Ele não é mais vivo, mas o poder dele era muito presente, da família dele. E minha mãe sempre dizia: “- Não fale não. Não diga quem você é porque eu tenho medo”. Eu pegava mais ou menos uns três quilômetros de estrada de barro, tinha um canavial de um lado e do outro e eu ia de moto.

K.M.: Sozinha?

J.T.: Sozinha. Passei lá dois anos e não consegui dizer quem eu era. Depois que eu saí, uma professora me perguntou: “- Juliana, você é neta de Elizabeth Teixeira. Por que que você não disse?”. E eu confesso que tive medo porque via que o poder era muito presente ali, sabe? Era muito marcado ainda. Eram as terras deles, né? As pessoas que moram nelas ainda tem isso da submissão. Eu achei impressionante, o ano era 2006 e como as pessoas ainda eram submissas. Me senti acuada mesmo. Eu disse à minha mãe:

¹³ Referente ao mandato presidencial de 2019-2022.

“- Se me perguntarem eu vou dizer quem eu sou, com certeza”. Mas eu não consegui desenvolver nenhum trabalho desse tipo lá no período em que estava como professora, nem cheguei e disse “- Eu sou neta de Elizabeth Teixeira e João Pedro Teixeira”. Mas se tivessem me perguntado, obviamente, eu teria dito “- Sou sim”. Mas, eu também pensava: “- Por via das dúvidas, eu vou e volto todos os dias sozinha”.

K.M.: Você não ia negar.

J.T.: Jamais. Dentro da escola as pessoas eram maravilhosas, mas como todas as terras ainda eram da família, eu preferi ficar quieta.

K.M.: Agora, qual foi o envolvimento do seu bisavô nisso?

J.T.: O meu bisavô era um latifundiário.

K.M.: Sim, sim.

J.T.: Ele tinha esse mesmo olhar. Quando os meus avós começaram a enfrentar esses latifundiários, quando o meu avô começou a lutar contra isso, então, viu na mesma ótica dos donos das terras: “- João Pedro é um inimigo e está tentando nos abater”. Por exemplo, ele vendeu o sítio que os meus avós moravam para outro latifundiário com a intenção de expulsar o meu avô de lá. Foi a partir daí que gerou todo um processo, o meu avô foi atrás de um advogado, foi aí que armaram a emboscada. Foi criada toda uma situação e eu não sei, mas talvez o meu bisavô sabia dessa emboscada porque as pessoas que estavam envolvidas eram próximas dele. E o meu bisavô sempre foi contra o casamento da minha avó, ainda mais quando o meu avô resolveu enfrentar todo o poderio aqui do Vale do Paraíba.

K.M.: Quem pegava na enxada, tinha carteirinha e tudo mais na Liga de Sapé, né?

J.T.: Outras Ligas foram sendo criadas.

K.M.: Anterior a de Sapé teve a Liga de Vitória de Santo Antão, em Pernambuco, certo?

J.T.: A de Sapé teve maior repercussão a nível mundial, de maior número de associados. Meu avô se tornou vice-líder das Ligas da Paraíba, então, chamou mais atenção. Contestou para o Brasil inteiro o poder dos latifúndios.

K.M.: Quando a gente assiste ao filme, a gente tem uma dimensão. Quando a gente vai ler um pouco mais, dá para entender como ali foi o berço do MST, de como ele é grandioso hoje.

J.T.: Eu fico pensando, que capacidade, que liderança, que doação foi a deles! Enfrentaram tudo aquilo ali, enfrentaram os poderosos, que mandavam e desmandavam nos prefeitos e governadores. É impressionante. O meu avô em nenhum momento fraquejou e era aquilo o que ele queria. Queria lutar por justiça.

K.M.: Talvez, no fundo, ele soubesse que não teria uma vida longa.

J.T.: Ele sabia. A minha avó relata que ele dizia que sabia, que em algum momento iam tirar a vida dele já que era considerado o cabeça. E depois a minha avó iria continuar tudo isso, de pegar essa causa e continuar.

K.M.: Conta um pouco sobre como você exibe o *Cabra* na sala de aula.

J.T.: Eu sempre uso. Pergunto pros alunos se eles já conheciam, se os avós já falaram, se alguém já falou. Na maioria das vezes, eles não conhecem a história das Ligas Camponesas, nem a de João Pedro e Elizabeth. Os que conhecem são aqueles que estão ligados ao MST ou moram em assentamentos, esses sim.

K.M.: Ou são da família de outros camponeses daquela época que nem você.

J.T.: Isso. Fora esses aí, você não encontra não. Aí eu falo um pouco do período, trago os

recortes de jornais e passo o filme para analisarem. A gente discute e falam “- Professora, a gente não conhecia essa história da nossa cidade, a gente nunca tinha visto”. Teve um ano que a prefeitura colocou várias sessões de cinema e entre elas tinha *Cabra marcado*. Foi uma vitória.

K.M.: Onde isso foi exibido?

J.T.: Na praça pública. A gente levou todo mundo, assistiram, teve debate. A gente tenta mostrar a nossa história, como foi importante e continua hoje. Tentando fazer com que analisem e possam se identificar com aquilo ali. Que traga significado pra vida deles.

K.M.: Na prática, você sente que essas ações fazem do filme, da história da sua família e das Ligas como um todo, parte do dia a dia de Sapé?

J.T.: Eu percebo que por muito tempo não se tocava nesse assunto, como se fosse proibido. E é justamente porque estamos falando da história do povo, da história de pessoas humildes que lutaram. E hoje, a gente consegue ter um pouquinho de abertura, mas mesmo assim eu percebo um desinteresse muito grande por parte do poder público. Os jovens não conhecem essa história, só os mais velhos e mesmo assim com receios. Eu acho que a gente precisa ainda de muita coisa aqui em Sapé pra realmente a gente não deixar morrer essa história. Ainda temos uma visão muito distorcida do que é essa luta no campo, da importância do MST enquanto movimento social. É uma luta árdua, constante, que precisa ser reconstruída, ser mostrada da forma que tem que ser mostrada porque muitas pessoas ainda vêem tudo isso pelo olhar da elite.

K.M.: Uma elite conveniente.

J.T.: É aquela coisa, né? Um camponês, negro, analfabeto. Como uma pessoa que para eles seria tão insignificante, conseguiu impactar e mostrar o que estava acontecendo no campo brasileiro? Como é que pode, né? Eles não querem mostrar que alguém ali lutou pelos seus direitos e que conseguiu reunir mais pessoas que também lutaram por isso. E o que que a gente faz? Eu como professora tento mostrar essa história. Eu acho que isso não pode ficar só no campo acadêmico, isso tem que ir pras ruas, pras escolas. Eu

vejo muito essa questão de Elizabeth, das Ligas e de muitas outras lutas muito discutidas e trabalhadas nas universidades, mas no povo, lá na ponta, a gente precisa de mais projetos que cheguem aqui.

K.M.: Quando você fala de Elizabeth, do *Cabra*, das Ligas e da sua história também, porque você não é coadjuvante nisso, você sente que as meninas e outras mulheres, tem aquele brilho nos olhos?

J.T.: Sim, e eu fico muito feliz com isso. Elizabeth com certeza é uma mulher muito à frente de seu tempo. Traz muita referência, ela é minha referência de luta, de empoderamento. Eu tento passar isso e eu vejo que as meninas só precisam conhecer um pouco mais, conhecer a si mesmas, suas identidades, suas histórias.

K.M.: Eu fico muito feliz por saber que sou conterrânea de vocês. Ainda mais depois que eu descobri por um acaso que a minha família teve esse contato rápido com o Abraão. Minha mãe deve ter visto a Elizabeth e ela nem lembra.

J.T.: Eu tava conversando com a minha mãe por causa dessa entrevista que Rachel e ela dizendo assim: “- Eu falando que sofri muito, imagina Isaac e Abraão. Abraão ficou sozinho, Isaac foi morar em Cuba sem ninguém por perto. Eu sofri e meus irmãos mais ainda”.

K.M.: Pelos relatos de Elizabeth nos livros, ela conta que Abraão foi torturado. E ela conta que ele era super entusiasta com a causa do pai, chegou a fazer discursos. Mas com tudo isso que aconteceu, ele virou outra pessoa.

J.T.: Muito sofrimento, né? Ele foi um dos que mais teve que enfrentar toda essa perseguição.

K.M.: Uma última pergunta. A Anatilde não aparece no *Cabra*?

J.T.: Ela não aparece no filme¹⁴. Quando minha avó voltou com a Anistia, ela trouxe Anatilde. Ela não é filha de João Pedro. É Tia Anatilde quem mora com a minha avó em João Pessoa.

K.M.: Elizabeth cita o nome de Anatilde sem muitos detalhes nos livros de memórias. Deve ter sido difícil para ela também.

J.T.: Foi justamente enquanto ela estava foragida, quando ela estava em São Rafael.

K.M.: Imagina passar quase vinte anos sozinha, é muito difícil.

J.T.: Eu fico impressionada com esse poder... Eu digo que ela é uma fênix. Passar por tanta coisa e conseguir tá aí.

K.M.: Interessante, a Rachel é filha da Anatilde, né? É muito bonito esse gesto dela de contar a história da própria família. Pelas minhas contas, já temos a sua monografia e agora a dissertação da sua prima. Não vou esquecer de cobrar depois. Juliana, acho que já te aluguei demais, te agradeço pela conversa.

J.T.: É sempre um prazer colaborar. Quando vier aqui em Sapé, fale comigo.

Referências

BANDEIRA, Lourdes Maria; et al. (Org.). Eu marcharei na tua luta – A vida de Elizabeth Teixeira. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 1997.

ROCHA, Ayala A. Elizabeth Teixeira: Mulher da Terra. 2 ed. João Pessoa: CCTA, 2016.

14 Um adendo: Na verdade, enquanto fazia a revisão desta entrevista, descobrimos que sim, Anatilde aparece muito discretamente no filme, mesmo que não haja menção à sua presença. Ela própria me confirmou, era uma das moças ao fundo da sala da casa de São Rafael onde Elizabeth e Coutinho conversam.

Da “escuta sensível da alteridade” à saudades do futuro: a história de *Cabra marcado para morrer*

Gilvan Veiga Dockhorn

Universidade Federal de Santa Maria

Quando Eduardo Coutinho decidiu retomar em 1981 o projeto do filme que contava a vida e a morte do líder camponês João Pedro Teixeira, filme que fora interrompido pelo golpe civil-militar de 1964, o Brasil vivia um momento político que concedia um certo espaço de manifestação em relação ao período mais draconiano da ditadura.

Dois momentos que marcam, não apenas a dinâmica do regime autoritário no país, mas a própria mudança na produção, quer em estilo, quer em formato, da cinematografia do país. Não por acaso, quando o filme *Cabra marcado para morrer* é idealizado se configurava a passagem ou as mudanças no chamado estilo clássico (características de *O cangaceiro* de Lima Barreto, 1953, por exemplo) para o chamado estilo moderno (apresentado em *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos, 1963, por exemplo).¹

De outro modo, na retomada do filme outras produções de conotação eminentemente política, de contestação e de denúncia, hoje clássicos da filmografia brasileira, eram lançadas: *Eles Não Usam Black-tie* (Leon Hirszman, 1981), *O Homem*

¹ Sobre o assunto ver: XAVIER, Ismail. *O Cinema Moderno Brasileiro*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

que *Virou Suco* (João Batista de Andrade, 1981), *Pra Frente, Brasil* (Roberto Farias, 1982) entre outros.

O filme *Cabra marcado para morrer*, ao não se encerrar na proposta inicial, tendo uma descontinuidade narrativa imposta pelo arbítrio se desdobrou em vários quando de sua retomada em 1981. A começar pelo enredo, a questão de como se retratar em linguagem audiovisual a trajetória da luta camponesa pela perspectiva dos oprimidos, passando pelas inovações do estilo adotado (típico das rupturas estabelecidas pelo Neorrealismo italiano, *Novelle Vague* e *Cinema Novo*), chegando na própria experiência da filmagem interrompida quase duas décadas antes, somada ainda à história do camponês João Pedro (no projeto original), de Elizabeth (na versão final) e a vida, a memória e as histórias dos participantes do filme. Pode-se ainda incluir, a ideia do impacto da exibição do conteúdo filmado nos anos 60 aos personagens envolvidos e a ressignificação de suas memórias a partir do filme.

Assim, na não intencional e imposta longa construção de *Cabra marcado para morrer* a obra transita entre três “brasis”: o da efervescência político, social e institucional do início dos anos 60; o da opção pela solução autoritária-conservadora do golpe, o final da frágil democracia em 1964 e o regime que se seguiu; e o da lufada de expectativas pela redemocratização que se avizinhava com a Lei da Anistia e o regresso dos exilados, o retorno ao multipartidarismo e o final da censura institucional.

O Brasil do início dos anos 60 e a ideia de *Cabra marcado para morrer*

Tanto na proposta original quando de sua retomada, *Cabra marcado para morrer* é filmado em espaços reais, algo que Eduardo Coutinho abandona nas produções finais de sua trajetória, essencialmente os últimos 15 anos com, entre outros, *Edifício Master* (2002), *Jogo de Cena* (2007) e, filme póstumo, *Últimas Conversas* (2015). Mas este estilo e estética são componentes fundamentais no processo que envolve o engajamento político comprometido com a crítica social da perspectiva do olhar do camponês, do subalterno e do oprimido.

Explorando ao máximo as agruras da vida campesina, a proposta da locação real, mantendo os personagens no seu espaço original, com captação de som direto, proporciona uma ampliação na dramaticidade narrativa e cria um ambiente de

reafirmação da veracidade dos testemunhos ou, ao menos, como afirma Eduardo Coutinho, a verdade das filmagens. Diga-se, veracidade e realidade que seriam fruídas por um público eminentemente urbano e de classe média, ou seja, os consumidores dos produtos culturais que viviam em uma realidade muito distinta daquela registrada por Coutinho.

Cabra marcado para morrer procura vincular desta forma, aos olhos do público, os depoimentos à uma realidade concreta tão distante da vida urbana, mediada pelo consumo e pelas contingências da política e sociedade em efervescência típica do início da década de 60. Deve-se ressaltar a importância da narração em *Cabra marcado para morrer* que introduz informações, relatos e interpretações de Coutinho em relação à história e ao processo de filmagem. As vozes *over* dos entrevistados se somam as vozes narrativas de Ferreira Gullar e do próprio Eduardo Coutinho ampliando o mosaico de procedimentos adotado pelo diretor.

Contudo, independente das alterações estéticas e narrativas percebidas ao longo da trajetória cinematográfica de Eduardo Coutinho, preservou-se o chamado *cinema de conversação* e a sua ideia de uma antropologia selvagem.² E essas características se elevam na proposta original de *Cabra marcado para morrer*.

A base, o corpus analítico que a produção cinematográfica alternativa, incluindo a de Coutinho, se debruçava os anos 60, partia do fato de que o país colhia os frutos de um aumento do contingente populacional em números absurdos. Em 1920 a população estava estimada em 30 milhões de habitantes; em 1950 alcança 50 milhões e em 1960 encontrava-se na casa dos 70 milhões.³ Os números do aumento da população trazem consigo a passagem desequilibrada e não planejada de um país de predominância rural para urbana, ou de uma economia essencialmente agrícola para industrial, resultando em uma maior ocupação territorial o que, além de deteriorar as condições de vida do campo de dos novos núcleos urbanos, fez com que uma camada de novos consumidores

2 TEIXEIRA, Lucas José Carvalho. *Eduardo Coutinho: Cinema de Conversação e a Antropologia Selvagem*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC, Florianópolis, 2018, pp. 21-62.

3 Os dados mencionados estão contidos no Anuário Estatístico Brasileiro: no que concerne aos números referente a 1920, exatamente 30.635.605 habitantes (Ano IV, 1941/1945 - Rio de Janeiro, Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística de 1946); em 1950, 51.944.397 (Id.: Ano XV, 1954 - de 1954) e em 1960, 70.967.000 (Ano XXV, Conselho Nacional de Estatística - IBGE, 1964).

fosse “atirada” ao mercado, passando a exigir do governo soluções de problemas antes refletidos em menor escala, como saneamento básico, saúde, transportes, etc.

As cidades representavam o meio mais rápido (e talvez o único possível) de melhoria nas condições de vida, pois os novos “urbanos” eram herdeiros da situação catastrófica em que se encontrava o meio rural. Este contingente geralmente encontrou trabalho nos setores informais, sem qualquer resguardo dos seus direitos trabalhistas. Os demais trabalhadores que conseguiram empregos “formais”, acabaram por engordar as fileiras sindicais, ainda dependentes devido à política da era Vargas. O camponês “recém-urbano” estava mais propenso a integrar as organizações sindicais, pois a incipiente industrialização da década de 30 acabou por gerar uma linha de trabalhadores “bem orientados” e enquadrados na lógica capitalista. Esta “geração conformada” também foi resultado da desagregação, ou refluxo, sofrido pelas organizações comunistas e, principalmente, anarquistas do início do século.

O Brasil compreendido entre anos de 1940-1960, foi tomado de uma disputa política e de uma polarização radicalizada e fragmentada que elevaram uma politização generalizada da sociedade e, conseqüentemente, desencadearam processos mobilização política cada vez mais frequentes e intensos. A organização de diversos setores da sociedade, de conservadores à progressistas, de reacionários à revolucionários, permeou a formação de sindicatos, associações e institutos.

O início da década de 60 foi marcado por uma intensa politização da sociedade, refletido nas campanhas de alfabetização de adultos, nas organizações de camponeses e operários, marcando uma evolução no processo sindical autônomo e até da aproximação de alguns setores da Igreja Católica com as posturas políticas de esquerda. Somando a sensação aguda de crise política e econômica à intensa mobilização de grupos até então descartados do processo político, ocorreu uma cisão na política brasileira e na própria instituição militar, que estava dividida, tanto por sua relação com agentes da “direita” (através do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais, IPES ou Instituto de Brasileiro de Ação Democrática, IBAD, por exemplo), quanto pela esquerda (despontando o nacionalismo liderado por Leonel Brizola).

A exploração da força de trabalho seguiu uma linha ascendente desde a efetivação do processo de industrialização do país. O Estado e o pacto populista surgem como resultado de um equilíbrio das diversas classes que não conseguiram uma

hegemonia particular. Revelou-se uma contradição insuperável, onde o nível político e o econômico não tinham “pesos” iguais: as classes menos privilegiadas detinham uma participação no poder (enquanto não avançassem em suas reivindicações colocando em dúvida a ordem estabelecida), porém, não compartilhavam (e tiveram uma redução de seu poder aquisitivo) dos resultados da expansão econômica. A participação das massas nas decisões do governo era resultado de uma convenção, ou compromisso, de interesses dos grupos dominantes, que acabou por revelar-se frágil no início dos anos 60. À medida que estes compromissos não ocorriam mais, diminuindo a capacidade de manipulação das camadas menos privilegiadas pelo Estado, as bases que sustentavam o Estado populista reduziram-se e, por outro lado, as classes populares organizadas, operárias e camponesas, passaram a exigir ações políticas governamentais calcadas em critérios puramente ideológicos.

Como reflexo, as camadas que permaneceram nas áreas rurais também passaram a exigir do governo medidas visando melhorias na condição de vida. E aqui se inserem as Ligas Camponesas, associações de trabalhadores rurais formadas inicialmente no estado de Pernambuco e depois sendo replicadas em outros estados com intensa atividade de meados dos anos 50 até o golpe civil-militar de 1964.⁴

As Ligas Camponesas não inventaram a organização no campo, mas seguiram exemplos de movimentos anteriores, mas foram melhor sucedidos em organização visando a construção da classe de trabalhadores rurais, os camponeses, com bandeiras de luta direcionadas à quebra do poder da rígida, violenta e conservadora sociedade ruralista, na expressão de então, latifundiária, sobretudo reivindicando o fim da exploração do trabalhador do campo, a igualdade perante as instâncias jurídicas e pelo direito a posse da terra. As Ligas Camponesas enquanto tal tiveram origem no engenho Galiléia, em Vitória de Santo Antão, nos limites da região do Agreste com a Zona da Mata de Pernambuco. O engenho mantinha 140 famílias. O movimento foi criado no dia 1º de janeiro de 1955 e autodenominou-se Sociedade Agrícola e Pecuária de Plantadores de Pernambuco (SAPPP), a designação “liga” foi criada e veiculada na imprensa local.⁵

4 Sobre o assunto ver: ANDRADE, Manuel Correia de. *Lutas Camponesas no Nordeste*. São Paulo: Ática, 1989.

5 Especificamente sobre as Ligas Camponesas: AZEVEDO, Fernando Antonio. *As Ligas Camponesas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. BASTOS, Elide Rugai. *As Ligas Camponesas*. Petrópolis: Vozes, 1984.

Além das Ligas Camponesas, são fundamentais para compreender a temática original de *Cabra marcado para morrer* os Centros Populares de Cultura, CPCs, e a União Nacional dos Estudantes, UNE.

Os CPCs eram basicamente movimentos e práticas de cunho político articulados por estudantes, intelectuais e artistas que tomavam para si a responsabilidade de atuarem junto às “classes populares” para transformar politicamente o país. Mesmo heterogênea, a UNE defendia como ponto comum a elaboração de uma arte de conscientização das camadas populares potencializando seu papel revolucionário. Desta forma, a produção cultural e artística era tida como estratégica e politicamente fundamental no processo de transformação da sociedade. A proposta de ação dos CPCs estava em ligar as artes à questão da luta de classes, ou seja, direcionar a produção artística, como ferramenta de ação política com conteúdo adequado, acessível e emancipatório à sua circulação em espaços de trabalhadores e estudantes com a finalidade de potencializar os processos de mudanças políticas e sociais; como consequência se deu a aproximação com movimentos sociais, sindicatos e organizações representativas. A UNE, e por consequência, seu CPC, na conjuntura de início dos anos 60, era uma instituição com grande representatividade e se relaciona com a proposta que viria a ser *Cabra marcado para morrer* quando se engajou na discussão itinerante acerca da reforma universitária para além do movimento estudantil.⁶

O contato de Eduardo Coutinho com os CPCs se deu ainda em novembro de 1961 durante o *I Congresso dos Trabalhadores Agrícolas*, em Belo Horizonte (MG), na montagem da peça *Mutirão em Novo Sol*, que tinha no elenco atores que eram do grupo Arena como Gianfrancesco Guarnieri e Juca de Oliveira. A partir de então, Coutinho, já mantendo relação com a UNE, é convidado por Leon Hirszman a trabalhar na produção do, hoje clássico, *Cinco Vezes Favela*. Lançado em 1962, *Cinco Vezes Favela* foi produzido pelo CPC da UNE e é formado por cinco curtas-metragens com média de vinte minutos cada: *Um favelado*; *Zé da Cachorra*; *Couro de gato*; *Escola de samba alegria de viver*; *Pedreira de São Diogo*. Dirigidos, respectivamente, por Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues e Leon Hirszman, nomes que seriam a base do Cinema Novo.

6 BARCELOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

A ideia de um cinema popular da perspectiva dos oprimidos já estava presente em *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), de Nelson Ferreira dos Santos. Na linha da concepção do cinema neorrealista italiano, uma parte da ideia de cinema no Brasil passou a focar nas camadas mais pobres e vulneráveis da população e para os ambientes caracterizados pela miséria e pelo abandono por parte das instituições do Estado (excetuando a força repressiva obviamente) e da sociedade. Assim, a favela e o sertão nordestino seriam os cenários adequados nesta perspectiva.

Cinco Vezes Favela se mostrava como contraponto do cinema tradicional produzido no país. Os episódios da obra têm a participação de atores não profissionais e moradores das próprias comunidades e os roteiros abordam a pobreza e a opressão vividas na favela. Ou seja, a forma e o tema, guardadas as devidas diferenças geográficas, que serão exploradas em *Cabra marcado para morrer*.

Após o trabalho em *Cinco Vezes Favela*, Coutinho se soma à caravana UNE-Volante (a da itinerância pelo Brasil profundo) como diretor de um projeto que percorria o nordeste registrando (em 16 mm) os impactos sociais do subdesenvolvimento do país.

Destas incursões e registros surgiu a ideia de um projeto que sucederia *Cinco Vezes Favela*. Coutinho registraria os comícios, as reuniões e as atividades dos estudantes que viajavam pelo Nordeste, e também realizaria pequenas reportagens a respeito das condições de vida da população. Em 1962, chegaram à Liga Camponesa de Sapé, na Paraíba (uma referência em termos de organização com seus mais de 7.000 sócios), onde duas semanas antes o líder camponês João Pedro Teixeira havia sido assassinado⁷. O CPC acabou por decidir registrar a comoção gerada pelo assassinato, o velório e as manifestações que se seguiram. O enterro de João Pedro foi marcado como um ato público em Sapé, mobilizando delegações camponesas e estudantes vindos de vários estados. Coutinho acabou fazendo as imagens do evento, primeira vez que teve contato com Elizabeth Teixeira, que viria ser personagem central de *Cabra marcado para morrer* na finalização do filme. Elizabeth, a viúva, acabou por ganhar notoriedade (sendo ouvida em Comissão Parlamentar de Inquérito em 1962, a convite do presidente João

⁷ O processo de apuração do assassinato de João Pedro Teixeira apontou para a autoria de dois pistoleiros que eram policiais, o cabo Francisco Pedro e o soldado Antonio Alexandre e um vaqueiro (Arnaud Claudino), presos mas soltos após o golpe civil-militar. O mandante do assassinato, o usineiro Agnaldo Velloso Borges, conseguiu livrar-se da prisão ao assumir cadeia na Assembléia Legislativa como 5^o suplente.

Goulart, que a aconselhou a assumir o lugar de João Pedrona liderança do movimento).⁸

A Liga, forma institucional já que a sindicalização era inviável, reivindicava o fim dos trabalhos sem pagamentos, o fim dos despejos sem indenização pelas benfeitorias e lavouras, contra o aumento do foro (aluguel), por enterros dignos e contra o uso da violência pelos grandes proprietários. João Pedro, o líder, unificou a luta dos camponeses da região. Daí surge a ideia original do filme.

Se passa o tempo e anos depois a equipe retorna com o roteiro as ideias iniciais, financiadas pelo Ministério da Educação e Cultura. A produção previa que os personagens fossem vividos pelos próprios camponeses, amigos e filhos de João Pedro Teixeira, contudo, em 15 de janeiro de 1964 um conflito violento entre policiais, empregados da usina e camponeses causando 11 mortes impede as filmagens. A região é ocupada pela polícia militar e as locações são transferidas para o Engenho Galiléia em Pernambuco, não há toa, onde havia sido fundada a primeira Liga Camponesa do Nordeste. Dos personagens/testemunhos/atores da proposta original apenas Elizabeth filmou seu próprio papel.

A Liga de Galiléia enfrentou na justiça a resistência dos proprietários de engenho e teve como advogado Francisco Julião. Em 1959 foi aprovada a proposta de desapropriação do engenho. A questão deu notoriedade aos camponeses de Galiléia e, ainda mais, transformou o primeiro núcleo das ligas camponesas no símbolo da reforma agrária que os trabalhadores rurais almejavam. Portanto, na chegada de Eduardo Coutinho e equipe, a efervescência política era a marca do cenário.

Contudo, havia um golpe em curso...

O Golpe Civil-Militar e *Cabra marcado para morrer*

A produção do filme propriamente dita inicia em fevereiro de 1964, quando um grupo chega ao Engenho Galiléia, em Vitória de Santo Antão, Pernambuco, com a ideia filmar um longa-metragem sobre a vida e o assassinato do líder camponês e fundador

⁸ Sobre Elizabeth ver: DOREA, Joana de Conti; WEIDNER, Sônia Maluf. *A dona da história: trajetória de Elizabeth no filme Cabra marcado para morrer*. In.: Antropologia em primeira mão/Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC/ Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, 2010, pp. 5-15.

da Liga Camponesa de Sapé (Paraíba), João Pedro Teixeira.

O projeto inicial não contemplava o resultado final como um documentário, segundo Escorel, *Cabra marcado para morrer* seria um filme de ficção, mas que acabou por se torna um documentário pois o projeto original seria algo similar aos filmes *O bandido Giuliano* (1962) de Francesco Rossi, *A batalha de Argel* (1966) de Gillo Pontecorvo, dada a ideia do roteiro em reencenar eventos reais recentes nas locações reais, com os envolvidos no evento narrado interpretando seus próprios papéis e utilizando atores não profissionais.⁹

O argumento de *Cabra marcado para morrer* dialogava com os movimentos de esquerda dada a efervescência, fragmentação polarizada e radicalização dos anos 60 no país. Logo, com o golpe civil-militar de março de 1964, as formas de constestação se tornam, na visão oficial, subversão e, por consequencia, as filmagens, 35 dias depois de seu início, são interrompidas. Nem metade do filme havia sido rodado. O filme não é finalizado. A equipe não teve condições de ficar no local, alguns membros foram presos, camponeses torturados, equipamentos e algumas latas de negativos apreendidos (uma parte do material já havia sido enviada ao Rio de Janeiro). Tal material viabilizou posteriormente o contato de Coutinho com os personagens. O próprio roteiro (antes apreendido) recuperado por Ofélia Amorim, advogada das Ligas Camponesas, foi entregue a Coutinho anos depois. A imprensa local noticiou amplamente a apreensão do material e que possivelmente se tratava de produção subversiva, material inclusive inserido quando da finalização do filme.

O processo que levou à deposição do presidente João Goulart em 1964 teve êxito em razão da ampla coalizão formada, a qual reuniu segmentos de praticamente todos os setores sociais, do arcaico ao moderno, do conservador ao progressista.¹⁰ A onda repressiva nos primeiros momentos do regime aponta que não houve esterilização dos enfrentamentos ou paralisia da sociedade. A repressão foi sendo aprimorada ao longo do tempo, afinal, historicamente a relação do Estado com setores menos privilegiados esteve entre o tributo e a violência. Se falta saúde, educação, cultura, desporto, habitação,

9 ESCOREL, Eduardo. *A direção do olhar*. In: Labaki, Amir e Mourão, Maria Dora (org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

10 Como muito bem apontaram: VELASCO e CRUZ, Sebastião & C.; MARTINS, Carlos Estevam. *De Castello a Figueiredo: Uma Incursão na Pré-História da "Abertura"*. In.: SORJ, Bernardo; ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares (orgs.). *Sociedade e Política no Brasil Pós-64*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

sobram degredo, tarifas e cadeia, algo que remonta ao século XVI.

Nos anos 60, a elite brasileira era um verdadeiro mosaico de velhos e novos ricos, camadas médias decadentes e emergentes, progressistas, fascistas e conservadores, comungava da convicção de que as estruturas do Estado existiam para servi-los. Por isso a reunião em torno do inimigo comum foi facilitada na medida em que percebiam que suas benesses estariam em risco. O colapso das estruturas e instituições do Estado e o desejo de previsibilidade política (estabilidade) levaram segmentos com interesses distintos a encampar ou a anuir o golpe e as primeiras ações dos golpistas no poder.

Porém, a ideia de que diferentes se atraem não funciona na política e na busca pelo poder. Esta junção de desejos não poderia se sustentar por tanto tempo. E não se sustentou. Tamanha convergência de interesses, com setores, correntes e frações tão díspares, foi a um só tempo a força necessária no acolhimento do regime autoritário e a primeira limitação na consolidação deste. Senhores a serviço de deus, senhoras a serviço do lar, senhores de terno, senhores de botas, chapéu e rebenque, senhores democratas, senhores conservadores, senhores das letras, senhores dos lotes, senhores da informação, senhores de farda, senhores do espetáculo, senhoras de rosário em punho, castos, celibatos, devassos e profanos, enfim, o golpe de 1964 somente foi possível na medida em que agregou uma série de interesses imediatos. Grande parte da sociedade desejou, acolheu ou se mostrou indiferente à intervenção.

A coalizão que era adequada na destituição do presidente, cedo encontrou seus limites para estruturar o regime, havia uma dinâmica “doméstica” entre os golpistas a qual respondia pelas alterações nas posições junto aos centros decisórios de poder. A coalizão se redefinia conforme a satisfação ou a negação de interesses imediatos. Se os apoios ao regime se desarticularam, a insubordinação social no final dos anos 70 e início dos anos 80 tratou de solidificar o bloco dominante, demonstrando a inconstância de frações consideradas progressistas. Ante o perigo representado pela força popular, progressistas se metamorfoseavam em conservadores e estes em fascistas, tudo sem muita renúncia, traumas ou esforço. Para manter uma base de sustentação, o bloco dirigente elaborou a estratégia de reformulação do sistema político.

Em seus momentos iniciais, a continuidade do processo intervencionista fez o bloco dirigente manter elementos do ordenamento anterior. A conjuntura era desfavorável na criação de uma estrutura de “exceção” condizente com o propagado

caráter de ruptura do golpe. Entre 64 e 68 o regime mais adequou do que rompeu, pois o projeto de desenvolvimento implantado teve como primeiro obstáculo uma série de dissonâncias “domésticas” que exigiu um período de negociação. Em virtude disso havia quem não reconhecesse uma quebra no processo democrático.

A manutenção da ordem institucional anterior por um governo que se estabeleceu por um golpe instaurou a **dualidade de ordenamentos** ou a **situação autoritária em contradição**. Esse é o primeiro dos elementos na interpretação do processo de transição ao final da década de 70 e início dos anos 80. Mesmo limitando a estrutura de poder, esta condição equilibrou o regime pois manteve prerrogativas políticas que forneceram a base inicial de legitimação.¹¹

A dualidade de ordenamentos atendia à necessidade de encaminhar os interesses discordantes e os desacordos na ampla coalizão golpista e impôs a prática das “engenharias políticas” como forma de ponderação da imprevisibilidade política. O regime manteve o parlamento, mas descaracterizou suas atribuições e prerrogativas; garantiu a continuidade do poder Judiciário, mas restringiu sua abrangência; manteve processos eleitorais, respeitando calendários e resultados, mas desequilibrou as disputas com a prática da depuração do sistema via expurgos e cassações; manteve o sistema de partidos, porém, impôs normas de reorganização partidária que resultaram na construção assimétrica de agremiações mesmo com a possibilidade de criação de um partido de oposição.

Reordenado o espaço da política foi possível estruturar as bases do projeto hegemônico – sintetizado no binômio “segurança e desenvolvimento”. A dualidade de ordenamentos, a alimentação do “inimigo interno” e a possibilidade de circulação de poder decisório garantiram a sustentação do regime e dos componentes da coalizão.

Mas a edição do Ato Institucional nº 5 superou esta questão. A opção por um processo de intervenção permanente solapou os desejos quanto à circulação do poder em um curto espaço de tempo. Após esta definição, um novo processo tomou corpo, o **refinamento do Estado**, pautado na transformação de todas as questões políticas, econômicas e sociais como tributárias da segurança nacional, essa foi a **militarização dos centros decisórios de poder**. O regime avançava na execução do projeto de

¹¹ Os temas e conceitos apresentados no decorrer do texto são desenvolvidos com maior fôlego em: DOCKHORN, Gilvan Veiga. *Saudades do Futuro: 1974 – 1985*. Santa Maria: FACOS Editora, 2015.

desenvolvimento modernizante-conservador, tendo como característica a máxima restrição da imprevisibilidade política. As estruturas do Estado foram deslocadas de forma a garantir a supressão do dissenso e conflitos que pudessem causar qualquer tipo de instabilidade.¹²

Contudo, o “fechamento do poder” não atendeu única e exclusivamente aos interesses da caserna.¹³ Estes setores da oficialidade militar garantiram a preservação de uma correlação de forças políticas adequadas ao projeto de desenvolvimento. Quando a instituição militar assumiu explicitamente a condução política, internalizou os conflitos na corporação, tanto que a solução das tensões no âmbito do governo dava-se pela unidade da caserna, ora apelando aos anteparos corporativistas (disciplina e hierarquia), ora no deslocamento das questões para o inimigo interno (a subversão). Transferia-se o debate político para as Forças Armadas e estas assumiram definitivamente a promoção do desenvolvimento pela garantia da segurança. O projeto nacional seria direcionado para a construção do país como potência mundial. Para tal, a estabilidade política passou a representar ponto fundamental.

O processo de refinamento do Estado através do fechamento do poder pós 68 foi precipitado pela incompatibilidade da estrutura política herdada do ordenamento anterior e a necessidade de definição do papel do Estado no projeto de desenvolvimento do país. O regime postava-se como fase fundamental na construção das condições necessárias à plena modernização do país. No período 68-74, a dualidade de ordenamentos ficou em suspensão, desequilibrada em nome da excepcionalidade.

Mas ao desconsiderar as alianças que viabilizaram o golpe, o bloco dirigente possibilitou rachaduras na base de sustentação do regime, cujas tensões até então haviam sido encobertas artificialmente pelo breve período de crescimento econômico, o chamado “milagre econômico” e pela suposta estabilidade política.

No governo Médici tomou projeção os órgãos ligados à segurança interna e

12 Período muito bem caracterizado em: D'ARAÚJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso. *Os Anos de Chumbo: A Memória Militar Sobre a Repressão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994b.

13 A análise habitual erroneamente estabelece a hegemonia de uma corrente da oficialidade militar como a responsável pelo fechamento de poder, quando este foi uma decorrência do próprio projeto veiculado pelo regime. Entre tantos autores que defendem a primeira posição ver: DROSDOFF, Daniel. *Linha-Dura no Brasil: O Governo Médici 1969-1974*. Tradução de Norberto de Paula Lima. São Paulo: Global, 1986. A questão do “fechamento do poder” foi analisada por: OLIVEIRA, Eliézer Rizzo de. *As Forças Armadas: Política e Ideologia no Brasil (1964-1969)*. Petrópolis: Vozes, 1976

ao sistema de informações, o que acabou por instaurar outro paradoxo: quanto maior a força utilizada na repressão e neutralização da oposição, maiores eram as possibilidades de imprevisibilidade política. Isso acarretou um novo problema: os pontos de tensão não expressos no parlamento, deslocavam-se para o sindicato, para as ruas, para a clandestinidade...

Assim, para garantir continuidade, o regime teve de ser reorganizado e isso ocorreu no governo Geisel findando o processo de **refinamento do Estado**, para tal, necessitou desconstituir a estrutura militarizada de poder decisório. A militarização permitiu a execução do projeto do regime mas acionou contradições que alimentaram a crise do Estado. Crise identificada no colapso de suas estruturas políticas, na decomposição da base de sustentação do regime, na emergência de novos sujeitos políticos e na negação das instâncias políticas formais.

O fechamento do poder somente poderia ser sustentado com a intensificação do próprio arbítrio. Enquanto o regime conseguiu reverter a centralização do poder em benefícios para setores estratégicos, a militarização se manteve. Contudo, os choques entre interesses divergentes na sustentação do regime e a autonomização dos aparelhos de Estado ligados à informação e segurança, definiram as resistências por parte de estratos fundamentais na composição política.

Somados os evidentes sintomas de inviabilidade do projeto de desenvolvimento proposto aos privilégios dados a determinadas frações do bloco dominante, as dissidências foram inevitáveis. Logo, “ilhas de interesses” se constituíram no regime, reivindicando espaços maiores nos processos decisórios.

Não restando canais de manifestação do dissenso, dado o fechamento de poder, as insatisfações para com o governo foram transformadas tanto em votos de oposição quanto em mobilizações políticas não institucionais. O regime ficou isolado, sendo confrontado com a insubordinação, ou seja, variadas formas de negação da estrutura político-institucional.

A crise do Estado fez com que o regime deixasse de ser funcional. Nesse momento ocorreu a fuga da insubordinação por parte de setores do bloco dominante, um verdadeiro racha no poder, razão da expressão “dupla fuga” utilizada como referência à recusa mútua do regime. A partir destas questões, a administração de Ernesto Geisel, estabeleceu o aprimoramento do regime como mecanismo de contenção através da pro-

posta de flexibilização das relações políticas identificada como o projeto de “distensão”.

O regime desfigurava-se pela sua perpetuação no tempo. Na sua forma original o regime era inviável, sua continuidade dependeria de mudanças. Estas por sua vez alterariam profundamente sua própria condição. A partir deste ponto dois projetos entraram em disputa: o incremento do arbítrio e a aplicação de medidas de flexibilização. Daí o objetivo imediato do governo Geisel: o equilíbrio entre diminuição da imprevisibilidade política, índices satisfatórios de crescimento econômico, recomposição de uma base de apoio, contenção social (da insubordinação) e neutralização de crises domésticas (na caserna essencialmente). O que levou a imprimir um projeto de aprimoramento do regime visando sua institucionalização, revigorando as instâncias de representação apresentando-as novamente como canais adequados no processamento do dissenso.

A redefinição do Estado viabilizou um regime capaz de conter a dupla fuga por outros instrumentos que não a utilização da força e a exclusão das instâncias de representação política. E ainda respondia à imprevisibilidade manifestada nas fissuras no bloco dominante – como a construção da Frente Nacional Pela Redemocratização, a dissidência dos empresários e o deslocamento político das camadas médias. Neste momento, agregava-se mais uma “onda” dos movimentos de insubordinação com a explosão da atividade sindical e o acirramento das relações capital *versus* trabalho pela organização dos trabalhadores.

A descompressão política era urgente.

Resguardada por medidas prévias e por novas “engenharias políticas” a transição entre a “legalidade revolucionária” e elementos do Estado de Direito se efetivou.

O projeto de institucionalização da excepcionalidade superou a dualidade de ordenamentos agregando um caráter de estabilidade até então não desfrutado pelo regime.

A redefinição do Estado tomava corpo com a reestatização das relações políticas. Controlou a dupla fuga em dois momentos distintos e interdependentes. No primeiro, a flexibilização das relações durante o governo Geisel, a qual instituiu mudanças como forma de impedir a desconstituição do Estado e no segundo, a estabilização conservadora proposta na gestão Figueiredo. Esta última está sintetizada em momentos que definiram os parâmetros da transição: o projeto de Anistia, o pluripartidarismo, o controle das resistências domésticas (sendo caso sintomático, o frustrado atentado no Centro de Convenções do Rio de Janeiro, o Riocentro), as eleições gerais de 1982 e por

fim, a conciliação pela transição com a derrota da emenda Dante de Oliveira.

A redefinição do Estado permitiu metamorfosear a potência da insubordinação em demandas parlamentares.

O processo e os projetos em jogo, repletos de contradições, não alteraram substancialmente a estrutura do Estado, saída de regime autoritário peculiar entre os pares latino-americanos, o que não pode ser analisado como uma transição “inventada”, consoante se observam pontos de coincidência entre os processos políticos que ocorreram e o projeto elaborado pelo bloco dirigente.

Enfim, *Cabra marcado para morrer*

Eduardo Coutinho adquiriu uma considerável experiência e uma rede de contatos a partir de sua condição de repórter e jornalista de uma das principais organizações de comunicação do país (facilitando a edição e o trabalho de pós produção) e com isso o filme, em suas duas etapas, transitou da história do líder camponês João Pedro Teixeira para a trajetória de Elizabeth Teixeira, (com suporte da família e dos moradores do Engenho Galiléia), de uma proposta ficcional para um documentário.

Portanto, *Cabra marcado para morrer*, apesar do título apontar para tanto, não é exatamente um documentário sobre João Pedro Teixeira, embora se proponha a reconstruir a identidade de pai e de líder de João Pedro. Quem assume esse protagonismo no processo da narrativa fílmica, e na história, é Elizabeth Teixeira, que transita de uma personagem lutando pela manutenção da memória do líder e marido assassinado à projeção como referência do movimento camponês, tanto que se candidatou à deputada estadual 1962, pelo Partido Socialista Brasileiro, não sendo eleita, e no ano seguinte assumiu a presidência da Liga.

A forma como a personagem Elizabeth é retratada em *Cabra marcado para morrer* acaba por balizar a procura dos protagonistas de seus filmes posteriores, ou seja, testemunhos que compartilham memórias e esquecimentos, falas e silêncios, verdades e versões, assim, quebra os estereótipos construídos pelas elites acerca do pobre e dos excluídos de forma geral, algo alimentado pelas próprias organizações de esquerda, como o PCB, a UNE que viam nesses sujeitos a algo a ser politizado para a “salvação”, provavelmente esse seria o conflito assumido pelo diretor se o projeto original, bancado pelo CPC da

UNE tivesse sido levado à cabo. A forma como Eduardo Coutinho trata o tema quando da retomada do filme possivelmente é resultado também do processo de um jornalista que aprimorou o trabalho da escuta daqueles considerados invisíveis e que não aparecem na história oficial ou viraram monumentos.

O tempo decorrido entre as duas narrativas, a ideia original em 1964 e a retomada em 1981, resulta em uma abordagem única, fragmentada e reunida em um mosaico acerca da realidade camponesa. É assim que se apresenta o filme ao público na voz de Ferreira Gullar e de certa forma explica o argumento de *Cabra marcado para morrer* e os motivos que levaram a finalizar a obra tanto tempo depois. É o encontro do autor com sua criação.

Muda o país, muda o cinema... *Cabra marcado para morrer* não apenas recupera uma passagem da luta campesina em um determinado contexto, mas recria as formas de exercitar a memória através dos próprios personagens, de seus olhares, da sua comunidade, ou de outro modo, os mecanismos de desenvolvimento da história do país e os impactos na vida e no cotidiano dos indivíduos envolvidos na narrativa.

É a história em movimento sendo mostrada na tela, não apenas a rememoração da construção do filme (o filme do filme) em seus momentos iniciais com a narração de Ferreira Gullar e do próprio Eduardo Coutinho com proposta original do CPC da UNE e da sua retomada, mas também a história dos personagens e, não menos importante, como a reelaboração do passado, através do contato com as imagens de arquivo, impacta na vida dos camponeses retratados e como isso se altera ao ser filmado.

Elizabeth Teixeira permaneceu na presidência da Liga Camponesa de Sapé até o golpe civil-militar de 1964, quando, avisada sobre a movimentação militar na região foge acompanhada da equipe de produção de *Cabra marcado para morrer*. Posteriormente é presa em João Pessoa, onde se apresentou voluntariamente; após passar quase três meses detida e ainda sendo perseguida, muda para o Rio Grande do Norte com o filho Carlos Antônio, assume outra identidade, agora como Marta Maria da Costa. Por 17 anos ficou no anonimato até a chegada da equipe *Cabra marcado para morrer*, em 1981.¹⁴ O filme então assume outra perspectiva na medida em que a produção passa a tentar reunir os filhos de Elizabeth, exemplo de família separada e destruída pelo arbítrio.

14 DOREA, Joana de Conti; WEIDNER, Sônia Maluf. *A dona da história: trajetória de Elizabeth no filme Cabra marcado para morrer*. Op. Cit.

Cabra marcado para morrer estreou em circuito comercial no dia 03 de dezembro de 1984 em São Paulo, e 3 dias depois no Rio de Janeiro. Aclamado pela crítica não foi sucesso de público (em 2015 foi eleito pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema, ABRACINE, como o quinto melhor filme brasileiro de todos os tempos).¹⁵

A obra de Eduardo Coutinho se tornou referencial na produção de cinema documental. Seu olhar atento, sua narrativa e sua escuta sensível da alteridade permitiram colocar em cena e em destaque os anônimos, ao quebrar os clichês lançou novas formas de perceber e reconhecer os invisibilizados. O tema da luta pela terra, por condições dignas de vida, de trabalho e de uso do espaço rural foi trabalhado em *Terra para Rose*, premiado documentário de Tetê Moraes. Se em *Cabra marcado para morrer* a narrativa percorre a relação da luta pela terra em um contexto de ditadura, *Terra para Rose*, aborda a luta pela reforma agrária já na chamada Nova República em 1987.

O futuro que *Cabra marcado para morrer* projetara em 1984 deixou saudades.

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Paz Terra, 1977.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BEZERRA, Cláudio. *A Personagem no Documentário de Eduardo Coutinho*. Campinas, São Paulo: Coleção Campo Imagético, 2014.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COUTINHO, Eduardo. *O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade*. In: Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUCSP, n. 15 (Dossiê Ética e História Oral), p. 165-170, 1997.

DOCKHORN, Gilvan Veiga. *A Transição No Brasil Como Redefinição do Estado Autoritário*. In.: DOCKHORN, Gilvan Veiga; NUNES, João Paulo Avelãs; KONRAD, Diorge Alceno (coords.). *Brasil e Portugal: Ditaduras e Transições Para a Democracia*. Coimbra/Imprensa da 15 Dados retirados da página da ABRACINE: <https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organi-za-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/> Acesso em 11 de julho de 2022. Em tempo, os três melhores filmes foram, na ordem: “Limite” (1931) de Mário Peixoto, “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964) de Glauber Rocha e “Vidas Secas” (1963) de Nelson Pereira dos Santos.

- Universidade de Coimbra; Santa Maria/Editora da Universidade Federal de Santa Maria, 2020, pp. 11-45.
- _____. *Saudades do Futuro: 1974 – 1985*. Santa Maria: FACOS Editora, 2015.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- JELIN, Elizabeth. *Los Trabajos de La Memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 2002.
- _____. *Las Tramas Del Tiempo: Familia, Género, Derechos y Memorias, Movimientos Sociales*. Buenos Aires: CLACSO, 2020.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das Origens à Retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.
- LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o Real: Sobre o Documentário Brasileiro Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LOWENTHAL, David. *Como Conhecemos o Passado*. In.: Projeto História (17), novembro de 1998, pp. 63-201.
- _____. *El Pasado Es Un País Extraño*. Madrid: Ediciones Akal, 1998.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005.
- OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1981.
- SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- TEIXEIRA, Lucas José Carvalho. *Eduardo Coutinho: Cinema de Conversação e a Antropologia Selvagem*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC, Florianópolis, 2018.
- TRAVERSO, Enzo. *O Passado, Modos de Usar – História, Memória e Política*. Lisboa: Edições Unipop, 2012.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. RJ: Paz e Terra, 1984.
- _____. *O Cinema Moderno Brasileiro*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

“Tem gente lá fora...” ou um filme marcado para morrer

Miliandre Garcia

Universidade Estadual do Paraná

Introdução

Com produção realizada em dois momentos diferentes, com um interregno de duas décadas, *Cabra marcado para morrer* sofreu interdição direta do Exército brasileiro na ocasião das primeiras tomadas no engenho da Galileia às vésperas do golpe de 1964.¹ Porém, no ano de seu lançamento (1984), ou mesmo na década em que foi lançado (1980), um dos filmes² brasileiros mais premiados na história do cinema nacional (DZI, 2010, p. 30) não obteve imediato reconhecimento como importante obra do cinema brasileiro, muito menos despertou a atenção da imprensa escrita especializada, ainda que o contexto de abertura prenunciasse o fim de 21 anos de ditadura militar e, conseqüentemente, a extinção dos mecanismos de censura.

1 Inicialmente, as filmagens estavam programadas para serem realizadas em Sapé, na Paraíba, onde residia a família de João Pedro Teixeira. Em 14 de janeiro de 1964, no entanto, um conflito entre latifundiários e camponeses resultou na morte de 11 pessoas e na imediata ocupação pela Polícia Militar, inviabilizando as filmagens na região, fazendo-as se transferirem para o engenho da Galileia, um engenho de fogo morto localizado na cidade de Vitória de Santo Antão, em Pernambuco.

2 Schwarz aponta para as dificuldades de enquadrar a produção de Coutinho: “o filme não é documentário, pois tem atores, mas o seu assunto é a tal ponto o destino deles, que não se pode tampouco dizer que seja ficção” (1987, p. 73). O próprio cineasta, em matéria jornalística, afirmou em 1962: “o objetivo do filme [...] é contar um fato real, sem fugir da sua temática, também, ao aspecto da ficção” (PERNAMBUCO, 1962, p. 6).

A fim de mensurar este aspecto, na década de 1980, apenas um artigo foi localizado no *Jornal do Brasil* ao se pesquisar pela palavra-chave *Cabra marcado para morrer*. Ainda assim, tratava-se de uma menção rápida num artigo sobre Zelito Viana (1980, p. 78). No mesmo período, encontramos sete ocorrências no *Jornal dos Sports*, cinco sobre o local, o horário e as salas de exibição, um sobre a baixa expectativa em relação ao lançamento (TRISTE..., 1984, p. 6) e outro sobre a premiação no Festival Internacional de Cinema, TV e Vídeo do Rio de Janeiro. O maior número de referências foi encontrado no jornal *Tribuna da Imprensa*, 24 no período de 1980 a 1989, uma delas fazia menção à dupla premiação no 35º Festival de Cinema de Berlim, nas categorias da Federação Internacional da Imprensa Cinematográfica e na Confederação Internacional de Cinemas de Arte e Ensaio (CABRA, 1985, p. 11).³

Parece-me que foi necessário primeiramente o reconhecimento internacional para que a recepção por aqui deixasse o estado de letargia ao qual a obra havia sido submetida em um período de 20 anos de ditadura militar, marcado por intensa censura à imprensa e às artes simultaneamente. O momento de transformações pelas quais a sociedade brasileira atravessava poderia parecer favorável à produção cinematográfica nacional nos anos 1980, mas é importante lembrar que a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) mantinha o controle de toda censura em território nacional, ainda que aquela aplicada à produção cinematográfica pudesse ser realizada nos estados federativos por meio dos Serviços de Censura de Diversões Públicas (SCDPs). Houve arrefecimento da censura à imprensa, sobretudo aos jornais de grande circulação nacional, mas não deixou de existir e era ainda muito nociva em relação à imprensa alternativa.

Além dos fatores mencionados acima e diretamente ligados à ditadura militar, outras possibilidades podem explicar essa invisibilidade do filme de Coutinho no contexto da redemocratização. Entre as quais, as duas mais significativas talvez sejam os vínculos com o Centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes (CPC da UNE)⁴ e indiretamente com o Partido Comunista Brasileiro (PCB) no período

3 Outros jornais foram consultados, mas neles não foi encontrada nenhuma outra ocorrência: *Última Hora*, *Jornal da Tarde*, *Diário de Notícias*, *Correio da Manhã*, *A Gazeta*, *Jornal da Tarde*, entre outros.

4 Convencionamos chamar CPC da UNE porque quando o grupo fundador procurava um lugar para se instalar, logo após a realização da peça *A Mais Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, na Faculdade de Arquitetura do Brasil, e do curso de História da Filosofia ministrado por José

pré-golpe, bem como o processo de revisão da atuação das esquerdas no contexto da década de 1980.

Inicialmente, a equipe de produção do filme, ligada ao núcleo de cinema do CPC da UNE, iniciou as gravações do filme, com os moradores de Vitória de Santo Antão, em Pernambuco, no período anterior ao golpe. Isso é muito significativo, pois evidencia que a polícia local, os latifundiários, seus jagunços e mais o Exército brasileiro não dependiam de uma ditadura militar para reprimir atividades consideradas contrárias aos interesses dos grupos dominantes, desde que classificadas como subversivas. Esse tipo de ação sempre existiu no interior do país e o golpe de 1964 apenas sinalizou para a sua institucionalização no âmbito do Estado brasileiro⁵.

E no contexto de institucionalização/naturalização da violência no campo, fenômeno de longa duração em território nacional, Regina Novaes pergunta-se qual seria então a especificidade da história do líder camponês João Pedro Teixeira, mais especificamente “o que haveria de semelhante e/ou singular na trajetória de João Pedro em relação aos seus companheiros que o reconhecem como líder?” (1996, p. 198). Para a antropóloga, João Pedro Teixeira representa a síntese de opostos (de perto/de longe, semelhante/diferente, de dentro/de fora, crente/católico, comunista/crente; do campo/da cidade, camponês/”doutor”), na qual “mistura-se posições, tempos, espaços”, é a imagem do “cangaceiro bossa nova” (1996, p. 203).

O que parece ter o ocorrido duas décadas depois é que a baixa expectativa em relação ao filme, pelo menos até a premiação dos festivais já citados, esteve relacionada a um processo de revisão política das esquerdas sobre a atuação do PCB nos anos anteriores. Acusado de inércia diante do golpe civil-militar, de alguma forma foi considerado corresponsável pela vitória dos militares no golpe de 1964. A fase de “abertura” foi um momento complexo e repleto de contradições principalmente para as esquerdas brasileiras que buscavam um “ajuste de contas” com seu passado recente. Onde erramos? Como evitar o mesmo erro, caso aconteça novamente? Como

Américo Motta Pessanha, na UNE, foi a direção desta que ofereceu uma sala na sua sede no bairro do Flamengo, no Rio. Isso não significa, no entanto, que atuaram em perfeita harmonia ou que compartilharam das mesmas posições políticas, até porque a UNE nessa época era palco de disputas de muitos grupos pela liderança do movimento estudantil. Com o CPC não era diferente.

5 *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, baseado na peça homônima de Dias Gomes, já tematiza a “subversão comunista” na construção do personagem Zé do Burro como “agitador”. E o filme é de 1962.

identificar a ascensão de forças reacionárias? Como combatê-las antes que se tornem hegemônicas? Quais os principais responsáveis, por ação ou omissão? Como, enfim, evitar uma ditadura? Algumas dessas questões atravessaram a literatura daquela década e respondê-las tornava-se uma das tarefas mais urgentes, também uma das mais difíceis.

Esse processo de revisão crítica apontado por alguns, ou de revisionismo apontado por outros, não poupou nem a militância mais comprometida com a causa revolucionária. Mesmo as tendências democráticas do PCB foram fulminadas pela crítica política em virtude da sua perspectiva de aliancismo de classes, e tudo a ele relacionado, como o CPC da UNE por exemplo. Mas o fato do filme ter sido iniciado entre 1962 e 1964, não transforma *Cabra marcado para morrer*, concluído 20 anos depois, em uma produção vinculada ao programa do CPC, mais precisamente ao “manifesto do CPC”, ao qual o núcleo de cinema se opôs veementemente. Pode-se inclusive afirmar que ele integra esse movimento de crítica à orientação cepecista, com a qual Eduardo Coutinho e sua equipe não negam os vínculos do projeto – nem tinham como fazê-lo, uma vez que optaram por intercalar as gravações originais com as novas tomadas. Mas o fizeram da mesma perspectiva crítica que caracterizou a década de 1980. Como afirmou Coutinho, *Cabra marcado para morrer* é, a um só tempo, homenagem e crítica ao CPC:

Com sua onipotência generosa [...] pateticamente distante da realidade. Como linguagem, então, o *Cabra* é exatamente o contrário do CPC. Mas, ele não renega uma parte dessa herança cultural [...] que inclui a possibilidade de conhecer, dentro e fora do CPC, **pessoas que de outra maneira eu não teria conhecido**, de discutir política e arte como nunca tinha feito até então, de aprender com os erros (in BARCELLOS, 1994, p. 187, sem grifo no original).

Para parte dessa literatura oitentista, independentemente da perspectiva crítica ali realizada, mesmo a “nova versão” do filme podia conter “vícios de origem”, isto é, a adoção de fórmulas de orientação estética como instrumento de disseminação de diretrizes políticas oferecidas pelo PCB e que passaram a ser veementemente questionadas pela nova intelectualidade.

Contudo, essa perspectiva e essa abordagem devem ser consideradas atualmente como objeto de pesquisa, pois como afirma Iná Camargo Costa, na mais recente edição de *Mutirão em Novo Sol*, em virtude do depoimento dos participantes e da contribuição de jovens pesquisadores, hoje dispomos de informação suficiente “para questionar toda a versão hegemônica sobre o que realmente foi a experiência dos CPCs no Brasil”. Ou ainda na década de 1950, como “os militantes a favor de uma arte comprometida com as lutas em andamento, além de perfeitamente esclarecidos sobre as questões estratégicas [...], estavam inteiramente sintonizados com as exigências estéticas mais radicais” da época (XAVIER, 2015).

Embora não seja esse o objetivo deste capítulo, paira sobre essa literatura revisionista dos anos 1980 certa generalização ou tendência analítica que, do mesmo modo, deve ser considerada criticamente, dado o nosso distanciamento histórico. Desse modo, o recorte aqui utilizado apreende *Cabra marcado para morrer* como uma síntese dissonante, que apesar de externar uma unidade estético-ideológica de sua geração, também apresenta contradições inerentes ao contexto a partir do qual foi elaborada. Uma obra que reforça a simultaneidade da particularidade-universalidade no processo de construção das artes no Brasil e sua aproximação com a política ao retratar as desigualdades sociais nos país, porém sem perder de vista a história individual em meio ao coletivo de pessoas envolvidas numa luta pelo direito à terra, num período que compreendeu 20 anos de atuação das esquerdas no Brasil em oposição à ditadura militar.

Estrutura, conjuntura, trajetórias coletivas e individuais

Recebi o convite para escrever sobre *Cabra marcado para morrer* com muito entusiasmo, afinal é um filme que me acompanha desde os tempos de mestrado, quando desenvolvia uma pesquisa sobre o CPC da UNE (GARCIA, 2007). Tanto que desde então, o filme tornou-se exibição obrigatória em todos os cursos que ministrei sobre História do Brasil, em diferentes instituições pelas quais passei. Mas sempre, a cada nova exibição, indagava-me se essa relação de encantamento estabelecida com a obra, ao invés de beneficiar-me, não poderia se tornar um empecilho ao trabalhá-la analiticamente. Pois não ignoro e jamais ignorei minha admiração e respeito por essa geração de artistas

e intelectuais, por seu diretor, pelos camponeses, pelos estudantes, pelos formadores de opinião, por todos aqueles que buscavam questionar práticas conservadoras arraigadas no Brasil e fundar uma Nação mais justa e igualitária. Quando engajar-se na luta política era uma parte fundamental na transformação da realidade social, no sentido de torná-la menos desigual. Um sonho acalentado por uma geração inteira transformado em objeto de perseguição e tortura após o golpe civil-militar (ver GARCIA, 2020).

Aos poucos, portanto, este entusiasmo foi dando lugar a certa apreensão, pois além das questões levantadas acima, questionava-me sobre o que escrever sobre *Cabra marcado para morrer* analisado de diversos ângulos e em diferentes momentos, por pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento, com interesse sempre renovado no campo das Ciências Humanas, Artes, Educação, Filosofia, Comunicação, entre outras (ver SCHWARZ, 1987; NOVAES, 1996; XAVIER, 1997; MONTENEGRO, 2006; RAMOS, 2006; GERVAISEAU, 2011; entre outros).

A meu ver, somente a revisão bibliográfica com mapeamento desse debate desde o lançamento do filme em 1984 já seria de valorosa colaboração à historiografia da cultura brasileira, que menciono aqui apenas como sugestão para o desenvolvimento de pesquisas futuras. Para não fugir ao escopo do convite nem à pesquisa já realizada sobre o CPC da UNE, optei por analisar o filme de Coutinho como registro (histórico, cultural e político) de dois momentos da história do Brasil (as décadas de 1960 e 1980), concentrando-me, em especial, no primeiro momento.

No entanto, não faço este exercício da perspectiva já mencionada, ou seja, de que a retomada do projeto seria resultado da vontade pessoal do cineasta em promover uma revisão crítica das diretrizes cepecistas, como ocorria no campo das esquerdas nos anos 1980; nem tampouco presumo que *Cabra marcado para morrer* seria uma espécie de continuidade extemporânea das demandas do CPC da UNE, do Movimento de Cultura Popular (MCP) ou do PCB no contexto pré-golpe civil-militar.

Embora essas duas diferentes abordagens tenham sido cogitadas no meu entendimento não foi nenhuma das duas. A produção de *Cabra marcado para morrer*, dividida em dois momentos distintos da história do Brasil, está relacionada à convergência assimétrica de múltiplos fatores. Alguns desses fatores são de ordem estrutural e conjuntural, vinculados às demandas da época de constituição de uma arte engajada no Brasil, de consolidação do mercado de bens culturais, de organização dos

movimentos sociais no campo e de legitimação da ditadura militar brasileira. Outros são de ordem mais subjetiva e individual, relacionados à trajetória e à formação política do diretor, mas associados à experiência dos camponeses com os quais manteve contato. Essas duas camadas, portanto, não atuaram de forma independente e autônoma, mas articularam-se.

No campo da História em diálogo com o das Artes é sempre difícil definir em que medida elementos estruturais e conjunturais, mais histórias individuais e de vida, se articulam e impactam a produção de um filme como *Cabra marcado para morrer*. Em todo caso, prefiro entendê-los como movimentos integrados, mesmo que muitas vezes assimétricos, a subjugar uma instância a outra, como se a obra fosse mero reflexo da superestrutura ou que as trajetórias individuais estivessem submetidas àquela conjuntura.

Como aponta Gervaiseau, que chama essa convergência de “*entrelaçamento* entre destinos individuais e coletivos no seio de uma conjuntura histórica precisa” (2007, p. 235):

A grande arte do filme de Coutinho vai ser a de tecer, pela montagem, os meandros da vasta rede das trajetórias que ligam o assassinato, e o projeto antigo de reconstrução cinematográfica de seu contexto sócio-histórico, ao presente da filmagem de um documentário cujos personagens principais são os atores do filme antigo (2007, p. 221).

A isso se deve, em parte, a importância de *Cabra marcado para morrer* que documentou as demandas políticas e sociais de uma época conturbada,⁶ não sem articular-se a uma gama complexa de outros fatores (estéticos, psicológicos, familiares e individuais). De um lado, a produção de *Cabra* esteve sob influência *residual* do movimento de efervescência cultural ocorrida nos anos 1950 e que culminou, entre outras coisas, na criação do CPC, em dezembro de 1961. Resultado de permanente diálogo entre outros movimentos como a UNE, o MCP, o Instituto Superior de Estudos Superiores (ISEB), o PCB e as Ligas Camponesas que estiveram direta ou indiretamente

⁶ Não é o caso de esmiuçar aqui o que já foi dito, mas vários autores apontam a dedicação obsessiva de Coutinho e da equipe com o levantamento e tratamento das fontes. Entre eles: Montenegro, 1996, p. 188 e Gervaiseau, 2007, p. 222.

absorvidos pelos debates sobre arte engajada no Brasil, pela busca de uma ideia de povo brasileiro, pela discussão sobre o papel do artista e do intelectual na formação dos quadros dirigentes. De outro, também sofreu o impacto da censura e da repressão decorrentes do golpe civil-militar de 1964 que instaurou uma ditadura militar no Brasil que se estendeu por 21 anos e cerceou, sobretudo a partir de 1968, a circulação de ideias e a liberdade de expressão. No período de duas décadas, portanto, mudaram a situação brasileira, bem como o regime político, mas também a percepção de Eduardo Coutinho e dos camponeses da Liga de Sapé, a maior Liga Camponesa do Nordeste.

Cabra marcado para morrer tem como ponto de partida o assassinato de um dos líderes das Ligas Camponesas, João Pedro Teixeira, em uma emboscada na estrada entre as cidades paraibanas Café do Vento e Sapé, em 2 abril de 1962, mas pode ser entendido também como a metáfora da trajetória do filme, também marcado para morrer em 1964, mas retomado no período de anistia política e finalmente lançado no contexto do movimento Diretas Já, em 1984.

Sobre isso especificamente, discordo de Montenegro que, em um capítulo muito interessante sobre *Cabra marcado para morrer*, afirma que “a produção do longa-metragem é sobre a vida de João Pedro Teixeira” (2006, p. 185). Na minha opinião, esse é o ponto de partida do projeto inicial, mas o resultado final é a confluência de muitas outras variáveis. Porém, caso fosse necessário eleger uma trajetória mais destacada entre os camponeses, citaria as trajetórias dos três narradores mencionados pelo próprio Montenegro: João Virgínio Silva, Elizabeth Teixeira e Manoel Serafim (2006, p. 189), com ênfase na de Elizabeth Teixeira já destacada por Regina Novaes (1996, p. 194-197), Leandro Saraiva (1998 apud GERVAISEAU, 2007, p. 233) e Ismail Xavier que, citado indiretamente por Gervaiseau, “salienta que Elizabeth acaba assumindo no *Cabra* uma posição estratégica capaz de figurar vinte anos de experiência nacional em sua própria existência. A trajetória de Elizabeth pode ser tomada como personificação da trajetória da nação, como ‘personificação da ideia de uma nação separada de si mesma, mergulhada numa desventura que só agora em 1983/1984, podia ganhar voz e representação” (2007, p. 232-233).

Também há uma falsa premissa de que o filme de Eduardo Coutinho contribuiu para transformar João Pedro Teixeira em mártir. É importante mencionar que, em 1962, Francisco Julião dedicou o primeiro exemplar da coleção *Cadernos do*

Povo Brasileiro, O que são as Ligas Camponesas, a João Pedro Teixeira. Em novembro do mesmo ano, sua morte foi tema do *Poema para Pedro Teixeira Assassinado*, de Affonso Romano de Santana, publicado no volume II da coleção *Violão de Rua*, também pela Editora Civilização Brasileira (ECB).⁷ Na entrevista concedida a Reinaldo Cardenuto anexa a esta coletânea, Eduardo Coutinho afirmou que “quando o João Pedro morreu houve uma espécie de comoção nacional [...]. Elizabeth veio ao Rio, foi a Brasília, foi a Cuba... [...] Tanto é verdade que tem dezenas de pessoas de esquerda que batizaram seus filhos de João Pedro”. Portanto, não foi o filme que transformou João Pedro Teixeira em mártir, mas a repercussão da sua morte na época foi que despertou o interesse do cineasta de transformá-la em filme.⁸



Fonte: capa interna da edição da ECB

7 Essa produção editorial é responsável direta pela constituição de um *ethos* que (in)formou a intelectualidade brasileira e o setor progressista no intervalo de aproximadamente duas décadas e por isso é considerada, em um livro em andamento, “*Contra a censura, pela cultura: a formação da resistência cultural na ditadura militar*, espaço formativo da *resistência cultural*, no sentido de formação político-ideológica, mas também como experiência estética-sentimental.

8 As imagens de João Pedro Teixeira, morto, deitado sob um pano branco, são incrivelmente semelhantes a de Che Guevara, assassinado na Bolívia na mesma e conturbada década. Ocorre que a morte de João Pedro antecede a de Che em cinco anos.

Cerca de 20 anos separam as primeiras imagens captadas em Sapé, em 1962, da segunda etapa de filmagens de *Cabra marcado para morrer*, em 1981. Trata-se de um período relativamente breve se considerado da perspectiva do tempo histórico; porém significativo como *acontecimento* na história recente do país, na trajetória do diretor, também na vida dos camponeses. Em artigo recente, Angélica Müller utiliza o conceito de *acontecimento*, em francês *événement*, para analisar o ano das irrupções de 1968. Concebido como expressão de um “mundo em movimento”, “1968 não é simplesmente um ano. É um tema. Abre uma agenda de ação para os atores (e de pesquisa para os historiadores)” (2021, p. 6).

A partir dessa discussão sobre o impacto dos *acontecimentos* na história do tempo presente, acredito que *Cabra marcado para morrer* da mesma maneira possa ser analisado da perspectiva do *événement*, uma vez que, segundo Claude Romano, *acontecimento* é aquele que “perturba” seu próprio contexto, no caso do filme “perturba” em dois momentos distintos, também “concebe um novo mundo, abre um novo tempo para quem dele se apercebe, instaurando, assim, a possibilidade de construção de futuro” (2012 apud MÜLLER, 2021, p. 5).

Dentre tantas possibilidades de se abordar *Cabra marcado para morrer*, e por ser impossível dar conta de toda a sua complexidade em um capítulo, imagino que minha maior contribuição aqui esteja relacionada à atuação dos membros do CPC da UNE, entre eles Eduardo Coutinho, integrante do núcleo de cinema, grupo que internamente desestabilizou a definição cambaleante de cultura popular, porém central para o entendimento dos embates sobre arte e engajamento na década de 1960.

O debate sobre a arte engajada no Brasil

Eduardo Coutinho estava em São Paulo, onde morava com os pais, quando recebeu o convite para participar das atividades do CPC no Rio de Janeiro. Conheceu o pessoal do CPC antes mesmo da sua regularização junto à UNE, em 1961, devido às viagens que fazia à capital fluminense. Mas seu trabalho já era de conhecimento de colegas do setor cultural, pois em São Paulo havia trabalhado como assistente de direção de *Quarto de Despejo*, de Carolina de Jesus, adaptação para o teatro de Amir Haddad. Também esteve envolvido na produção de *Mutirão em Novo Sol*, de Nelson Xavier e

Augusto Boal, direção de Chico de Assis e parte do elenco do Teatro de Arena de São Paulo no Congresso Nacional da Reforma Agrária, em Belo Horizonte (in BARCELLOS, 1994, p. 184).

O cineasta não teceu comentários sobre esses trabalhos na entrevista concedida a Jalusa Barcellos, nem no depoimento a Reinaldo Cardenuto publicado nesta coletânea, mas sua participação em tais produções marcaram provavelmente seu primeiro contato com tais temas da vida nacional, ao menos na perspectiva das esquerdas brasileiras da época, compreendida, sobretudo, sob duas chaves analíticas: 1) a ênfase nos problemas sociais das periferias urbanas (as cidades, a área urbana) e 2) o foco na luta histórica pela posse da terra (o campo, o meio rural).

Esse enlace “do morro, do terreiro e do sertão” na produção artística e cultural da época, conforme descreveu Nelson Lins e Barros na contracapa do disco mais crítico de Carlos Lyra, lançado em 1963, era a representação do desejo por uma sociedade mais justa, *horizonte de expectativas* dos núcleos mais progressistas. Hoje, essa perspectiva pode parecer um tanto ingênua, ou como afirma Schwarz “parece óbvio que aquela aliança não tinha futuro político [...]. No entanto, ela canalizou esperanças reais” (1987, p. 73).

Independentemente das divergências, essa geração construiu pra si uma unidade em torno do anseio por transformações sociais e políticas, no Brasil e no mundo. “Havia a crença numa mudança política radical” e “as relações não eram tão permeadas pelo dinheiro, pela necessidade de ganhar dinheiro”, sublinhou Coutinho. Para Carlos Estevam Martins, “havia uma dedicação e um entusiasmo inacreditáveis, porque parecia um tremendo sonho virando realidade”. Do mesmo modo, segundo Cacá Diegues, “o CPC foi uma espécie de Renascimento [...] um momento em que, com todas as contradições internas, houve um encontro entre a consciência de que os indivíduos existiram e eram capazes criar e produzir cultura”, “a gente tinha a sensação de que estava construindo tudo, era uma coisa muito boa” (in BARCELLOS, 1994, p. 188, 79, 45, 48).

Mas a forma como esse encontro se deu na esfera da produção (artística, literária, intelectual, jornalística) esteve no centro das discussões envolvendo o pessoal do CPC, principalmente entre alguns integrantes do núcleo de cinema que divergiam diametralmente das proposições do popularmente denominado “manifesto do CPC”, escrito por Carlos Estevam Martins e publicado em um

encarte da revista *Movimento*, em maio de 1962.⁹

Eduardo Coutinho era do núcleo de cinema do CPC e por isso mesmo acompanhou de perto esse debate estético e ideológico e foi por ele impactado em certa medida. De todo modo, não rompeu com o CPC de imediato, como fizeram Cacá Diegues e Arnaldo Jabor. Glauber Rocha também travou discussões com Carlos Estevam Martins, porém não chegou a integrar os quadros do CPC.

O principal motivo desse impasse girava em torno do seguinte problema: os artistas socialmente comprometidos deveriam abdicar das questões estéticas e buscar o estabelecimento de uma comunicação direta com certa parcela do público, considerada não capacitada para esse tipo de recepção mais refinada? Carlos Estevam Martins defendia que sim, que o povo não tinha discernimento intelectual para entendê-las, que a comunicação estava acima de tudo, acreditava piamente na necessidade de “adestramento estético”. Para justificar tal posição, chegou a comparar inadvertidamente a função do artista a do professor (ESTEVAM, 1962; BARCELLOS, 1994, p. 91).

Naquele momento, os cineastas consideraram essa premissa uma distorção programática muito grave. Apostavam numa perspectiva nacionalista, é evidente; dialogavam com o nacional-popular; militavam por mudanças nas estruturas sociais reprodutoras da desigualdade social. Mas não era compartilhada por eles a ideia que seria necessário suprimir a liberdade de criação artística e de expressão, em nome de qualquer tipo de dogmatismo ou ortodoxia nesse campo. Por exemplo, em maio de 1962, Glauber Rocha afirmou não ter “preconceitos de forma”, achava esquisito “se falar em estética de uma arte popular no Brasil: a posição fundamental, creio, deve ser apenas política. A estética varia no contexto” (1962, p. 13). Seis meses depois, Cacá Diegues, na mesma linha de interpretação, defendeu posição semelhante a do cineasta baiano ao afirmar que:

9 O texto redigido por Carlos Estevam Martins foi publicado pela primeira vez na revista *Movimento* de maio de 1962 com o título mencionado acima (ESTEVAM, 1962). Não sei por que motivo, foi reproduzido em um exemplar da *Arte em Revista* com o título “Anteprojeto do manifesto do CPC” (MARTINS, 1979). No anexo do livro *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*, Heloisa Buarque de Hollanda denominou-o “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura redigido em março de 1962” (MARTINS, 1980). Afirmei em outro momento que a alteração das duas transcrições, em especial a modificação do título, revela que o estatuto “manifesto” atribuído posteriormente ao texto é menos um sintoma da sua importância como cartilha a ser seguida pelos artistas do CPC que uma construção da historiografia datada das décadas seguintes (SOUZA, 2003, p. 135).

O CN não pode ter regras pré-estabelecidas, dogmas a priori e imutáveis desde o ponto de vista estético ou ideológico. A única ideologia possível, a que une a todos, é a da emancipação nacional [...]. Mas esta ideologia, em cada um, poderá ter raízes diferentes e ser entendida das mais diversas formas. Essas é que vão colorir as posições particulares dos diversos cineastas do CN [Cinema Novo]" (CINEMA, 1962, p. 4-5).

Cabe ressaltar que inicialmente essas diferenças não eram tão evidentes. No início de 1962, Glauber Rocha referiu-se à série de cinco curtas-metragens produzida pelo CPC como “o mais importante filme da história do cinema brasileiro”, “tão decisivo como foi há dez anos *Rio, 40 graus*”, de Nelson Pereira dos Santos (apud RAMOS, 1987, p. 346). Na opinião do cineasta, *Cinco Vezes Favela* estava alinhado ao Cinema Novo no que se referia à proposta de um “cinema independente”, produzido pelo sistema de cotas, na contramão da produção industrial de companhias cinematográficas da época como a Vera Cruz, a Maristela e a Multifilmes (SOUZA, 2003, p. 138).

Essa é uma questão fundamental para o Cinema Novo em relação às demais produções cinematográficas e ponto nevrálgico da discordância de Carlos Estevam Martins com os cineastas. Ora, não bastava apresentar qualidade artística e temas populares se não houvesse intenção de alterar o modo de produção cinematográfico. Em um artigo de época, Octávio de Faria sintetizou os princípios cinemanovistas em relação aos dois maiores sucessos (de bilheteria, artístico e de crítica) de 1962: *Assalto ao Trem Pagador*, de Roberto Farias, e *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte. Ainda que houvesse reconhecimento das qualidades formais apresentadas nessas obras, as dificuldades de incorporá-la ao “movimento” do Cinema Novo, como ocorrera com *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, estavam relacionadas a uma “espécie de compromisso” que guardavam “com a produção comum, standardizada”, equivalente ao “cinema de *qualité* do mundo francês” (1963, p. 78-79).

No entanto, na medida em que o Cinema Novo foi definindo contornos mais coesos a ponto de ser considerado pelos seus integrantes como um “movimento” com pautas mais objetivas e programáticas, as divergências tornaram-se incontornáveis. Em fins de 1962, não havia mais meio-termo, ao menos para quem estava ali, na linha

de frente, na defesa aguerrida das ideias de engajamento no campo cultural e nas páginas dos principais periódicos do movimento estudantil (revista *Movimento*, jornal *O Metropolitano*, entre outros). Como evidencia Fernando Ramos:

A partir de final de 1962 e do início de 1963 que o Cinema Novo adquire sua feição definitiva, não só ao nível de sua constituição enquanto grupo, mas também como portador de um discurso ideológico próprio. Abandona progressivamente o radicalismo em torno dos vários significados atribuídos então ao termo ‘alienação’ e avança em direção a uma forte autocrítica que o coloca como elemento integrante do condenável universo burguês (1987, p. 346).

A rivalidade entre alguns cineastas que integravam o “movimento” Cinema Novo e Estevam Martins nunca foram plenamente resolvidas. Cacá Diegues afirmava que às vésperas do golpe “o Cinema Novo não tinha mais nada a ver com o CPC”, embora anteriormente tivessem compartilhado propostas em comum. Também afirmava ter se reconciliado com Vianinha, a quem definiu como “um semeador de vontade, de criação”, ao contrário de Estevam por quem não nutria nenhuma simpatia. Mais que isso: fez analogia entre o trabalho do CPC e a construção das catedrais medievais: “No CPC reinava a ideia da grande catedral socialista, onde cada um colocava seu tijolo anônimo” (in BARCELLOS, 1994, p. 42, 47, 43).

Estevam, por seu turno, não era nada tolerante com os cinemanovistas que romperam com o CPC. Julgava-os ineptos para o trabalho coletivo, no qual não podia imperar a vontade individual, pois segundo ele, “quanto mais o sujeito tivesse ambições individuais, como artista, menos condições ele tinha de entrar para o CPC”. Diante de uma fracassada experiência no Largo do Machado, onde artistas de rua demonstraram chamar mais a atenção dos transeuntes que a intelectualidade do CPC, Estevam convocou-a para uma reflexão acerca do alcance da sua produção. Disse-lhe: “Não é possível uma coisa dessa, fazer um troço popular que está numa linguagem que não atrai o povo. Tem algum troço errado aqui”. Acreditava que “estava sofisticado demais, tinha que baixar o nível de sofisticação. Essa foi uma luta que sempre travei lá”. Por isso mesmo afirmou: “o Cacá, o Jabor, eles não me perdoam, porque acham que eu fui um cara que massacrou a vocação artística deles. É verdade que eu botei a arte a serviço de

outras coisas. Mas a proposta não era essa?” “Ser artista ou fazer o CPC”, vivia-se esse dilema, “eram caminhos totalmente diferentes”, defendeu (in BARCELLOS, 1994, p. 89-90). Comparativamente, as atividades de outros núcleos¹⁰ e artistas ligados ao CPC, entre eles Carlos Lyra, evidenciam que a posição de Estevam não era unânime (ver GARCIA, 2007), embora fosse uma tese defendida pelo “núcleo duro” do CPC, além dele próprio ser o primeiro diretor (in BARCELLOS, 1994, p. 78).

Pela pertinência das pesquisas de Marcos Napolitano (2010), prefiro analisar o texto *Por uma arte popular revolucionária* como uma “carta de intenções”, redigida por um jovem filósofo em formação que acreditava genuinamente na arte como caminho para a revolução brasileira, embora negligenciasse a função revolucionária da arte. Na produção artística do CPC da UNE, defendo que o texto, posteriormente denominado “anteprojeto”, mais conhecido como “manifesto”, não passou de um esboço que ninguém levava em consideração ou mesmo era lido com o propósito de assimilar os “ensinamentos” ali registrados. Mesmo no âmbito do CPC, ninguém se deu ao trabalho de revisá-lo, pois seria necessário iniciar do zero, tamanha polêmica que causou.

Oduvaldo Vianna Filho, uma das lideranças no CPC, do chamado “grupo hegemônico”, era também artista (dramaturgo e ator). Atuando nessas duas frentes sentiu-se impelido a se manifestar e sobre o tema do “anteprojeto” e escreveu em 1962: “não é possível reunir as grandes obras ou fazer uma identidade única, que as [separam] das obras populares, das obras efêmeras. As grandes obras, as realizações artísticas mais acabadas e densas se dividem quanto à perspectiva do homem – são reacionárias ou progressistas” (in PEIXOTO, 1983, p. 94).

O problema mais grave decorrente dessa percepção, acredito, não aconteceu entre artistas da época, mas posteriormente, quando intelectuais buscando um “ajuste de contas” com o passado recente tomaram o texto, este que nunca chegou a se efetivar projeto, como “camisa de força”. Desse modo, essa historiografia dos anos 1970 e 1980 que revisitou a década de 1960, a fim de identificar os erros da militância que não conseguiu impedir a ascensão do militares ao poder em 1964, nos fez supor (e não

10 O CPC era dividido por departamentos, entre os mais expressivos os de Teatro (convencional e de rua), de literatura, de música e de cinema.

havia motivo para duvidar) que todo artista ligado ao CPC era obrigado a corroborar com as teses estético-políticas do “anteprojeto” sem qualquer questionamento. Leandro Konder foi cirúrgico quando afirmou que, na prática, o CPC foi reiterando aquela divisão rígida entre “arte popular”, “arte do povo” e “arte popular revolucionária”, mas que ele pessoalmente ficou “preso àquela primeira imagem” (apud RIDENTI, 2000, p. 76). Isso, entretanto, nunca foi responsabilidade do CPC, que na sua origem sempre teve uma formação heterogênea.

A UNE-Volante e o primeiro encontro com Elizabeth Teixeira

Quando aceitou o convite de Leon Hirszman para participar da produção do filme *Cinco Vezes Favela*, Coutinho havia regressado de uma temporada de três anos em Paris, onde permaneceu para estudar cinema. Não sabia muitos detalhes do projeto, mas não titubeou e em três dias já estava no Rio trabalhando como gerente de produção do *set* de filmagem, única função que o pessoal do CPC podia remunerar, segundo Leon, citado por Coutinho. Na mesma entrevista a Jalusa Barcellos, Coutinho afirmou que não tinha (nunca teve) a menor habilidade para lidar com dinheiro de produção, “mas era o que tinha para fazer” e assim permaneceu no CPC de 30 de novembro de 1961 até a data do golpe de 1964, “ganhando ou não” e realizando inúmeras atividades (in BARCELLOS, 1994, p. 184-185).

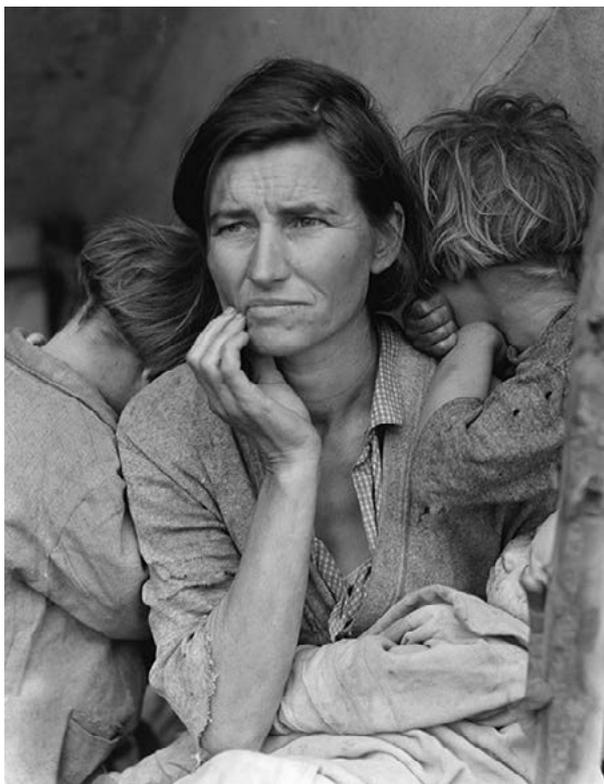
Uma das atividades mais importantes na trajetória de Coutinho e que serviu à idealização de *Cabra marcado para morrer* foi viajar a trabalho com a UNE-Volante – ao menos na primeira edição, pois o pessoal do CPC decidiu não participar da segunda. A UNE-Volante possui enorme potencial de pesquisa, mas até hoje ainda não recebeu a devida atenção da historiografia do movimento estudantil. Na primeira UNE-Volante, Coutinho assumiu a função de diretor. Para operador de câmera, a direção do CPC contratou um profissional da Agência Nacional. A ideia inicial era registrar as imagens dos locais por onde a UNE-Volante excursionava e posteriormente produzir um documentário sobre o Brasil. No entanto, isso não pode se concretizar porque o profissional contratado, segundo Coutinho, era um senhor de idade, com muitos problemas de saúde e sem nenhum envolvimento com política. Por todos esses motivos, ele acabou desistindo das filmagens quando a equipe da UNE-Volante chegou à Paraíba (in BARCELLOS, 1994, p. 184).

Se contratá-lo foi um erro tático para o resultado do projeto, segundo Coutinho que na mesma entrevista mostrou-se arrependido de não ter se dedicado mais detidamente a registros tão significativos,¹¹ foi crucial assumir o lugar do câmara que lhe permitisse uma das imagens mais importantes de *Cabra marcado para morrer*: a da viúva Elizabeth Altino Teixeira e seus filhos, dias após o assassinato do seu companheiro, João Pedro Teixeira. Imagem que aparece mais de uma vez nas duas horas de duração do documentário e por meio da qual Coutinho talvez quisesse utilizá-la como uma espécie de marco fundador, de fio condutor de uma série de eventos que aconteceram posteriormente envolvendo-o, envolvendo Elizabeth, seus filhos, os camponeses, o CPC, a UNE, o MCP, o PCB, o ISEB, enfim, o Brasil.

É importante lembrar que a UNE-Volante chegou à capital da Paraíba em 14 de abril de 1962 e João Pedro Teixeira foi assassinado no interior do estado no mesmo mês, 12 dias antes. Portanto, no momento da captura da imagem de uma (mais uma) família desgarrada da sua terra, da sua gente, com o marido, o pai morto violentamente, Elizabeth e seus filhos elaboravam o luto e a perda, ao mesmo tempo lutavam por justiça e reparação. Não o faziam com cartazes, cartas de repúdio, manifestos, nada disso. Estavam ali, congelados pela ação repressiva das elites locais, num registro das vidas sofridas que incomodavam apenas por existir.

Abro um parêntesis para tecer aqui um paralelo entre dois registros visuais: a imagem de Elizabeth, viúva, desgarrada, com seus filhos, produzida por Coutinho, em 1962, é tão impactante quanto a de Florence Owens Thompson, fotografada por Dorothea Lange, em 1936. Quando vem à memória a imagem dolorosa/dolorida de Elizabeth, imediatamente a relaciono à de Florence e seus filhos na grande imigração norte-americana pós-crise de 1929. Contextos históricos e localidades distintas (Brasil anos 1960, EUA anos 1930), mas o mesmo sentimento de abandono e desalento de uma mãe diante de experiências dramáticas da condição humana.

11 Como afirma E. P. Thompson (1968), citado indiretamente por Regina Novaes, “as narrativas sempre buscam dar lógica a posteriori a um conjunto de eventos que em seu acontecer social não contém essa lógica em si, pois em cada momento deste acontecer está em jogo uma disputa de um conjunto de forças cujo resultado não está dado a priori” (1996, p. 194).



Fonte: [Site Ricardo Lage](#)

A imagem de Coutinho é a tentativa de registrar essa *experiência da escassez*, segundo definição de Milton Santos, mas também o registro da cumplicidade estabelecida entre ele e Elizabeth dali em diante,¹² já que, por vias distintas, ambos compartilhavam da mesma percepção da desigualdade. É inegável a participação de Coutinho nos principais eventos culturais e políticos da época, mas até isso acontecer, o cineasta afirmou que era meio alienado, não tinha a experiência que adquiriu posteriormente com o ingresso no CPC e participação nas atividades da UNE. O estudante branco, de classe média, “meio alienado”, paulistano, recém-chegado da França, de repente se viu em um comício na

12 Nas gravações do depoimento concedido a Reinaldo Cardenuto, Eduardo Coutinho mencionou que comprou uma casa para Elizabeth Teixeira, evidência da relação que se construiu entre os dois, bem como reconhecimento da importância que a história dessa família teve na trajetória dele como pessoa e como cineasta. Uma versão editada da entrevista inédita, realizada em março de 2007, encontra-se publicada nesta coletânea.

Paraíba, representando os estudantes brasileiros, falando aos camponeses de Sapé (in BARCELLOS, 1994, p. 185 e 187). Isso teve um impacto profundo em sua trajetória e na de muitos outros que compartilharam do seu convívio.



Fonte: [Revista Continente](#)

Após esse encontro com a família de Elizabeth Teixeira e de volta ao Rio de Janeiro, Eduardo Coutinho planejou fazer um filme com adaptações de poemas de João Cabral de Mello Neto: *O Rio e Cão Sem Plumás*. Com o aval de Carlos Estevam Martins, o projeto foi interrompido com a negativa do poeta que talvez, acreditava o cineasta, receasse se envolver com o movimento estudantil e ser novamente tachado “comunista” e isso afetá-lo de alguma maneira como ocorreu quando ocupava o cargo de diplomata no Itamaraty (in BARCELLOS, 1994, p. 184).

O início das gravações e a interrupção do projeto

Com o lançamento de *Cinco Vezes Favela*, em 1962, e o projeto do segundo filme do CPC interrompido antes mesmo de começar, a proposta alternativa era então filmar a história de João Pedro Teixeira e das Ligas Camponesas, posto que o tema vinha sendo amplamente debatido, sobretudo a partir da publicação de Francisco Julião (1962). Em uma produção conjunta, CPC e MCP conseguiram patrocínio do MEC para cobrir os custos do filme.¹³ Mas a verba demorou a sair, atrasando em mais de um ano o início das filmagens, que só aconteceu às vésperas do golpe.

Eduardo Coutinho também observou que tanto o roteiro de *Cabra marcado para morrer* quanto a sua aprovação pela diretoria do CPC não foram discutidos como deveriam. O roteiro do filme, posteriormente apreendido pelo Exército, “foi feito meio nas coxas, num hotelzinho horrível do Flamengo, poucos dias antes de eu viajar para fazer o filme”, “no fundo, creio que eu estava tão inseguro que gostei da falta de discussão”. Na reunião de aprovação, afirmou que quem não dormiu, também não prestou muita atenção ou fez perguntas protocolares como Vianinha. Coutinho acredita que toda a atenção da diretoria na época estava voltada para a construção do teatro da UNE (in BARCELLOS, 1994, p. 185-186) que prometia ser palco de uma das iniciativas mais promissoras do CPC, a julgar pela programação do IV Festival de Cultura Popular.



Fonte: CEDOC/Funarte

13 Em um artigo de 1962, o cineasta mencionou que o filme estava orçado em 6 milhões de cruzeiros (PERNAMBUCO, 1962, p. 2). Na entrevista a Barcellos em 1994, Coutinho falou em “12 mil cruzeiros na época” (2004, p. 186). Apesar da dúvida quanto ao valor real, sabe-se que o orçamento era baixo.

Coutinho conta que ficou cinco meses em Pernambuco e na Paraíba preparando o filme. Na medida em que filmava, enviava os negativos para um laboratório no Rio. Por isso a quase totalidade das gravações não foram apreendidas por agentes do Exército, restava apenas saber o paradeiro das imagens que ficaram no chassis da câmera, posteriormente recuperadas pelo dono do equipamento, após um mês de negociações, Gerson Tavares, que o havia alugado para a equipe do CPC, conseguiu recuperar as gravações e entregá-las à equipe (in BARCELLOS, 1994, p. 186 e 188). O roteiro do filme foi recuperado posteriormente por uma advogada das Ligas Camponesas presa na mesma época que alguns camponeses que participaram do filme e outros cinco integrantes da equipe de filmagens que decidiram permanecer em Vitória de Santo Antão após a invasão do Exército.

No contexto das gravações, isso foi uma vitória importante para a equipe, pois não haviam perdido grande parte das filmagens já realizadas. Porém e momentaneamente, tal feito parecia não significar muito, afinal vivia-se sob uma ditadura militar recém instaurada no Brasil, que se consolidou por meio da articulação de grupos conservadores que se sentiam ameaçados com a organização das forças progressistas, expressão do embate entre projetos inconciliáveis de país que culminaram em um golpe civil-militar. As expectativas de inauguração do teatro da UNE, bem como a realização dos projetos culturais outrora acalentados pelo pessoal do CPC, entre os quais a finalização de *Cabra marcado para morrer*, ruíram com o incêndio da sede da entidade estudantil, em 1o. de abril de 1964, por organizações paramilitares a serviço das forças golpistas.



Fonte: Acervo Iconographia

A UNE e tantos outros, o MCP, o ISEB, o CPC, as Ligas Camponesas, movimentos, partidos, sindicatos, todos foram colocados na ilegalidade no contexto imediato ao golpe. Estudantes, sindicalistas, lideranças políticas, camponeses, professores, artistas e intelectuais, todos foram convocados a depor em Inquéritos Policiais-Militares (IPMs), submetidos direta ou indiretamente à censura à imprensa e de diversões públicas, tiveram companheiros presos, torturados e desaparecidos. Todos estavam com medo e o medo só aumentava com as notícias transmitidas nacionalmente, por mensagens secretas ou na “linguagem da fresta”.

Para não ser preso, Eduardo Coutinho raspou a barba, mudou o visual, substituiu a foto antiga do documento de identidade, interrompeu a produção do filme, se reinventou como cineasta, aceitou trabalho na televisão, até que finalmente surgiu a oportunidade de concluir o projeto de cerca de duas décadas, que não era mais o roteiro apresentado naquela reunião com a direção do CPC, também não era mais o rapaz inseguro que na ocasião torceu para tudo acabar rápido.

Montenegro faz uma observação importante sobre a participação dos camponeses: “não representa mais desempenhar um papel na história escrita pelo diretor”, como no projeto inicial. Atuaram, nas últimas gravações, “como autores e atores do seu próprio roteiro” (2006, p. 191). Antes dele, Schwarz afirma: “Atrás dele agora não há movimento estudantil ou facilidades governamentais, nem existe entusiasmo nacional”, “Agora [...]. O que está em jogo é o resgate de existências e projetos até segunda ordem individuais” (1987, p. 74-75).

A retomada do projeto duas décadas depois

17 anos depois das primeiras tomadas de *Cabra marcado para morrer*, a situação brasileira já não era a mesma, politicamente havia se agravado na virada da década e arrefecido a partir de 1974. Os agentes sociais também não eram os mesmos, passaram por muitas experiências nesse período que os transformaram: interrogatórios, prisões, tortura, exílio em seu próprio país, busca de conforto na religião protestante, dificuldades para arrumar emprego, sustentar a família, entre outros. Como Marta Maria da Costa, Elizabeth Teixeira vivia sob nova identidade, apartada de 10 dos seus 11 filhos, desenraizada na sua própria terra, na região de São Rafael, no Rio Grande do Norte, a 300 km de distância de Sapé e 500 km da Galileia. Como afirma Montenegro:

A chegada de Coutinho com a equipe de filmagem, 17 anos depois, terá, para Elizabeth Teixeira, um significado muito maior do que a reatualização de uma memória. Aquele reencontro restabelece sua própria identidade, sua própria memória, porque, de forma muito mais radical do que todo o restante do grupo, ao refugiar-se em São Rafael, mudada de nome e silenciara sobre sua memória (2006, p. 191).

Eduardo Coutinho não era mais o inexperiente cineasta a serviço do CPC. Reconhecido por seu trabalho como cineasta, aceitou como outros artistas trabalhar na televisão. Em uma época difícil para o cinema nacional, realizou reportagens jornalísticas para uma das maiores emissoras da América Latina, a Rede Globo. As reportagens para o Globo Repórter realizadas por Eduardo Coutinho e outros renomados cineastas formou uma geração de jornalistas investigativos, além do público brasileiro como

um todo. Um dos camponeses entrevistados em 1981, que participara das gravações em 1964, afirmou que assistia aos programas do Globo Repórter para se informar sobre a realidade brasileira. Nesse momento, não é possível ver a reação de Eduardo Coutinho, a câmera está focada no entrevistado, mas pode-se imaginar a quantidade de sentimentos que experimentou nessa e em todas as vezes que o ouviu dizer isso. A principal sensação, imagino, a de dever cumprido.

No artigo “Documentos do Brasil”, Alexandre Werneck divulgou uma mostra com os primeiros programas do Globo Repórter, organizada pela produtora Beth Formaggini¹⁴ que passou três anos no Centro de Documentação da Rede Globo, no Museu da Imagem e do Som e na Cinemateca Brasileira em busca dos documentários produzidos por cineastas como Eduardo Coutinho, Walter Lima Jr. e Gregório Bacic (2002b, p. 22).¹⁵

Como a maioria dos artistas da sua geração, Eduardo Coutinho ingressou na Rede Globo porque na década de 1970 era um dos poucos espaços onde se podia exercer minimamente a profissão de cineasta, também de dramaturgo, ator e diretor. Não imaginava, porém, que a experiência na televisão se transformaria em uma espécie de laboratório para a versão final de *Cabra marcado para morrer*, pois até ser contratado pela Rede Globo em 1975 não havia realizado um único documentário.

A retomada do projeto não visava reproduzir o roteiro original, isso não só era impossível devido ao impacto de tantos acontecimentos na esfera política, também nas trajetórias individuais, como não era a intenção de Eduardo Coutinho e sua equipe de produção. Havia o desejo de concluir o projeto da forma que fosse possível. A primeira iniciativa da equipe foi se deslocar até Vitória de Santo Antão para encontrar os camponeses que haviam participado das gravações em 1964. Também conseguiram localizar Abraão, filho mais velho de Elizabeth Teixeira, que

14 Beth Formaggini é responsável também pela produção de uma série de documentários sobre diretores brasileiros. O primeiro documentário da série *.doc* foi dedicado a Walter Lima Jr. e o segundo a Eduardo Coutinho. Para realizá-lo, Formaggini gravou os bastidores da produção de *Edifício Master*. Dessa forma, *Coutinho.doc* é também uma espécie de *making of* do filme (WERNECK, 2002a, p. 17).

15 A reportagem menciona que Walter Lima Jr. produziu mais de 80 reportagens para o Globo Repórter até 1978. A Mostra apresentou três reportagens de Eduardo Coutinho: *Seis Dias de Ouricuri*, exibido em 1976, sobre a seca no sertão do Araripe, em Pernambuco; *Theodorico, o Imperador do Sertão*, de 1978; e *Exu, uma Tragédia Sertaneja*, de 1979, sobre a guerra entre duas famílias na cidade de Exu, também em Pernambuco.

trabalhava como jornalista em Patos. Por intermédio deste, conseguiram localizá-la vivendo com seu filho Carlos em São Rafael.

Esse levantamento inicial do destino dos protagonistas dividiu-se em dois momentos significativos. Um, o encontro com Elizabeth em São Rafael, como era sua vida no pequeno vilarejo também condenado a desaparecer. A busca pelos 11 filhos, juntamente com as entrevistas com cada um deles e como eles lidavam com tantas questões (emocionais, financeiras, políticas, entre outras). O outro, a reunião dos camponeses durante a exibição de cenas do filme em um sábado à noite, um evento para a comunidade, exibidas como foram gravadas em 1964, sem edição, desordenadamente. Pelas imagens pode-se acompanhar como eles reagiram às cenas, como interagiram entre si e como reconstruíram individualmente as experiências compartilhadas.

Esses dois núcleos, em nenhum momento, aparecem apartados em *Cabra marcado para morrer* que, com grande habilidade, consegue evidenciar como trajetórias individuais se entrecruzam formando agrupamentos maiores, que compartilham dos mesmos sentimentos e angústias. Quem ali se encontrava, pode expressar lembranças dolorosas de interrogatórios, inquéritos, isolamento, perda de identidade, anonimato, saudade, mágoa (Elizabeth), de prisão, de tortura, de revolta (Virgínio), de arrependimento (João Mariano), de injustiça, de admiração (José Daniel), entre outros.

Em *Cabra marcado para morrer* pode-se destacar muitas cenas que fizeram de Eduardo Coutinho referência do cinema nacional e internacional. A cena em que Duda, filho de José Daniel, associa a história de preservação de um manuscrito contada na primeira página do livro deixado para trás pela equipe de filmagem em fuga, com a própria história acidentada do filme; as últimas cenas gravadas em Vitória de Santo Antão, em 31 de março de 1964, que parecem prenunciar o golpe civil-militar com a fala alarmada de Elizabeth: “Tem gente lá fora”; homicídios e tentativas de homicídios não investigados ou não considerados como tal como o desaparecimento de João Alfredo Dias e Pedro Inácio, o tiro na região frontal de Pedro Paulo e o suicídio de Marluce; as angústias de todos aqueles que viveram direta ou indiretamente experiências tão traumáticas; as condições de vida e de trabalho do trabalhador rural. Todas essas cenas que entrelaçam trajetórias individuais com a história do Brasil, que misturam ficção e realidade, merecem análise cuidadosa, mas não é possível fazer isso igualmente com todas aqui. Por isso, limito-me a destacar uma só, que coroa o reencontro entre Elizabeth e Coutinho.

No segundo dia de filmagens em São Rafael, Eduardo Coutinho aparece na janela da sala onde Elizabeth Teixeira ensina crianças do povoado. Coutinho extremamente à vontade, sem a interferência de Abraão que no dia anterior monopolizou as gravações. Elizabeth no lugar em que mais se sente confortável, na sala de aula, formando cidadãos para a luta, porque quando se nasce pobre, afirma ela, não tem alternativa.

A cena registra o momento em que há uma espécie de suspensão dos papéis sociais ali representados e muito bem representados: Coutinho, renomado cineasta; Elizabeth, liderança camponesa. Coutinho, sorridente, entra na casa de Elizabeth, igualmente entusiasmada. Juntos celebram o reencontro de velhos amigos separados pela força das circunstâncias, porém marcados por histórias que se cruzaram em 1962 e cujo encontro foi definitivo na vida de ambos, mas também dos camponeses, das esquerdas e do país. Esse capítulo é, portanto, dedicado aos encontros e desencontros, pois como define Vinicius de Moraes, testemunha das histórias aqui narradas, “a vida é a arte do encontro, embora haja tanto desencontro pela vida”.

Referências

BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

“CABRA Marcado para Morrer” premiado 2 vezes em Berlim. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 27 fev. 1985. p. 11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_04&Pesq=%22Cabra%20marcado%20para%20morrer%22&pagfis=18978>. Acesso em: 30 ago. 2021.

CINEMA Novo em discussão. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 4-8, nov. 1962.

DZI Croquette, o livro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 ago. 2010. Caderno B, p. 30. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_13&pesq=%22cabra%20marcado%20para%20morrer%22&pagfis=13431>. Acesso em: 30 jun. 2021.

ESTEVAM, Carlos. Por Uma Arte Popular Revolucionária. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 2, maio 1962. Encarte.

FARIA, Octávio de. Porto das Caixas e o Cinema Novo. *Cadernos Brasileiros*, a. 5, n. 2, p. 77-83, mar./abr. 1963.

- GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- GARCIA, Miliandre. Tempos sombrios para ser artista no Brasil. Fórum, 17 jun. 2020b. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/debates/tempos-sombrios-para-ser-artista-no-brasil-por-miliandre-garcia/>>. Acesso em: 7 set. 2020.
- GERVAISEAU, Henri Arraes. Entrelaçamentos: *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. In: CAPELATO, Maria Helena et al. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2011. p. 219-235.
- JULIÃO, Francisco. *O que são as Ligas Camponesas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1962. Coleção *Cadernos do Povo Brasileiro*, vol. 1.
- LYRA, Carlos. *Depois do Carnaval – O samba de Carlos Lyra*. Carlos Lyra e Nara Leão. Cidade: Philips, 1963. 1 disco (31'23"): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. AA 630492.12L.
- MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura redigido em março de 1962. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980. p. 121-144.
- MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do manifesto do CPC. *Arte em Revista*, São Paulo, a. 1, n. 1, jan./mar. 1979. p. 67-79.
- MONTENEGRO, Antônio Torres. *Cabra marcado para morrer entre a memória e a História*. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (orgs.). *A História vai ao cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 179-192.
- MÜLLER, Angélica. O “acontecimento 1968” brasileiro: reflexões acerca de uma periodização da cultura de contestação estudantil. *Rev. Hist. (São Paulo)*, n. 180, a03920, p. 1-21, 2021.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2010.
- NOVAES, Regina C. Reyes. Violência imaginada: João Pedro Teixeira, o camponês, no filme de Eduardo Coutinho. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, a. 2, n. 3, p. 187-207, 1996.
- PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PERNAMBUCO vai fazer cinema novo. *O Jornal*, Rio de Janeiro. 7 ago. 1962. 2o. Caderno, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_06&pesq=%22Cabra%20marcado%20para%20morrer%22&pagfis=24819>. Acesso em: 30 ago. 2021.

- RAMOS, Alcides Freire. A historicidade de *Cabra marcado para morrer* (1964-1984). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2006.
- RAMOS, Fernando (org.). *História do cinema brasileiro*, São Paulo: Art Editora, 1987.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROMANO, Claude. *L'événement et le temps*. Paris: Presses Universitaires de France, 2012.
- ROCHA, Glauber. Miséria em paisagem de sol. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 9-13, jun. 1962.
- SARAIVA, Leandro. Comentários em torno de *Cabra marcado para morrer*. Mimeo, 1998.
- SCHWARZ, Roberto. O fio da meada. In: *Que horas são?* Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 71-77.
- SOUZA, Miliandre Garcia de. Cinema Novo: a cultura popular revisitada. *História: Questões e Debates*, Curitiba, n. 38, p. 133-159, 2003.
- THOMPSON, E. P. *The making of the English working class*. Harmonds Worth, 1968.
- TRISTE destino de um filme. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 12 abr. 1984. p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=112518_05&pesq=%22Cabra%20marcado%20para%20morrer%22&pagfis=26030>. Acesso em: 22 jun. 2021.
- WERNECK, Alexandre. A Babel de Copa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jul. 2002a, p. 17. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_12&Pesq=%22cabra%20marcado%20para%20morrer%22&pagfis=63216. Acesso em: 3 mar. 2022.
- WERNECK, Alexandre. Documentos do Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 abr. 2002b. p. 22. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_12&Pesq=%22cabra%20marcado%20para%20morrer%22&pagfis=57433. Acesso em: 2 mar. 2022.
- XAVIER, Ismail. A personagem feminina como alegoria nacional no cinema latino-americano. *Balalaica*, São Paulo, n. 1, p. 85-101, 1997.
- XAVIER, Nelson. *Mutirão em novo sol*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- ZELITO Viana revê história com índios. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ed. 339, 1980. p. 78. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=%22Cabra%20marcado%20para%20morrer%22&pagfis=3632>. Acesso em: 23 jun. 2021.

Ao redor do *Cabra*: Eduardo Coutinho, presente!

Fábio Andrade

Doutorando New York University

A história como arco dramático:

ABERTURA - COLAGEM.

Colagem de imagens, gravuras e fotografias históricas da Zona da Mata de Pernambuco. Engenhos, cana-de-açúcar e trabalhadores rurais. As imagens nos levam gradual e cronologicamente em direção ao passado, com registros em preto e branco do fotojornalismo dos séculos XVIII e XIX. Em determinado momento, cercas são temas recorrentes nas imagens, e a montagem cresce em ritmo.

CORTA PARA:

EXT. DIA (CONTÍNUO)

Imagens documentais do Nordeste úmido da zona da Mata e da Várzea paraibana: confronto entre as usinas, com suas engrenagens modernas, sua chaminé imponente, os vastíssimos canaviais, e a miséria circundante - vida miserável dos trabalhadores da usina, casebres de moradores, foreiros, meeiros, roças raquitivas, crianças cheias de verme, etc.

Camponeses andando pelas estradas. Chegando às capitais. Às estações. Homens e crianças pedindo esmolas. Mocambos. Homens pescando siri.

CANTADOR: versos descrevendo um Nordeste onde não há seca e a terra é sempre fértil. Mas a cana tomou conta de tudo, com seus latifúndios comeu os engenhos, moldou os homens e impediu que se plantassem gêneros de subsistência: feijão, milho, mandioca.
... e o homem, para não ser escravo da cana, emigrou para as cidades, onde não arranjava emprêgo.

FADE TO BLACK.

O primeiro trecho acima é retirado do roteiro de *O Som ao Redor* (2012), escrito e dirigido por Kleber Mendonça Filho. Originalmente concebida como a quinta cena do filme, essa colagem acabou como sequência de abertura, substituindo um prólogo que o diretor decidiu não ser necessário filmar. O segundo trecho são as primeiras palavras do roteiro original do filme de ficção *Cabra marcado para morrer*, escrito por Eduardo Coutinho em 1964, começado poucas semanas depois, e concluído duas décadas mais tarde como um documentário sobre sua própria impossibilidade, após interrupção das filmagens pelo golpe militar.¹

A justaposição desses trechos aponta para uma continuidade que conecta imaginários distintos atravessados por uma mesma violência. A despeito das muitas diferenças evidentes entre as obras dos dois diretores, os ecos entre elas são mais que mera coincidência. Em texto que abre o livro que compila seus três roteiros de longa-metragem, Kleber Mendonça Filho acentua os laços de parentesco:

Em conversas com amigos, eu indagava: “Como seria um filme sobre um engenho de cana pernambucano clássico, mas transplantado para uma rua moderna urbana do Recife, sem jamais falar isso para os espectadores?”... Eduardo Coutinho e João Pedro Teixeira não são citados no roteiro nem no filme, mas estão presentes na tela desde a primeira fotografia de arquivo. O cabra marcado para morrer agora é o mandante de crimes no campo, no Brasil.²

1 Eduardo Coutinho, *Cabra marcado para morrer*. Roteiro ainda não-publicado, consultado no IMS-Rio. Kleber Mendonça Filho, *Três Roteiros: O Som ao Redor; Aquarius; Bacurau* (São Paulo: Companhia das Letras, 2020) 45.

2 Filho (2020) 14. Em correspondência pessoal, Kleber Mendonça Filho disse ter percebido no processo

São ecos que precedem a palavra, pois a citação literal chegaria apenas sete anos mais tarde: quando os moradores e moradoras de Bacurau entoam os nomes de seus mortos, o último da lista é justamente João Pedro Teixeira - o líder da Liga Camponesa de Sapé assassinado em 1962, e protagonista do roteiro não-filmado de Coutinho. A genealogia da cana se faz identidade; o Brasil e o cinema mudam, mas o passado, para o bem e o para o mal, permanece. Como o contraste mútuo e interno desses dois filmes exemplifica, essa tensão entre “eu” e um “outro,” e entre passado e presente, se traduz cinematograficamente em uma relação frequentemente fértil entre o documentário e a ficção - terreno intersticial que melhor expressa uma realidade material e histórica que se apresenta, frequentemente, como conspiração ou delírio.³

Além de citações mais diretas, como as de *O Som ao Redor* e *Bacurau* (2019) - co-dirigido e escrito com Juliano Dornelles -, a influência de Eduardo Coutinho no cinema brasileiro das últimas décadas é fenômeno evidente, embora sua especificidade e extensão sigam carentes de análise mais aprofundada. Sua prática de entrevistas, por exemplo, oferece modelo a ser abraçado, repensado, ou rechaçado em filmes tão distintos quanto *Um Lugar ao Sol* (2009), de Gabriel Mascaro; *As Cartas Psicografadas por Chico Xavier* (2010), de Cristiana Grumbach; *Os Dias com Ele* (2013), de Maria Clara Escobar; e *Narciso em Férias* (2020), de Ricardo Calil e Renato Terra. Essa mesma técnica se torna objeto de estudo declarado em filmes como *Sete Visitas* (2015), de Douglas Duarte; *Eduardo Coutinho, 7 de Outubro* (2013), de Carlos Nader; e *Banquete Coutinho* (2019), de Josafá Veloso. O gosto pela fala (do outro) também parece ecoar em caminhos insuspeitos, seja pelos ouvidos atentos dos cineastas da Filmes de Plástico; pela narração em primeira pessoa de segunda mão em *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans; ou pela cacofonia pulsante dos documentários recentes de Paula Gaitán (*Sutis Interferências*, de 2016; *É Rocha e Rio, Negro Leo*, 2020; *Ostinato*, 2021). Eu mesmo já trilhei esse caminho: o roteiro de *Breve Miragem de Sol* (2019) que escrevi com o diretor Eryk Rocha, e que posteriormente contou com a colaboração de Julia Ariani, encerrava com uma ficcionalização de uma dos relatos de

de filmagem que o prólogo não teria lugar no filme. Disse também ainda não ter tido oportunidade de ler o roteiro de Coutinho aqui citado.

3 Para um desdobramento mais concentrado da presença de João Pedro Teixeira em *Bacurau*, ler Fábio Andrade, “Enterrando nossos vivos,” *Cinética*, 21 de Outubro de 2019. <http://revistacinetica.com.br/nova/bacurau-fabio/>

As Canções (2011) - sequência essa que não figura no corte final.

Esse reconhecimento vai além das justas homenagens. A dimensão da sombra deixada pela obra de Eduardo Coutinho sobre a produção que lhe é e foi contemporânea é tamanha que se tornou até mesmo critério de valoração por contraste. Em sua análise da produção do *Vídeo nas Aldeias*, em 2004, Jean-Claude Bernardet enfatiza o frescor das técnicas de documentação desbravadas por cineastas indígenas diante de um modelo àquela altura já bastante consolidado:

Essa observação atenciosa dos gestos das pessoas, esse respeito à situação em que elas se encontram é algo que me parece ter sumido totalmente, ou quase, do cinema documentário brasileiro. Este, grandemente dominado pelo método de entrevista, tende a se limitar a colocar a câmera diante da pessoa que fala em resposta a perguntas feitas por um entrevistador. Dessa forma privilegia-se a fala motivada pela filmagem e descartam-se quase que automaticamente as situações que não se enquadram no sistema de entrevista, ou seja, as pessoas no seu cotidiano.⁴

Muito embora o nome do cineasta que mais contribuiu na concepção das bases de um modelo de entrevista no documentário brasileiro seja elidido, não é difícil supor a quem Bernardet se refere. Nos anos seguintes, o cinema brasileiro mudaria significativamente, e o documentário, em particular, quebraria a onipresença das conversas, com filmes como *Acidente* (2006), de Cao Guimarães e Pablo Lobato; *Morro do Céu* (2009), de Gustavo Spolidoro; e *Branco Sai Preto Fica* (2014), de Adirley Queirós, apontando para uma diversidade de estratégias de aproximação. Mesmo eventualmente retornando às entrevistas, o próprio Coutinho se afastaria delas para reposicionar as bases de seu cinema de forma radicalmente auto-reflexiva em filmes como *Moscou* (2009) e *Um Dia na Vida* (2010).

Essa inquietação realizadora, no entanto, seria um traço ainda mais significativo da permanência do paradigma *coutiniano*. Nas últimas duas décadas, o cineasta se consolidou como modelo mais acabado de uma concepção de autoria cinematográfica

4 Jean-Claude Bernardet, “Vídeo nas Aldeias, o Documentário e a Alteridade,” texto de 2004 republicado em *Vídeo nas Aldeias - 25 Anos: 1986-2011*, editado por Ana Carvalho, Ernesto Ignacio de Carvalho, e Vincent Carelli (Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011) 158.

que prima pela consistência programática interna e pela auto-reflexão. Nessa espécie de autoria estendida, cada filme individual é também apenas um passo dentro de uma trajetória mais ampla que é dotada de seu próprio arco. Esse arco, por sua vez, é também conceitualizado, feito obra, pelo autor. Muito embora essa prática tenha hoje diversos pares no cinema mundial das últimas décadas - Jean-Luc Godard; Marguerite Duras; Hou Hsiao-hsien; Hong Sang-soo; Frederick Wiseman; Tsai Ming-liang; Apichatpong Weerasethakul; M. Night Shyamalan - ela difere sensivelmente da heterogeneidade eclética que marcava muito do cinema moderno ao qual Coutinho também foi contemporâneo, seja ele brasileiro (Joaquim Pedro de Andrade; Walter Lima Júnior; Leon Hirszman; Helena Solberg; Rogério Sganzerla; Andrea Tonacci) ou não (Alain Resnais; François Truffaut; Akira Kurosawa; Martin Scorsese; Djibril Diop Mambéty; Chantal Akerman). Mais do que a repetição de temas e motivos, como sugeria Andrew Sarris, esse modelo de autoria estendida introjeta sua própria historiografia, programando uma espécie de genealogia reversa já na concepção dos filmes.⁵

Seja pela seleção cuidadosa que fazia de sua própria obra a fim de projetar uma coerência originalmente difusa - minimizando, por exemplo, a relevância tanto de seus filmes de ficção quanto da maior parte de seus trabalhos de televisão nas décadas de 1970 e 1980, e de vídeo popular das décadas de 1980 e 1990 - ou pelas constantes intervenções públicas em que o cineasta se colocava não só como pensador de sua própria obra, mas também como pensador de cinema *tout court*, Eduardo Coutinho teve papel fundamental em estabelecer as bases teóricas e performáticas que norteariam as práticas cinematográficas mais interessantes no contexto pós-Retomada. A decorrência mais legível desse terreno em que criação e reflexão são faixas paralelas da mesma via de mão dupla está nos “documentários” de dispositivo, com filmes como *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (2003), de Paulo Sacramento; *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso; e *A Rosa Azul de Novalis* (2018), de Gustavo Vinagre e Rodrigo Carneiro dando continuidade a uma conversa que o trabalho de Coutinho foi crucial em solidificar. Mas mesmo no caso de um cineasta a rigor mais transparente em seus procedimentos, como Kleber Mendonça

5 Em “Notes on the Auteur Theory,” Andrew Sarris define que “em um conjunto de filmes, um diretor deve exibir certas características de estilo recorrentes, que funcionam como sua assinatura. A aparência e o movimento de um filme deve ter alguma relação com a maneira como o diretor pensa e sente.” Texto de 1962 republicado em *Film Theory & Criticism: Introductory Readings*, editado por Leo Braudy e Marshall Cohen (Nova Iorque, EUA: Oxford University Press, 2004) 562. Minha tradução do inglês original.

Filho, percebe-se o interesse pela autoria estendida: basta olhar as aberturas de *O Som ao Redor*, *Aquarius* (2016), e *Bacurau* para se constatar que os filmes também são pensados como peças de uma obra mais ampla, cujos sentidos conjuntos transcendem o que cada uma delas propõe individualmente.⁶

Muito embora essa presença dos filmes, do pensamento, e da prática de Coutinho no imaginário do cinema brasileiro seja ainda muito sensível oito anos após a sua morte, ela é um fenômeno razoavelmente recente. Em entrevista concedida à revista *Sexta-Feira* em 1998, por exemplo - quatorze anos após o lançamento de *Cabra marcado para morrer* - o cineasta sugere um cenário muito mais solitário:

O que me chateia um pouco é que o *Cabra* ganhou prestígio internacional, mas eu não conheço no cinema brasileiro filmes que tenham sofrido essa influência, exceto o vídeo *Chico Antônio*, do Eduardo Escorel, e alguns do Sérgio Goldenberg. Não por acaso, o Escorel foi o montador do *Cabra* e o Sérgio, meu assistente em outros filmes.⁷

Filme alimentado por uma série de eventos singulares que imbricavam a vida do diretor, suas opções formais, e a história do (cinema do) Brasil, *Cabra marcado para morrer* é referência mais arisca, demasiado específica para baratear o seu espólio. Há desdobramentos de suas escolhas e descobertas em parte significativa da produção documental brasileira - da investigação histórica e material de filmes como *Diário de uma Busca* (2010), de Flávia Castro, e *Retratos de Identificação* (2014), de Anita Leandro, à reflexividade ensaística de *Passaporte Húngaro* (2001), de Sandra Kogut, *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, e *NoirBlue - Deslocamentos de uma Dança* (2018), de Ana Pi. Há, também, uma continuidade fantasmática em filmes que revisitam a propriedade de terra e a reforma agrária como tema, seja por um viés geograficamente mais próximo - como no curta-metragem *Acerdacana* (2010), de Felipe Peres Calheiros - ou em violências vizinhas - como a demarcação das terras Maxacali em *Nuhu Yäg Mu Yög Häm - Essa Terra é Nossa!* (2020), de Isael Maxacali, Sueli Maxacali, Carolina Canguçu, e Roberto

⁶ Para um bom exemplo de como Coutinho reescrevia sua própria filmografia, ler Claudio M. Valentinetti, *O Cinema Segundo Eduardo Coutinho* (Brasília: M. Farani, 2003) 54-6.

⁷ Eduardo Coutinho entrevista por Valéria Macedo em *Sexta-Feira*, n.2, ano 2, Abril de 1998, republicado Milton Ohata (org.), *Eduardo Coutinho* (São Paulo: Cosac Naify, 2013) 230.

Romero, e a mistura entre vida e ativismo em *Antônio & Piti* (2020), de Vincent Carelli e Wewito Piyako.

No entanto, embora esses filmes se reportem à memória do clássico de 1984 como um paradigma incontornável à sua própria linhagem, ao longo dos anos foi sendo criada também uma constelação de trabalhos mais imediatamente ao redor do *Cabra*, que endereçam diretamente a singularidade do seu legado. Há, como exemplo mais óbvio, toda uma coleção de livros, vídeos, e filmes focados na líder camponesa, viúva de João Pedro, e protagonista de *Cabra*, Elizabeth Teixeira, do qual o curta-metragem *Uma Visita para Elizabeth Teixeira* (2011), de Susanna Lira, é apenas um exemplo. Há, também, gestos de continuidade na preservação da memória das Ligas Camponesas, ou mesmo das personagens diretamente envolvidas com o filme de Coutinho - como as entrevistas realizadas por Claudio Bezerra em 2007.

Mais significativo, porém, é que o relançamento do filme, como consequência de sua restauração, tenha motivado o próprio Coutinho a filmar outros dois trabalhos ao redor do *Cabra*, expondo-o mais uma vez às perspectivas do tempo. Realizados em 2013, esses dois filmes de média-metragem foram lançados como extras na edição em DVD de *Cabra*, em 2014, e acabaram sendo as duas últimas obras concluídas pelo diretor: *Sobreviventes da Galiléia* e *Família de Elizabeth Teixeira*. No primeiro, Coutinho reencontra Cícero e Duda, dois dos integrantes da Liga Camponesa de Galiléia que aparecem tanto no material de 1964 quanto no filme de 1984; no segundo, ele visita Elizabeth Teixeira, um irmão, seis dos seus filhos e filhas, e três netos e netas.⁸

Estruturados à maneira dos filmes de conversa pelos quais Coutinho se tornaria um cineasta-modelo a partir de 1999, com *Santo Forte*, os dois capítulos derradeiros da saga reabrem o filme de 1984, rastreando os efeitos da história sobre aqueles que participaram de sua realização. Ambos os médias partem da já estabelecida economia formal desenvolvida pelo diretor desde então, incluindo traços hoje bastante reconhecíveis de seu cinema: a inclusão da equipe de filmagem na cena (como em *Cabra*); a predominância de planos médios (a convenção dos *talking heads* que dominou seu cinema de *Santo Forte* a *O Fim e o Princípio*, de 2006); a exposição das “regras

⁸ Nos arquivos de Coutinho depositados no IMS-Rio, há evidências de que chegou a ser cogitada a realização de quatro filmes. Além de um focado nos sobreviventes de Galiléia, e outro nos familiares de Elizabeth Teixeira, houve planos temporários de lançar as entrevistas feitas por Cláudio Bezerra de maneira independente, e mais outro sobre o 50o aniversário da morte de João Pedro Teixeira.

do jogo” no prólogo (como em *Babilônia 2000*, de 2001, e *Edifício Master*, de 2002); a ausência de música não-diegética (algo bastante presente em *Cabra marcado para morrer*); a demarcação precisa de uma dinâmica que é sincrônica (sobretudo no uso do som direto, contrastando com as três narrações memorialistas em voz over do filme de 1984) e também diacrônica (a fidelidade à ordem cronológica dos eventos filmados como ponto de partida para a montagem). Alguns desses traços são aparentemente antagônicos à tessitura hiper-mediada do filme original - se é que esse termo se aplica à história de apagamentos, aparições e disfarces que ronda o *Cabra*. Mas, como o filme de 1984, esses dois novos episódios respondem às contingências de seu tempo, carregando-as na própria pele.

As constituições materiais das obras são igualmente reflexivas. Coutinho evoca a alternância entre películas 35mm e 16mm que datavam as diferentes fontes de *Cabra* também incorporando imagens em movimento inéditas de duas naturezas diversas: material em alta definição filmado com câmeras DSLR em 2013; e as entrevistas em vídeo SD realizadas com as personagens de *Cabra* por Claudio Bezerra em 2007. Há também pequenas inserções de trechos do longa, assim como cartas, e fotografias, que são usados aqui como material histórico, muito como os recortes de jornal, fotografias, e imagens de arquivo das Ligas de Sapé e Galiléia apareciam no filme original. As sessões de cinema improvisadas no terreiro de Galiléia reaparecem, em 2014, na tela de um laptop que compartilha, com as personagens do filme, suas imagens do passado. Essa sedimentação de diferentes camadas materiais e históricas cria possibilidades ao mesmo tempo distintas e análogas às do filme de 1984, revisitando-o sem repeti-lo, documentando os três momentos históricos, mas também o tempo acumulado entre eles.⁹

Mas os dois vídeos não testemunham apenas as mudanças em suas condições de realização; eles são também documentos da ação do tempo sobre o mundo diante das câmeras, capturando as transformações no contexto histórico entre 1964, 1984, e 2014. *Sobreviventes de Galileia* e *Família de Elizabeth Teixeira* apontam já em seus títulos para o binômio das forças estilhaçadas ao final do processo de reabertura política

⁹ Em correspondência pessoal, Claudio Bezerra me relatou que o material de 2007 não foi transformado em filme independente; como as filmagens de 1964, ele é material bruto que termina ganhando um destino imprevisto à época de sua própria realização.

que adiará, de maneira trágica, a conclusão do primeiro longa-metragem de Eduardo Coutinho: continuidade e morte. Assim como o documentário de 1984 vinculava irremediavelmente o renascimento de Elizabeth Teixeira às mortes de João Pedro e também de João Virgínio - que, a rigor, conclui o filme - em 2014 essa mesma dinâmica se coloca silenciosamente no vácuo entre a “família” e os “sobreviventes” - palavra que, por si só, aponta para aqueles que, como Coutinho, não sobreviveram.¹⁰

A ação do tempo é a mesma, mas os tempos são outros. *Sobreviventes de Galiléia* abre com a equipe de filmagem perdida, tentando encontrar uma locação. O motorista da van pede ajuda em uma casa à beira da estrada, enquanto a banda sonora traz uma fala de dentro do carro: “mudou tudo. Eu não tô reconhecendo mais nada.” Espontânea, a fala é igualmente concreta e metafórica, indicando que os marcos de um mundo anterior ou desapareceram, ou se retraem diante dos olhos. Essa dimensão simbólica do real é uma constante da obra de Coutinho, e um motor para as irrupções de performance e drama em seus documentários. Quando a equipe retoma viagem por um caminho de terra, é Coutinho quem dispara uma pergunta inocentemente rica em potencial metafórico: “Será que era a estradinha do meu tempo?” A pergunta fica sem resposta. “Capaz de ser, né?,” ele mesmo completa.

No entanto, a frase de abertura ganha maior peso quando se percebe que a voz que se dizia perdida é de Claudio Bezerra, professor e cineasta que estivera ali mesmo, naquele local, apenas seis anos antes entrevistando as personagens de *Cabra*, e que retorna como assistente de direção na filmagem. Essa desorientação alude ao rápido processo de transformação do Nordeste brasileiro potencializado pelos governos do presidente Luiz Inácio Lula da Silva - processo dramatizado e estilizado em um filme como *Boi Neon* (2016), de Gabriel Mascaro. Mas a passagem do tempo é também visível nos corpos das personagens, que em espírito carnavalesco como definido por Bakhtin, fazem troça de como eles e o cineasta envelheceram. “Tá acabadinho, tá velho que nem eu,” diz Cícero ao reencontrar Coutinho. Outrora camponês de grande vitalidade e

10 Uso, aqui, como marco, 1984 e 2014 por serem os anos de lançamento oficiais dos filmes, muito embora o material filmado tenha sido captado em anos anteriores. A consistência do critério é sabotada, naturalmente, pelo material captado em 1964, que nunca foi lançado da maneira que foi concebido à época. No entanto, encaro essa dificuldade de se precisar o tempo histórico das imagens de 1962, 1964, 1981, 1982, e 2013 - sem falar nas imagens de Machado Bittencourt e Pedro Torre que são incorporadas à montagem do *Cabra* - como mais um sintoma de sua rica e trágica perenidade.

ator de memorável fotogenia, Cícero perdeu muito da audição, e já se encontra fraco demais para o trabalho. O reencontro se faz testemunho de um fim que se aproxima. No entanto, a cena é dividida com Wilson, seu filho, que mora com ele em Galiléia e aparece rodeado de crianças. Como nova liderança, Wilson atualizou as atividades da Liga para o século 21 de forma a incorporar as políticas públicas implementadas e aprofundadas pelas presidências dos Partidos dos Trabalhadores, como o *Minha Casa, Minha Vida*, e o *Bolsa Família*. Entre 1984 e 2014, os movimentos sociais haviam passado de uma posição de antagonismo ao governo, durante a ditadura militar, a laboratório de políticas públicas de combate à desigualdade. O futuro do filme guardava e ainda guarda novas e não-tão-novas voltas nessa mesma espiral.¹¹

“... e o homem, para não ser escravo da cana, emigrou para as cidades, onde não arranjava emprêgo.”

Se a menção das políticas públicas dos governos do PT permite abstrair uma continuidade de lutas a partir de dados muito concretos, a reverberação do momento político de *Cabra* é ainda mais clara na segunda conversa de *Sobreviventes da Galiléia*. Duda, também conhecido como Dão da Galiléia, havia se mudado para Vitória de Santo Antão - àquela altura, uma cidade de pouco mais de 100.000 habitantes. Ele é dono de um pequeno restaurante, e de um conjunto de casas em um bairro pobre, comprados com o dinheiro da venda de sua propriedade rural em Galiléia. Um revolucionário arquetípico - talvez perfeito demais para ser crível - Dão diz ter recebido treinamento militar (e encontrado uma amante) em Cuba. “Encenada” no momento em que o Brasil havia rompido relações diplomáticas com o país, a viagem rende ainda uma série de aventuras pela Europa, por onde ele teve de passar antes de desembarcar na ilha. Essas lembranças

11 Sobre *Boi Neon*, ler “O boi e o brilho,” texto que publiquei na revista *Cinética* em 1 de Setembro de 2016, <http://revistacinetica.com.br/home/boi-neon-de-gabriel-mascaro-brasiluruguaiholandaespanha-2015>. Para Bakhtin, na cultura carnavalesca - analisada por ele sobretudo na obra de Rabelais - o “riso degrada e materializa,” mas trata-se de uma degradação que “cava uma cova corpórea para um novo nascimento; ela não tem somente um sentido negativo, destrutivo, mas também um aspecto regenerativo.” Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World* (Bloomington, EUA: Indiana University Press, 1984) 20-1. Minha tradução da versão em inglês. O programa *Minha Casa, Minha vida* é mencionado por Wilson em *Sobreviventes de Galiléia*. O *Bolsa Família* aparece na transcrição do material bruto que faz parte da Coleção Eduardo Coutinho, no IMS-Rio, mas essa parte não foi incluída na versão final.

um tanto romantizadas, com direito a codinomes e informações censuradas, se alinham com certa mitologia da Guerra Fria - mitologia, inclusive, cinematográfica, como resgata um dos episódios do longa-metragem Argentino *La Flor* (2018), de Mariano Llinás. No entanto, um dado histórico dá dimensão mais concreta à sua biografia: Dão foi um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores em Vitória de Santo Antão em 1982, concorrendo a prefeito naquele mesmo ano. Abre-se, com isso, um vínculo potente entre *Cabra marcado para morrer* e *Peões* (2005), documentário de Eduardo Coutinho sobre os anônimos do movimento operário do ABC paulista, realizado em sincronia com a chegada de Lula ao poder.

Se no filme de 1984 a trajetória do diretor se misturava ao arco histórico do país, no filme de 2014 os sobreviventes de Galiléia carregam traços de toda uma ampla reorganização econômica e social da vida brasileira: Cícero sai do campo e tenta construir uma nova vida na metalurgia, trabalhando em Limeira, São Paulo, por três anos; Dão aprofunda a vocação sindical das Ligas Camponesas em um braço de um partido político de origem operária. Em ambos os casos, são movimentos de retorno à terra: em trajetória semelhante à de Cícero, Dão passou quatorze em Jaboatão, trabalhando, em boa parte do tempo, como vigilante armado. Embora seu treinamento em Cuba seja de difícil confirmação, essa migração solidifica uma realocação do *know-how* revolucionário para a proteção de patrimônio privado, em sincronia com uma reconfiguração mais ampla dos aparelhos de guerra (fria e quente) como forças de segurança, ao mesmo tempo em que enreda, e neutraliza, essa dissidência interna em uma nova forma de dominação de classe: o vigia, símbolo cabal da Economia da Atenção.

Enquanto *Sobreviventes de Galileia* se concentra nos destinos das forças de trabalho e de luta do movimento camponês, *Família de Elizabeth Teixeira* retoma dimensão outra - mas não dissociada - de *Cabra*: os efeitos da ditadura militar nos lares brasileiros. Se o primeiro filme se aproximava de *Peões*, o segundo está mais perto, em seu transbordamento folhetinesco, de *Jogo de Cena* (2007) e *As Canções*: é um melodrama, coletando as diferentes modulações emocionais que regem o imaginário doméstico e familiar, sobretudo o feminino.

O filme começa no Rio de Janeiro, conversando com Marta e Marinês, duas das filhas de Elizabeth que já haviam migrado para a cidade na época das filmagens do *Cabra*. De maneiras distintas, ambos os depoimentos condensam o impacto duradouro

da desintegração da família pelo golpe de 1964, constatando uma ferida que ninguém parece saber como começar a curar. Enquanto parte significativa do cinema (e não só dos filmes) contemporâneo de ambições políticas se organiza em torno de práticas auto-intituladas “curativas” - dimensão da produção artística que Jacques Rancière denominava, já em 2005, “medicina social” - os dois filmes de Coutinho vão em sentido contrário, trazendo relatos de chagas abertas, pondo-se junto daquelas que as carregam no corpo, e que a elas sobrevivem. Em *Sobreviventes da Galiléia*, isso se manifesta na ambivalência carnavalesca com a qual aqueles velhos companheiros de luta encaram sua permanência e sua desapareição. Em *Família de Elizabeth Teixeira*, as personagens se apresentam singulares justamente naquilo que, a despeito de grande esforço, não conseguem deixar de ser.¹²

Nesse sentido, o encontro com Marinês é especialmente forte, e, não à toa, dura cerca de um terço do tempo total do filme. Separada de Elizabeth em 1964, ela terminou morando com os avós até completar onze anos de idade. Quarenta anos depois, Marinês segue tentando dar conta do afeto que sente pelo pai de Elizabeth, Manoel Justino, a despeito de ele tê-la expulsado de casa quando ainda era uma criança, e de parecer acreditar que ele teria sido um dos mandantes do assassinato de seu pai. Da mesma forma que suas boas lembranças sobrevivem à contradição do histórico violento do avô, ela não consegue pacificar a incompreensão por sua mãe não ter mantido contato com as filhas após o reencontro no lançamento do filme em 1984, e por ainda não ter reencontrado com os dois irmãos que moram com ela.

Esse desafio radical à narrativa heróica que passou a definir a vida de Elizabeth Teixeira depois do lançamento de *Cabra marcado para morrer* reaviva o relato de Marilena Chaui ao assistir a um corte do filme antes de seu lançamento. Escrevendo para o jornal Folha de S. Paulo em 09 de Junho de 1984, após uma exibição privada organizada na sede do jornal para tentar levantar fundos para custear uma cópia 35mm para o lançamento, Chaui se detém sobre o abismo entre a realidade apresentada pelo filme e os desejos curativos de parte da plateia:

12 Para um histórico da dimensão curativa no cinema brasileiro contemporâneo, ler Carol Almeida, “A Cura pelo Cinema,” *Fora de Quadro*, 12 de Outubro de 2018. <https://foradequadro.com/2018/10/12/a-cura-pelo-cinema>. Para uma crítica da idéia de arte como “medicina social,” ler Jacques Rancière, “A Política da Arte,” *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, n. 15 (2010) 45-59.

A complexidade real é, por vezes, insuportável para o público juvenil (como o que esteve presente na exibição feita na Folha), que reclama apontando a “incoerência” de homens e mulheres que Coutinho não mais permitiu ficassem reduzidos a modelos e fórmulas... No fundo, inconscientemente talvez, parte do público espere que o cineasta seja o executor da “vontade histórica”, que ocupe o lugar vago do demiurgo, do caudilho salvador, do messias que redime um povo de sua própria história e anule o estilhaçamento de tantas vidas.¹³

Família de Elizabeth Teixeira acentua o impulso colonialista que norteia essas expectativas, respeitando o auto-retrato de Marinês como o de alguém que não deseja ajuda, e que, na verdade, tem algo a compartilhar. Uma das mais impressionantes atrizes de toda a obra de Coutinho, ela produz uma extraordinária performance de cinema, repleta de pausas precisamente aplicadas (“Mas pra contar esse problema eu posso fumar um cigarro?,” diz ela antes de voltar ao passado), silêncios desconcertantes, e nuances em seu comportamento e em sua fala que apontam o desafio insolúvel de suas próprias contradições. A tensão interna entre os contextos familiares e sociais documentados em 1964 e em 1984 ganha expressão imagética mais plena no corpo dessa personagem, no filme de 2014. Mais surpreendente, porém, é a forma como as complicações familiares do passado parecem ter produzido, também, uma abertura para outras formas de família no presente. Essa disponibilidade às contingências dos encontros se faz luminosa quando ela fala do casamento de uma de suas filhas com uma outra mulher após ter fugido de casa - como um dia ela também fugira, e, antes dela, sua mãe também. Enquanto a repetição de comportamento aponta para uma história cheia de becos sem saída, o entusiasmo de Marinês com a vida amorosa de sua filha é a quebra de quem toma a história nas próprias mãos e altera deliberadamente o seu curso.

A despeito do brilho particular, esse não é o único momento nos dois filmes de 2014 em que a história parece se repetir. Dentre os círculos viciosos que rondam a família Teixeira, talvez o mais trágico seja o assassinato de José Eudes por seu irmão, João Pedro Teixeira Filho - também conhecido como Peta, que aparece no filme de 1984 junto de seu avô, Manoel Justino. Segundo relata Carlos - filho que vivia com Elizabeth

13 Marilena Chauí, “Do épico pedagógico ao documentário,” publicada originalmente em 1984 e republicada em Ohata (2013) 457.

em São Rafael, e que comparece à visita que o filme faz à casa de sua mãe - José Eudes foi morto pelo irmão por, como seu pai, ter tentado fundar uma associação de proteção aos trabalhadores do campo. Ele vivia nas terras da família desde que retornara do Rio de Janeiro, onde morava e trabalhava na época das filmagens do *Cabra*. Contrastada às reminiscências de Marinês sobre o patriarca da família Teixeira, o retrogosto do passado no presente se torna ainda mais amargo, deixando vítimas por onde passa.



Da direita para a esquerda, Eduardo Coutinho com Marinês, José Eudes, Elizabeth Teixeira, Marta, com Rodrigo no colo, Lana, com o dedo na boca, e Marcos.

Assim como a construção da memória individual é cheia de contradições, a memória coletiva se dá também por caminhos misteriosos. Mesmo quando eles parecem familiares. “Será que era a estradinha do meu tempo?,” perguntava Coutinho. Se, por um lado, a permanência do diretor no imaginário do cinema contemporâneo brasileiro é presença a ser celebrada, por outro, a atualidade de *Cabra* se dá também por contar uma história que gira feito disco arranhado, e que, nos avanços e retrocessos, impede que o filme se torne um objeto do passado. *Família de Elizabeth Teixeira* se expõe voluntariamente

a esse problema ao longo de toda a sua duração, mas uma cena em particular parece encapsular esse impulso de maneira exemplar: Eduardo Coutinho entrega uma folha de papel a Elizabeth, àquela altura já com 88 anos de idade, e pede que ela leia uma transcrição do discurso espontâneo que ela realiza, como um espasmo, próximo ao fim de *Cabra*. Outrora improvisada, fervente e imprevisível, a fala represada de Elizabeth retorna como texto histórico e como roteiro de cinema, mais uma vez complicando os limites entre performance e realidade, entre documento e encenação. As palavras engasgam, se transformam, e se perdem nos limites dos olhos desbastados pelo tempo; mas, sobretudo, elas dão nova forma a velhos problemas que arrastam os pés putrefatos pela vida brasileira, desafiando a possibilidade de futuro. Quanto tempo, de fato, se passou entre o *Cabra* de 1984, e a *Família* e os *Sobreviventes* de 2014? O que separa João Pedro Teixeira dos 35 assassinatos em conflitos por terra no Brasil somente em 2021?¹⁴

Melancolia maior do que a da passagem do tempo é a do tempo que não passa. Ao desejo daqueles jovens que, citados por Chauí em 1984, exigiam que o cinema mudasse a história, fica a constatação de que mesmo a revelação das arbitrariedades do regime militar por filmes como *Cabra* - com o impressionante relato de João Virgínio da tortura que sofreu quando foi encarcerado - não foi capaz de estancar o ataque constante à reputação do Movimento dos Sem Terra por todo um aparato midiático não tão distante assim daqueles que imprimiam que os jovens artistas que filmavam *Cabra* em Galiléia eram, de fato, enviados cubanos em treinamento de guerrilha. Tampouco o filme foi capaz de evitar o retorno dos militares à política menos de cinco anos após a morte do diretor.

Mais do que uma auto-celebração de seu próprio protagonismo no cinema e na história - afinal, como sugere o próprio Coutinho no curta-metragem de Susanna Lira, estamos diante de um raro filme que literalmente salvou vidas - *Sobreviventes da Galiléia* e *Família de Elizabeth Teixeira* retornam a *Cabra* como testemunhas da ambiguidade de seus gestos. Em sua conversa com Coutinho, Marinês tenta especular as razões pelas

14 Comissão Pastoral da Terra – Secretaria Nacional, Assessoria de Comunicação, “Violência contra a pessoa: aumento de 75% nos assassinatos, mais de 1.000% nas mortes em consequência de conflitos e dois massacres marcam 2021,” *CEDOC Dom Tomás Balduino – CPT*, 14 de Abril de 2022. <https://www.cptnacional.org.br/downlods/summary/89-espaco-para-imprensa-releases-analiticos/14248-release-viole-ncia-contra-a-pessoa-aumento-de-75-nos-assassinatos-mais-de-1-000-nas-mortes-em-consequencia-de-conflitos-e-dois-massacres-marcam-2021>

quais sua mãe, e seus irmãos Isaac e Carlos, jamais a procuraram, ou fizeram qualquer movimento mais assertivo pela reintegração familiar após o diretor ter localizado todos os sobreviventes da família. Se, em 1984, Chaui dizia que parte da jovem plateia daquela sessão na Folha de S. Paulo teria questionado o diretor por não ter “corrigido” o destino imposto à família Teixeira pela realidade, Marinês usa uma metáfora cinematográfica para dar conta do vazio particular que paira sobre os familiares: “É como se você tivesse vendo um filme... você vê um bom filme, você chora, você sente, você ri, mas não é a tua vida. É um filme.” A história da família que se tornou um filme, sobreviveu como um filme, se reencontrou por um filme, é também a história do filme que se tornou a família e transformou-a em história, em algo de certa maneira externo a ela mesma.

Preciso, o recurso de Marinês em usar o cinema como metáfora tem, também, base na realidade material, em todo seu potencial simbólico. No meio da conversa, ela conta ter trabalhado por anos como empregada doméstica para Othon Bastos - ator que, entre muitos outros personagens memoráveis, se immortalizou na história do cinema mundial como o Corisco de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. A filha de João Pedro Teixeira - um Corisco da vida real que se desenhava como mito interrompido frente à câmera de Coutinho enquanto o filme de Glauber tinha sua primeira sessão no Rio de Janeiro - acaba trabalhando para a família do ator que se tornara símbolo da mesma luta política que destruiu a sua família, e virara ícone daquele grande sertão que ela foi obrigada a deixar para trás. A ficção de 1964 que tentava restituir ao mundo seus próprios heróis volta primeiro, em 1984, como documentário de um fracasso, e depois, em 2014, como leitura irônica de suas próprias consequências.

“Imagens documentais do Nordeste úmido da zona da Mata e da Várzea paraibana.”

Assim como em *Sobreviventes da Galiléia*, a realidade histórica retorna, em *Família de Elizabeth Teixeira*, como assombro, mas também como possibilidade de reinvenção. Enquanto os filhos e filhas de Elizabeth Teixeira carregam trauma que parece ter inviabilizado o futuro, a atitude dos netos e netas sugere outros presentes. Distanciados, porém para sempre ligados ao sangue derramado sobre a terra, os

mais jovens tomam os restos mortais (dos mortos e dos vivos) como impulso para reescrever a história da família como um memorial de persistência. Isso aparece nas entrevistas breves com todos os netos e netas, que se insinuam nas pausas deixadas por suas mães, mas é especialmente forte na última personagem do filme: Juliana Elizabeth Teixeira, uma das filhas de Nevinha, que aparece em *Cabra* ainda bebê de colo.

Carregando consigo o nome de sua avó, Juliana tornou-se professora de história, e pesquisa justamente a herança das Ligas Camponesas, realizando inclusive um premiado trabalho multiplicador com jovens locais. Apesar de ter contato com a avó, ela diz ter aprendido realmente sobre a história da família na universidade, quando um professor lhe deu uma cópia de *Cabra marcado para morrer*. Na última sequência de *Família de Elizabeth Teixeira*, ela leva Coutinho à casa grande de Sapé que aparece no filme de 1984, e que hoje abriga o Memorial das Ligas e Lutas Camponesas. No memorial, a icônica foto do corpo morto de João Pedro Teixeira é exposta junto a um bonito retrato de família encomendado por ele ainda em vida, e só encontrado após a conclusão do filme. A morte e a permanência da família, e de tudo que ela representa, aparecem lado a lado, fim e princípio indissociáveis para tudo e todos que aquele espaço representa¹⁵.

Ao fim do filme, Juliana conta a Coutinho que todos os anos eles promovem uma marcha que parte do local em que João Pedro Teixeira foi assassinado, que hoje abriga um pequeno altar. A câmera repete o movimento marcante com que se despediu de Elizabeth em *Cabra*, se afastando do altar e de Juliana como, quarenta anos antes, se afastara de sua avó. “A luta é que não pára,” Elizabeth Teixeira disse, e repetiu, com voz trêmula mas não sem convicção, na última visita que lhe fez Coutinho. “A mesma necessidade de 1964 está plantada.” Em uma caminhada para trás, que deixa Galiléia para sempre, após mais um retorno, o filme termina paradoxalmente rumando para um futuro que lamenta, mas principalmente, se alimenta de seu próprio passado. Na ambiguidade desse movimento que transforma o espaço em tempo, o *Cabra* segue presente.¹⁶

15 Sobre o retrato familiar, ler Claudia Mesquita, “Resistir à Morte: A presentificação de João Pedro Teixeira no filme de Eduardo Coutinho” *Devires*, V. 12, N. 2, (Jul/Dez, 2015) 38-51.

16 Sobre o retrato familiar, ler Claudia Mesquita, “Resistir à Morte: A presentificação de João Pedro Teixeira no filme de Eduardo Coutinho” *Devires*, V. 12, N. 2, (Jul/Dez, 2015) 38-51.

Referências

- ALMEIDA, Carol. “A Cura pelo Cinema.” *Fora de Quadro*, 12 de Outubro de 2018. <https://foradequadro.com/2018/10/12/a-cura-pelo-cinema/>
- ANDRADE, Fábio. “O bio e o brilho.” *Cinética*, “O boi e o brilho,” 1 de Setembro de 2016, <http://revistacinetica.com.br/home/boi-neon-de-gabriel-mascaro-brasiluruguaiholandaespanha-2015/>
- ANDRADE, Fábio. “Enterrando nossos vivos.” *Cinética*, 21 de Outubro de 2019. <http://revistacinetica.com.br/nova/bacurau-fabio/>
- BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and his World*. Bloomington, EUA: Indiana University Press, 1984.
- BERNARDET, Jean-Claude. “Vídeo nas Aldeias, o Documentário e a Alteridade.” In: CARVALHO, A.; CARVALHO, E.; CARELLI, V. (org.) *Vídeo nas Aldeias - 25 Anos: 1986-2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011. 158-9.
- COMISSÃO PASTORAL DA TERRA – Secretaria Nacional, Assessoria de Comunicação. “Violência contra a pessoa: aumento de 75% nos assassinatos, mais de 1.000% nas mortes em consequência de conflitos e dois massacres marcam 2021.” *CEDOC Dom Tomás Balduino – CPT*, 14 de Abril de 2022. <https://www.cptnacional.org.br/downloads/summary/89-espaco-para-imprensa-releases-analiticos/14248-release-viole-ncia-contra-a-pessoa-aumento-de-75-nos-assassinatos-mais-de-1-000-nas-mortes-em-consequencia-de-conflitos-e-dois-massacres-marcam-2021>
- COUTINHO, Eduardo. *Cabra Marcado para Morrer*. Roteiro ainda não-publicado, consultado no IMS-Rio.
- FILHO, Kleber Mendonça. *Três Roteiros: O Som ao Redor; Aquarius; Bacurau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MESQUITA, Claudia. “Resistir à Morte: A presentificação de João Pedro Teixeira no filme de Eduardo Coutinho.” *Devires*, V. 12, N. 2, Jul/Dez, 2015. 38-51.
- RANCIÈRE, Jacques. “A Política da Arte.” *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, n. 15, 2010. 45-59.
- SARRIS, Andrew. “Notes on the Auteur Theory.” In: BRAUDY, L.; COHEN, M. (org.) *Film Theory & Criticism: Introductory Readings*. Nova Iorque, EUA: Oxford University Press, 2004. 561-4.
- VALENTINETTI, Claudio M. *O Cinema Segundo Eduardo Coutinho*. Brasília: M. Farani, 2003.

Cabra marcado para morrer, obra prima na formação docente

Cláudia Mogadouro

Universidade de São Paulo

Há pelo menos 20 anos consegui juntar, aos poucos, os temas que me fascinavam: Cinema e Educação. Construí minha vida acadêmica nessa direção e me tornei formadora audiovisual de professoras e professores, no nível superior (licenciatura em Pedagogia), especializações e, posteriormente, passei a ministrar cursos de cinema para docentes da rede municipal de São Paulo e Campinas. Posso afirmar que já conversei sobre cinema com milhares de professoras/es nesses últimos anos. Sempre considerei a educação básica o espaço chave da transformação. Ou, também, o espaço chave da conservação. São muitas as variáveis que jogam para um ou outro lado. Minha teimosia está em achar que o Cinema pode ser essa peça a contribuir para formar e transformar para melhor as crianças e jovens que por lá passam por um período de suas vidas.

(...) (o cinema na escola) é importante porque traz para a escola aquilo que ela se nega a ser e que poderia transformá-la em algo vívido e fundamental: participante ativa da cultura e não repetidora e divulgadora de conhecimentos massificados, muitas vezes já deteriorados, defasados (ALMEIDA, 1994:48).

Em minhas andanças pela periferia de São Paulo e também em cursos remotos, depois de 2020, pude sentir como a categoria de profissionais da Educação (das redes pública e privada no estado de São Paulo) é heterogênea do ponto de vista da formação cultural. Por ser muito numerosa, é uma categoria sujeita a muitas variáveis, como faixa etária, territórios em que moram e atuam, cursos da formação inicial, origem social, enfim, é bem delicado traçar dados que possam se constituir em uma plataforma comum¹. Posto isso, com bastante cautela, exponho algumas constatações sobre consumo cultural, com ênfase no cinema: a maioria de professoras e professores assiste a filmes que fizeram sucesso comercial. Seu gosto predominante acompanha as grandes bilheterias, especialmente de filmes estadunidenses. No caso de filmes brasileiros, em muitas enquetes realizadas, aparecem os títulos de maior bilheteria do cinema brasileiro².

Nesse aspecto, vê-se que o gosto predominante entre a categoria docente coincide com a das/os discentes. No início dos anos 1990, foi realizada uma pesquisa de consumo cultural por uma equipe da Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, à época da gestão Luíza Erundina na cidade. Entre perguntas sobre consumo de programas de rádio, televisão e cinema, um dos dados apontados era a preferência comum entre professoras/es e estudantes por um filme estadunidense de muito sucesso na época³. Sobre essa “coincidência” de gostos, Adilson Citelli comenta:

(...) deseja-se ponderar que professores e alunos estão vivendo em muitos momentos, num *campo comum de experiências simbólicas* podendo, pois, falar de algo que lhes pertence enquanto referentes de um repertório constituído. O problema estaria em saber até onde os processos interpretativos ganhariam dinâmicas estimuladoras para o debate entre sujeitos com

1 Dados em sistematização, para pesquisa em andamento, coletados em diversas oportunidades de cursos de cinema para a prática docente.

2 Os filmes comumente citados da memória afetiva são os vários dos Trapalhões e Mazaropi. Considerados por docentes como bons filmes brasileiros dos últimos 25 anos, estão: *Auto da Compadecida* e *Lisbela e o Prisioneiro* (ambos de Guel Arraes, respectivamente, de 2000 e 2003), *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), os vários *Se eu fosse você* (Daniel Filho, 2006, 2009 e 2016), *Minha mãe é uma peça* (vários diretores, 2013, 2016, 2019), *Olga* (Jayme Monjardim, 2004), *Cidade de Deus* (Kátia Lund e Fernando Meirelles, 2002), *Tropa de Elite 1 e 2* (José Padilha, 2007 e 2010), entre outros. Talvez a única exceção de um filme brasileiro bastante citado e que não teve grande bilheteria nas salas de exibição seja *Narradores de Javé* (Eliane Caffé, 2003), porque circulou muito no meio educacional.

3 *Ghost – Do outro lado da vida*, com direção de Jerry Zucker (EUA, 1990)

vivências diferenciadas ou remeteriam à mera constatação de que a força avassaladora do *marketing* exercitada pela grande indústria do cinema terminou por igualar a todos no mesmo encantamento pirotécnico que estrutura muitos dos filmes apontados como campeões na preferência dos docentes pesquisados. (grifos do autor) (CITELLI, 2000:186)

Não é difícil entendermos a razão do fenômeno de se consumir filmes como entretenimento apenas, até mesmo entre professoras/es. O Cinema raramente é legitimado na Educação como fonte de conhecimento, como produto cultural e artístico. Rosália Duarte questiona essa diferença de tratamento e de legitimidade na educação formal em relação ao cinema e à literatura:

Enquanto os livros são assumidos por autoridades e educadores como bens fundamentais para a educação das pessoas, os filmes ainda aparecem como coadjuvantes na maioria das propostas de política educacional. (...) Por que se resiste tanto em reconhecer nos filmes de ficção a dignidade e a legitimidade culturais concedidas, há séculos, à ficção literária? (DUARTE, 2006:20).

Ainda o que mais se vê é o uso “ilustrativo” de conteúdos, ou como entretenimento, no caso de um imprevisto na escola (como a ausência de professores), prática apontada como equivocada ou reducionista pela maioria das pesquisas da interface Cinema e Educação (Rosália Duarte, Adriana Fresquet, Milton José de Almeida, Inês Teixeira, Cláudia Mogadouro, Marília Franco, entre tantos). O fato é que o Cinema como Arte não entrou ainda pela porta da frente da escola, com raríssimas exceções.

Como esse cenário vem de tempos, torna-se um círculo vicioso: jovens que resolvem se dedicar à Educação não tiveram formação audiovisual nem na educação básica e nem mesmo em sua formação superior inicial – Pedagogia ou qualquer outra licenciatura. Se se tratar de alguém com muito interesse por cinema, obviamente vai unir sua prática profissional ao cinema, mas é um acaso. Entre as exceções, há cursos de licenciatura que tradicionalmente trazem o cinema como instrumento de debate e conhecimento da linguagem audiovisual, como é o caso de alguns cursos de História ou Educação Artística. Professoras/es de História e Artes frequentemente usam o cinema de forma mais criativa nas suas aulas e procuram cursos de formação audiovisual. Outras licenciaturas das Ciências Humanas aparecem em seguida, como Letras ou Geografia.

Nas Ciências Biológicas ou Exatas, conta-se mais com o acaso das pessoas gostarem muito de filmes.

Eu já trabalhava com formação audiovisual na Educação, quando acompanhei o projeto do senador Cristovam Buarque e depois a aprovação, em junho de 2014, da Lei 13.006, que alterava a Lei de Diretrizes e Bases da Educação, colocando o cinema brasileiro como obrigatório, em pelo menos duas horas mensais, na educação básica de todo o país. A pergunta que me fiz foi: o que professoras/es sabem sobre o Cinema Brasileiro?

No ano seguinte, fui chamada para compor um grupo de trabalho organizado pelo MEC e MinC, com objetivo de elaborar a regulamentação da Lei 13.006/2014. Se eu já fazia muitas perguntas sobre a lei, a partir dos debates desse grupo de trabalho fui percebendo a dimensão das políticas públicas num país continental e desigual como o nosso. Tornar essa lei uma realidade seria bem difícil, mas lutar por sua aplicação pertencia ao sonho de ver o Cinema, particularmente o brasileiro, finalmente legitimado como Arte no contexto educacional, como parte da formação de estudantes de qualquer idade.

O grupo de trabalho “Cinema na Escola” do MEC-MinC estabeleceu três eixos com desafios a serem trabalhados, em subgrupos. O primeiro debruçou-se sobre o fomento às produções voltadas para a infância, que é escassa se comparada aos títulos voltados para jovens e adultos. O segundo subgrupo voltou-se para a distribuição e a acessibilidade do audiovisual brasileiro nas escolas, o que envolve tanto a infraestrutura (equipamentos, conectividade para acessar aos filmes pela internet) como os problemas de liberação dos direitos autorais para a exibição dos filmes nas escolas. E o terceiro, do qual participei, teve como eixo o desafio da formação de professoras e professores para ampliação do repertório de cinema brasileiro, de forma a concretizar o que preconizava a lei.

Os subgrupos trabalhavam separadamente e, no final do dia, se reuniam para partilhar questões e avanços. Ao final de 2015, fechamos um documento, com propostas de ações a curto, médio e longo prazo, que foi encaminhado aos dois ministérios⁴. A regulamentação ficou pronta, mas foi engavetada, pois o Brasil sofreu um golpe e afastou sua presidenta, em 2016. No entanto, a simples existência da Lei 13.006/2014 permitiu a realização de muitos cursos de Cinema Brasileiro para

⁴ Este documento pode ser lido no catálogo da 11ª Mostra de Cinema de Ouro Preto/MG, de junho 2016, páginas 179-189

professoras e professores, a partir do Núcleo de Educomunicação da Secretaria Municipal de Educação de São Paulo.

Volto à premissa de que professoras/es, em sua maioria, acompanham apenas os grandes sucessos comerciais de filmes estrangeiros ou nacionais. Pouco ou quase nada se sabe sobre cinema brasileiro, além dos sucessos já citados. Os bons filmes brasileiros, na opinião de docentes, são os de grande bilheteria. Preconceito se constrói a partir de desconhecimento, desinformação. Os argumentos que surgem para justificar esse desconhecimento parecem ter vindo dos anos 1970 (porno-chanchadas, palavrões, baixa qualidade do som, entre outros). A principal tarefa, na minha perspectiva, é trazer à luz o que há de melhor do nosso cinema para a formação docente.

O Cinema Brasileiro passou por uma fase muito fértil, a partir do final do século XX, fase chamada de “retomada”, que seguiu em um crescimento exponencial por conta de políticas públicas voltadas para a cultura. Especialmente no início do século XXI, as políticas públicas foram ampliadas, por meio de editais de fomento, para segmentos estratégicos, como produção de filmes do cinema negro ou indígena, com foco na infância ou diversidade de gênero, entre outras temáticas fundamentais para o meio educacional. Mas essa diversidade de formatos e temas não chegou ao grande público. A cadeia produtiva do cinema brasileiro foi altamente incentivada com essas políticas, mas apenas até o momento da finalização dos filmes. As fases da distribuição e da exibição ainda carecem de incentivo e, por essa razão, o cinema brasileiro recente é quase totalmente desconhecido do público, incluindo o docente.

O impacto ainda é o mesmo

Dentro dos cursos sobre Cinema Brasileiro abordamos o documentário brasileiro. Percebo um espanto de grande parte de professoras/es, quando aponto a ilusão de se pensar os documentários como verdade absoluta. A ironia contida no título do nosso principal festival de documentários – “É Tudo Verdade” – passava despercebida para a prática docente. A identificação do documentário com “o filme que seja realmente educativo” não é privilégio dos brasileiros.

Michell Tardy critica essa opção em relação à prática pedagógica francesa:

Essa tentação pedagógica, que consiste em valorizar o documentário em detrimento da ficção, é muito esclarecedora e diz respeito a uma sociologia da educação: ela é manifestação dos modelos culturais que constituem a arquitetura do inconsciente pedagógico. A primazia cronológica das ciências naturais sobre as ciências humanas tornou-se sub-repticiamente uma primazia ontológica: nossa pedagogia positivista dá mais importância às coisas que aos homens, e o documentário, em geral, é um reflexo dessas tendências. O realismo profissional dos pedagogos caminha no mesmo sentido: *dá-se um privilégio abusivo aos valores de informação, privilégio que é recusado aos valores da evasão*. A pedagogia é essa empresa que valoriza a percepção às expensas da imaginação. O cinema sofre dessa curiosa distribuição dos valores, justamente agora, quando há chance de se fundar uma pedagogia do imaginário. (TARDY, 1976: 32-33) (grifo meu)

É muito comum que, mesmo entre professoras/es com amplo repertório audiovisual, sejam escolhidos documentários a partir de temas necessários à escola, entendendo-os como “instrutivos”, sem discutir o ponto de vista de quem os realizou. Entendo como muito necessária a leitura crítica do audiovisual, problematizando os formatos e as opções estéticas e ideológicas de cada produção. Para tanto, é muito interessante apresentar e discutir as obras de Eduardo Coutinho, começando por *Cabra marcado para morrer* (1984), sua primeira obra-prima e um divisor de águas no documentário brasileiro.

Além de pouca discussão sobre linguagem audiovisual, nota-se também que professoras/es da educação básica apresentam lacunas em sua formação inicial sobre a História recente do Brasil. Sabe-se que essa “amnésia” ou negacionismo atinge todas as áreas do conhecimento e faz parte de uma estratégia de apagamento da História, mas, penso ser muito grave que profissionais da Educação continuem apresentando uma precarização em sua formação histórica, uma vez que tendem a reproduzir em seu trabalho esse apagamento. Não por acaso, nos flagramos surpresos com um grande desconhecimento de toda a sociedade sobre o que foi o período da ditadura militar no Brasil. Trazer no meio educacional a história do cinema brasileiro é também uma forma de discutir o país. Em especial, o Cinema Novo que surge como desejo de mostrar um país negro, desigual e explorado e cujas obras tangenciam grandes acontecimentos da nossa História.

A experiência com o filme *Cabra marcado para morrer*, portanto, tem múltiplas funcionalidades:

- fazer a ponte entre o Brasil imediatamente anterior ao golpe de 1964, o período ditatorial e o momento em que o filme foi finalizado, a primeira metade dos anos 1980, portanto, fase final da ditadura militar;
- fazer a ponte entre o período do Cinema Novo – o primeiro *Cabra* (estética da fome, vocação pedagógica), suas motivações políticas e o momento de virada do novo documentário brasileiro – o segundo *Cabra*;
- fazer uma discussão com educadoras/es de todas as áreas do conhecimento sobre os limites do ensino de História que traz apenas a história dos vencedores, omitindo a tragédia dos vencidos;
- a obra tem um refinamento estético e de roteiro que o coloca nos primeiros lugares entre os mais importantes filmes da história do Cinema Brasileiro⁵. Tal refinamento e profundidade não o tornam um filme hermético. É de fácil compreensão, desde que esteja acessível;
- possivelmente porque os problemas estruturais brasileiros, relacionados à fome e à desigualdade social, não foram resolvidos, o impacto que o filme promove nas pessoas é muito parecido com o impacto de 1984, quando da sua exibição nos cinemas;
- a contribuição inigualável que a transparência do método de Coutinho promove para a leitura crítica dos documentários em geral, provoca curiosidade para se conhecer todos os filmes seguintes do cineasta.

Nesse filme, como se libertasse de imposições da televisão, Coutinho inaugura uma de suas marcas durante certo tempo, que é a presença diante da câmera, sempre muito próximo do entrevistado. *Cabra* é uma sucessão de encontros explícitos do documentarista com seus interlocutores (Mattos, 2019:118).

5 A título de exemplo, em 2015, a Abraccine (associação brasileira de críticos de cinema) produziu o livro *Os 100 melhores filmes brasileiros*, colocando *Cabra Marcado para Morrer* em 4º lugar. Em 2017, a mesma Abraccine publicou *Documentário Brasileiro – 100 filmes essenciais*, sendo que neste *Cabra* está em primeiro lugar.

Apresentando o filme nas formações sobre cinema brasileiro

As formações que venho realizando sobre Cinema Brasileiro, especialmente para docentes da rede pública, muito procuradas em virtude da publicação da Lei 13.006/2014, têm me dado a oportunidade de mostrar e debater *Cabra marcado para morrer*, não apenas pela sua potência como obra prima, mas também como mote para a discussão sobre os documentários brasileiros, de Coutinho e de outras/os cineastas.

A franca exposição desse processo, entre outras coisas, faz de *Cabra marcado para morrer* bem mais que um simples documentário. Nele está contida toda uma teoria dessa modalidade de cinema, algo que modificaria profundamente as atitudes dos documentaristas brasileiros nos anos seguintes. (Mattos, 2019:121)

O fato de o filme estar atualmente (pelo menos no momento em que escrevo o presente texto) acessível em mais de uma plataforma gratuita, permitiu que professoras e professores conhecessem *Cabra* nos cursos de formação. É arriscado afirmar categoricamente, mas provavelmente não teriam procurado a obra espontaneamente. Daí a importância da formação continuada e da mediação: processo educativo necessário tanto para a relação professores/estudantes, como nas formações voltadas para docentes.

Nas formações presenciais (antes de 2020), era feita uma introdução sobre o cinema humanista de Coutinho, que dá voz às pessoas anônimas. E as/os cursistas deveriam assistir ao filme nos intervalos entre as aulas, com debate posterior. Nas formações remotas (depois de 2020), eram abertos fóruns de discussão na plataforma do curso. Raramente, eu encontrava alguém que já conhecesse o filme. As reações eram quase sempre de surpresa por conhecerem um filme tão potente e inspirador. Duas palavras são recorrentes nos fóruns: “indignação” e “perturbador”. Também citaram a tamanha carga emocional e histórica do filme; o fato de o Brasil continuar a ser um país em que o governo é inimigo dos pobres e artistas; e que é um retrato do Brasil contemporâneo, porque um governo que diz defender a “instituição família”, é o responsável pelo dilaceramento familiar de Elizabeth, entre outras manifestações.

Duas cenas são bastante citadas por professoras/es como as mais marcantes:

- a exibição do primeiro *Cabra* para a população de Galileia, com o povo se identificando, lembrando e contando aos mais jovens sobre o acontecimento da filmagem de 1962/64;
- a cena em que Elizabeth Teixeira conta para as mulheres (orgulhosa) sobre seu passado de lutas e perseguição;

Uma professora ressaltou como Elizabeth nunca deixou de lutar por suas convicções. Se antes do golpe de 1964 ela estava junto ao seu marido na luta pela terra, na clandestinidade ela se dedicava a alfabetizar crianças, mesmo tendo tido tão pouca formação escolar. Para essa professora, Elizabeth entendia que o domínio da leitura e da escrita é o domínio da sua consciência humana.

No exercício de regulamentação da Lei 13.006/2014, o grupo de trabalho MEC/MinC levantou como um dos objetivos a curto prazo a criação de um acervo audiovisual escolar livre, que contemple os mais diversos gêneros, formatos e épocas. E também indicou a seleção de 100 filmes por ano, cujas temáticas garantam as diferenças culturais de cada região do país, a fim de promover um intercâmbio cultural por meio da difusão audiovisual. Tal acervo de filmes (entre longas, médias e curtas) *deverão ser objeto de produção de dispositivos pedagógicos de formação, no que diz respeito à linguagem, história e conteúdos curriculares* (documento CINEOP, obra já citada).

Sinto nas formações que ministro, um desejo por parte de professoras/es de referências do que poderíamos chamar de “clássicos” do nosso cinema, ou, como a associação brasileira de críticos de cinema chamou “filmes essenciais”. Como determinar essas referências, sabendo que toda lista acaba cometendo injustiças e pode, por vezes, parecer arrogante? Tomo emprestado de Tales Ab’Saber, em seu brilhante ensaio sobre *Cabra marcado para morrer*, uma definição que me contempla:

Situados nas tramas da vida, certos filmes criam uma espécie de espaço próprio no mundo, espaço que se torna um universo de trocas simbólicas entre a obra, sua crítica e a sua discussão pública. Neste momento social, melhor e mais forte que a rotina de todo dia, raro até mesmo para o cinema, o imenso trabalho coletivo condensado na forma de um filme – planejamento e sonho técnico que pressupõe anos na vida de seus realizadores – ganha leveza e prontidão. O cinema *voa ligeiro* e por um segundo *é capaz de*

vencer um adversário muito mais pesado, ou seja, seu próprio tempo. Por ser abertamente social, o cinema que importa para uma época determinada é também sempre político. Como forma plural de pensamento na fabulação de imagem em movimento, no som e na montagem, é um gesto intelectual amplo e generoso, que convida à congregação histórica de uma comunidade imaginada. Dessa comunidade de homens vivos mas dispersos em uma cultura, podemos dizer que se encontra no filme e que, de algum modo, se constitui no filme. E sendo assim, *o filme é a própria cultura*. (grifo do autor). (AB'SÁBER, 2013: 504)

Espero que, com esse breve texto, eu tenha conseguido expressar a minha satisfação em ministrar cursos de Cinema Brasileiro para docentes e a potência que obras primas como *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, pode ter na formação cultural e cidadã de pessoas que têm nas mãos imenso poder de transformação.

Referências

- AB'SÁBER, Tales A.M. *Cabra Marcado para Morrer, Cinema e Democracia*, in Eduardo Coutinho, OHATA, M (Org), São Paulo: Cosac Naif, Sesc, 2013.
- ABRACCINE, Paulo Henrique (org). *Os 100 Melhores Filmes Brasileiros*, Belo Horizonte: Grupo editorial Letramento, Canal Brasil, 2015.
- ABRACCINE, Paulo Henrique (org). *Documentário Brasileiro, 100 filmes essenciais*. Belo Horizonte: Grupo editorial Letramento, Canal Brasil, 2017.
- ALMEIDA, Milton J. *Imagens e Sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez, 1994.
- CITELLI, Adilson O. *Comunicação e Educação. A linguagem em movimento*. São Paulo: Senac, 2000.
- DUARTE, Rosália. *Cinema & Educação*, Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- FRESQUET, Adriana, SANTOS Carolina B. L., MOGADOURO, Cláudia, BARBOSA, Érika F.V., SANTOS, M. Angélica – *Proposta do Grupo de Trabalho Cinema na Escola sobre Formação Docente*, in Catálogo CINEOP 11ª Mostra de Cinema de Ouro Preto – Cinema Patrimônio. Belo Horizonte: Universo Produção, 2016.
- MATTOS, Carlos Alberto. *Sete Faces de Eduardo Coutinho*. São Paulo: Boitempo, Itaú

Cultural e Instituto Moreira Salles, 2019.

MOGADOURO, Cláudia A. Educomunicação e Escola: o Cinema como mediação possível (desafios, práticas e proposta). Tese de Doutorado defendida em 2011, na ECA-USP. Link para acesso: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-23092011-174020/pt-br.php>

OHATA, Milton (org). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naif, Sesc, 2013.

TARDY, Michel. *O Professor e as Imagens*. São Paulo: Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1976.

Quando a grandeza de narrar nos legitima

Christiane Pereira de Souza

Doutoranda Universidade de São Paulo

Rogério de Almeida¹

Universidade de São Paulo

O *não-saber desnuda*. Essa proposição é o ponto culminante, mas deve ser entendida assim: desnuda, portanto *eu vejo* o que o saber ocultava até então, mas se eu vejo *eu sei*. De fato, eu sei, mas o que eu soube, o não-saber o desnuda novamente.

Georges Bataille

O não saber, a proposição de Georges Bataille, é um eterno retorno de possibilidades sobre a vida, que nos leva a refletir que a experiência do ver se completa em lacunas, em entrelinhas, é como olhar as imagens de um velho álbum de fotografias e perceber nelas experiências que não estavam ali antes, riscos, dobras, instantes, que só se refazem na memória, no rememorar. O rememorar estabelece aqui a constituição do sujeito, ao esquecer, lembrar, narrar, esse sujeito é legitimado; condicionado à reminiscência, esse sujeito estabelece um lugar para si na história.

¹ Bolsista Produtividade CNPq.

Reminiscência é a matéria-prima de que são feitos os planos, os enquadramentos, as trajetórias, as falas da obra prima de Eduardo Coutinho, *Cabra marcado para morrer* (1964/1984). Ao perceber a grandeza do verbo, Coutinho deu a ele seu lugar na história, porque como em *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, o presente da filmagem e o do acontecimento dá conta de um momento histórico, dá conta de lidar com o trágico e com a morte, com o inominável. Rememorar é fabular sobre o que foi e o que poderia ter sido.

A grandeza do verbo inundou a obra de Coutinho: desde seu trabalho na TV Globo à frente do Globo Repórter até sua obra derradeira, *Últimas Conversas* (2014), ele usou a conversa para rememorar, tomava uma apropriação do passado para depois transcendê-lo em reminiscência e usou a entrevista, ou como gostava de dizer, a conversa, para deixar seu legado.

Em uma tocante reflexão, Didi-Huberman nos diz em seu texto *Quando as imagens tocam o real*:

Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou (Didi-Huberman, 2012).

Ao retomar *Cabra*, ele retomou as cinzas em brasa que ardiam, estalavam e faiscavam, havia naquele retomar a necessidade de abanar essas cinzas para que retornassem vivas ao olhar de cada observador.

Pensemos então em como Coutinho teceu suas lembranças e esquecimentos nas entrevistas em que era para ele necessário lembrar-se de sua obra *Cabra marcado para morrer* (1964/1984). Entre cinzas de uma imagem que arde, entre traumas de uma ditadura e testemunhos tecidos sobre a morte e a esperança, como *Cabra* legitimou Coutinho?

Ao lembrar da espera de Coutinho pelo filme não terminado, pelo inacabado, abarcamos uma alusão ao véu de Penélope, que decidiu esperar pela volta do marido, prometendo aos pretendentes da corte que se decidiria por um deles somente após terminar de tecer a mortalha de seu sogro, Laertes. De dia, aos olhos de todos, ela tecia;

à noite, na escuridão, desmanchava o trabalho; em um ato heroico e solitário, ela tecia também seu destino, uma mortalha conduzia seu lembrar e seu esquecimento.

Na tessitura perene da vida também Coutinho aguardava fiel à condução do inacabado que só assim selaria o seu destino e de Elizabeth Teixeira, em urdiduras que arrastariam também a história de um país.

Foucault (2009) nos alerta em *O que é um autor?* que o sujeito está permanentemente se constituindo, mediante o próprio ato de narrar a si mesmo, essa é uma verdade que constituirá toda a obra de Coutinho, mas também constitui sua trajetória enquanto diretor. Coutinho é um dos diretores que mais deixou gravadas entrevistas sobre sua trajetória, seu método, suas obras, entrevistas que ele dava na mesa de um bar para um estudante de cinema ou para um grupo seletivo de espectadores. No ato de narrar sobre suas obras ele forjava sua subjetividade sobre o mundo e sobre si mesmo.

Observaremos no depoimento de Coutinho para o CPDOC (Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil), um fragmento, cinzas em brasa sobre esse momento no qual ele assume a câmera e filma Elizabeth, seus seis filhos e os trabalhadores rurais em protesto contra a morte de João Pedro. Há o depoimento de Coutinho sobre as circunstâncias que o levaram a filmar e há a filmagem em si.

Por coincidência, em abril, eu cheguei lá e tinha a notícia do comício do João Pedro Teixeira. E daí, três dias antes, o fotógrafo, que tinha frieiras horríveis, se demitiu, graças a Deus! Se demitiu, não; foi embora. Estava doente, foi embora. Então, fico eu sozinho com uma câmera. Eu odeio máquinas, toda espécie de máquina. E eu, com uma câmera que tem que botar dentro e girar aquela porra.

E daí eu me lembro que alguém me ajudou a botar, em João Pessoa. E um fotômetro. “O que é um fotômetro? Bota aqui?” “Bota.” Eu não sabia e não sei o que é isso, entende?

Mas daí eu fui lá, o primeiro rolo rodou... Eu punha aqui, dava 42, o sol do Nordeste. Mas não tem diafragma; o máximo é 22. Eu botei 22 e filmei. Como é que se filma? Tentava guardar um pouco de respiração e às vezes acompanhava e tal. É o que está no filme.

Filmei cinco minutos: tinha um rolo de dois e meio... E o segundo rolo, eu consegui eu mesmo botar. E rodou, o que já é espantoso. E tudo registrou. E, 20 anos depois, o preto e branco ficou. Porque o preto e branco não morre, não é? E isso daí acabou sendo um trecho importante, porque... passou a...

Foi graças a isso que eu conheci a Elizabeth pessoalmente, toda de preto ali. Eu nem conversei com ela naquela ocasião; filmei o comício que teve na praça. E foi, depois de aventuras, o assunto escolhido para fazer. E depois, um ano e meio até fazer o *Cabra* (Depoimento CPDOC FGV , 2012).

Não é possível controlar uma imagem que impregna a lembrança, pois a gravação dela em nossa memória são impressões, deflagrando impregnação e subjetividade; a relação, portanto, que estabelecemos com nossa memória é ligada ao nosso presente, o presente de Coutinho neste depoimento era o ano de 2012.

Uma memória saturada era uma memória ameaçada em sua efetividade (Didi-Huberman, 2018), a base para não retê-la no esquecimento é inclinar-se sob a imagem para trazê-la em leitura com o presente. Coutinho empunhou uma câmera pela primeira e última vez, por pura necessidade segundo seu relato, e a imagem que gravou naquele instante foi a que selou o destino de Elizabeth, da memória de João Pedro e do próprio diretor.

Em uma entrevista publicada na Revista Filme e Cultura em agosto de 1984, Coutinho nos apresenta a mesma lembrança, mas em outro momento de sua história; ele narra na entrevista a Zuenir Ventura:

Em 1962 filmei um comício em protesto à morte de uma pessoa que eu não conhecia e que, aliás, era pouco conhecida no Brasil. Em João Pessoa soube que era um líder camponês, João Pedro Teixeira, assassinado por policiais militares a mando de um grande proprietário de terras nordestino. Eu nunca filmei na minha vida, nem antes, nem depois, mas naquele dia eu tive que filmar. O cinegrafista contratado pelo CPC era da Agência Nacional, um senhor de idade que ainda por cima estava doente e tal. Então eu filmei e deu certo...

A recordação, segundo Aleida Assmann (2011), sempre começa no presente e avança inevitavelmente para uma distorção, uma renovação do que foi lembrado até o momento da sua recuperação, Coutinho recupera essa memória do encontro com Elizabeth em 1984, antes do lançamento oficial do filme e também na entrevista, dada ao CPDOC em 2012, ou seja, 28 anos depois do lançamento do filme, e a enunciação do

relato é da mesma pessoa, mas que sofreu transformações. Alguém toma a palavra e se lembra de si, mas esse si não é mais o mesmo.

Coutinho nos mostra uma fabulação importante sobre a leitura da história, seus relatos diferem pela composição dos detalhes, aquele mais próximo a 1984 poderia ter mais tessituras, dobras, composições, mas o diretor não era ainda, ao menos para o público e talvez para ele mesmo, um mestre do tecido memorialístico, ele sabia que a sua obra *Cabra* era grandiosa e importante, mas ainda esbarrava em dúvidas acerca de sua trajetória quanto cineasta, o aval do meio intelectual ele já tinha, mas do público ainda seria construído.

O relato de 2012 é rico em detalhes, em humor: *“E daí, três dias antes, o fotógrafo, que tinha frieiras horríveis, se demitiu, graças a Deus! Se demitiu, não; foi embora”* é um relato que traz para a narrativa o próprio personagem Coutinho: *“Eu odeio máquinas, toda espécie de máquina. E eu, com uma câmera que tem que botar dentro e girar aquela porra”* e que constrói um diálogo com o acaso, uma rememoração que reverbera no presente e que quando rememorada compõe a causa e o efeito do encontro: *“E isso daí acabou sendo um troço importante, porque... passou a... Foi graças a isso que eu conheci a Elizabeth pessoalmente, toda de preto ali.”* (CPDOC, 2012)

Quando Paul Ricoeur (2007) escreve sobre o uso crítico da memória e do esquecimento, trata da arte de narrar a vida cotidiana, uma narrativa de lapsos, fluxos, estancamentos, silêncios, esquecimentos, em que o passado não é determinado e fechado, mas aberto a novas interpretações. A lembrança só faz sentido quando observada desde o presente, seja em 1984 ou 2012; a lembrança de que aquele encontro foi o instante necessário para a existência da obra é clara e ao dar sobrevida ao narrar, equilibrando neste a fabulação e o contraditório. Assim, Coutinho reafirma o pensamento benjaminiano de que o narrado é mais importante que o vivido.

As imagens captadas por Coutinho naquele dia são “átomos dramáticos” (Guzmán, 2017), um plano de Elizabeth e de seis dos seus onze filhos, vestidos de preto, em contraste com outros trabalhadores todos de branco.



Figura 1. Frame do Filme *Cabra marcado para morrer* (1964/84)

Coutinho tinha ali um átomo cuja dramaticidade estava apenas começando; daqueles filhos e daquela mãe o que restariam? A narrativa em um documentário, já nos alerta Bill Nichols (2005), se organiza baseada em um mundo histórico no qual a vida se desenvolve, há concretude na imagem, o tempo e o espaço dentro do enquadramento só nos levam a perceber que este mundo histórico está em ruínas. A narração, nos momentos em que Elizabeth está em cena, é do próprio Coutinho, aqui dizendo que Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro, compareceu ao comício com seis de seus onze filhos.

Elizabeth posa para a câmera de Coutinho, ele faz jus aqui à sua opção de presença, ele está presente na cena, enquanto diretor e cinegrafista, sua câmera não capta Elizabeth de longe, às escondidas, ela e seus filhos olham para câmera, ou para chão, mas plenamente conscientes de que ali se produzia uma imagem de sua tragédia, que convergiria, no futuro, para uma ruptura entre imagem e referente histórico; assassinato, suicídio, ainda rondariam a vida de Elizabeth e de seus filhos.



Figura 2. Frame do Filme *Cabra marcado para morrer* (1964/84)

Aqui outro momento captado por Coutinho cinegrafista/diretor, sua câmera enquadra Elizabeth e Coutinho afirma: “Elizabeth Teixeira tinha 37 anos e João Pedro morreu com 44”, entre a filmagem e a narração correm mais de 20 anos, ao finalizar sua obra ele resgatou as filmagens que, segundo ele, o fez conhecer Elizabeth, talhada, inscrita na película, esse plano que dura por volta de seis segundos, soa como um *punctum* que fere o espectador, o arrebatava e, como um *studium* que permite enxergar as intenções e a emoção do *operator* (Barthes, 1980), longe de ser um ato fotográfico, esse instante capturado de Elizabeth, esse sujeito que olha para câmera, apresenta uma microexperiência da morte, como enxergava Barthes sobre a fotografia.

E aqui a imagem dilacera e é capaz “de ser entendida ao mesmo tempo como documento e como objeto de sonho, como obra e objeto de passagem, como monumento e objeto de montagem” (Didi-Huberman, 2018). Coutinho e Elizabeth souberam aqui olhar apesar de tudo.

Mas como reverberar esta e qualquer imagem que arde, que instiga, que rompe? Fazendo romper sempre que possível, frente às potencialidades da educação, a ideia benjaminiana de que é necessário relembrar que:

O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer (Benjamin, 1994).

O narrador sucateiro (Gagnebin, 1994) que recolhe, não os grandes feitos da história, mas os descartados, aqueles que não deixam rastros, aqueles pelos quais vivos ou mortos serão relegados ao esquecimento pela história oficial, o narrador sucateiro, papel escolhido por Coutinho para registrar a narrativa em seu documentário, toma aqui papel de testemunha, não aquela que viu com os próprios olhos, mas aquela que aceita ouvir a narração dolorida do outro e legitimá-la. Como explica Jean Marie Gagnebin, em seu livro *Lembrar, esquecer, escrever*:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (Gagnebin, 1994).

O inimigo não tem cessado de vencer, mas não temos parado de testemunhar a necessidade de combatê-lo, são 60 anos do assassinato de João Pedro Teixeira e sua história continua sendo legitimada pelas testemunhas. “Como se, da imagem cinza, elevava-se uma voz: ‘Não vês que ardo?’” (Didi-Huberman, 2018).

Eduardo Coutinho e o entretecer dos itinerários de (auto)formação

A dimensão educativa do olhar documental de Eduardo Coutinho se espalha por toda sua obra, cada qual à sua maneira, mas que reforçam, em conjunto, um procedimento recorrente, o da constante reavaliação dos itinerários (auto)formativos. Itinerários porque são relatos de viagem (*iter* > jornada); formativos porque dão forma à experiência vivida, convertem-na em um saber; e, por fim, *auto*, porque a formação em

questão não é um saber que vem de fora, uma exigência, o cumprimento de uma meta, mas um saber que nasce da experiência, portanto precisa ser vivido e, uma vez vivido, significado e ressignificado.

Podemos conceber duas maneiras de considerar a formação: *mathema* (lição em grego) e *páthei máthos* (lição pelo sofrimento). Essas duas formas, embora distintas, não são opostas, pois estão interligadas, uma complementando a outra, ambas pertencentes aos nossos itinerários, às nossas trajetórias, às experiências vividas. Mas é preciso entender como cada uma se dimensiona.

A *mathema* está ligada ao saber lógico, racional, matemático, objetivo, instrucional, cognitivo e, por extensão, à noção de formação como movimento que vai da potência ao ato, como pensada por Aristóteles e ilustrada por Silvia Pimenta Rocha (2002, p. 268): “alguém se torna violinista (em ato) atualizando suas habilidades musicais (potenciais) por meio do hábito ou da aprendizagem.” Nessa concepção, a educação seria a causa eficiente da passagem da potência ao ato, “movimento do que tende da ignorância para o saber” (Chauí, 2002, p. 411). Esse entendimento de formação, eminentemente metafísico, em que o objetivo final (*télos*) já está dado, é comumente tomado como o único modelo de formação, por pressupor que haja uma substância que permanece inalterável sob os acidentes múltiplos e mutáveis. Assim, o sujeito conteria um núcleo em torno do qual os acontecimentos se dariam sem perturbá-lo. No caso do violinista, aprender a tocar violino não alteraria sua substância, que já traria desde sempre, em potencial, essa aptidão musical.

Outro modo de compreender a formação é pela *páthei máthos*, termo que aparece na tragédia grega para indicar que certos acontecimentos ou sofrimentos, certas paixões ou experiências (*páthos*), geram conhecimento, ensinam algo, contribuem para a formação. Jorge Larrosa (2014, p. 31-34) enaltece esse conhecimento pela experiência e critica o fato de a ciência ter restringido seu sentido ao experimento, que seria um caminho seguro e preestabelecido para se chegar a dado saber, exterior, objetivo e universal. Já a experiência viria de dentro, como um saber que surge de algo que nos acontece, que nos toca de maneira particular e subjetiva.

Nietzsche, quando toma de empréstimo o “torna-te o que tu és” de Píndaro, está justamente se opondo à ideia de substância ou de formação como um caminho linear de um ponto (potência) a outro (ato). Assim, para alguém chegar a ser o que é,

“pressupõe que não suspeite sequer remotamente o que é” (Nietzsche, 1995, p. 48), que siga sua trajetória em desvios, retornos, em caminhos imprevistos e dados ao acaso, de modo a estar em constante transformação. Não há substância, apenas acidentes. No entanto, esses acidentes, múltiplos e mutáveis, são significados e ressignificados por quem os vive, transformando-o no que é, mas com a ressalva de que isso que é segue em transformação, aberto ao devir.

É por isso que a lembrança é importante, porque o passado continua a ser transformado pela experiência presente, do mesmo modo que transforma o presente. Não lembramos sempre da mesma forma. Uma circunstância atual pode ressignificar, positiva ou negativamente, uma experiência do passado. Simultaneamente, essa experiência, conquanto esteja no passado, segue irrigando o que se é hoje.

Quando citamos o modo como Eduardo Coutinho se referia às circunstâncias de produção do *Cabra marcado para morrer*, pontuando as diferenças de expressão em 1984 e 2012, flagramos justamente esse processo. A repercussão do filme, o lugar que passou a ocupar na história do cinema, bem como as demais realizações do cineasta, além de experiências particulares que sequer podemos supor, transformaram seu modo de expressão e, consecutivamente, seu itinerário (auto)formativo.

Nesse sentido, a obra de Eduardo Coutinho está o tempo todo dialogando com as experiências que se inscrevem no relato de vida das pessoas. Cada qual se constitui, portanto, duas vezes, a primeira com o acontecimento e a segunda com a lembrança desse acontecimento, quando a experiência é dotada de sentido (ou de sua ausência) e (re)significada enquanto aprendizado, ou seja, como um acontecimento transformador. No caso do *Cabra*, há dois filmes, um que não chegou a ser feito, colado ao evento – no caso o assassinato de João Pedro Teixeira – e outro, o filme que conhecemos, que rememora tanto o evento quanto o processo de filmagem e interrupção do filme. O primeiro acontecimento (filme que não foi feito) irriga o sentido do segundo (o filme feito), ao mesmo tempo em que este ressignifica o primeiro.

É desse modo que a história do Brasil – principalmente nos anos de chumbo da ditadura militar que compreende o intervalo entre os filmes – é contada, não como uma sucessão de fatos objetivos, mas como uma experiência dolorosamente vivida, cuja expressão revela um saber para além do significado histórico. Essas várias camadas – o luto de Elizabeth Teixeira, a liga dos camponeses, as circunstâncias da filmagem e

sua interrupção, a violência do regime militar, a retomada do filme, enfim, a história do Brasil – são entretidas pelas experiências dos envolvidos, o que faz de Coutinho um personagem de seu filme, e revelam, essas experiências, como os sentidos são produzidos.

O caráter educativo da cinematografia de Eduardo Coutinho está nesse olhar pedagógico que mira o outro e abre os ouvidos para escutar a sua história, o seu itinerário formativo, a sua *páthei máthos*. Como testemunha Jordana Berg, amiga e montadora de suas obras, Coutinho se interessava pelo que ele não era: ele não era pobre, gay, negro, peão, por isso sua escuta era tão intensa, ele não dominava, segundo ela, o manual da vida, então sua escuta era para aprender com o outro como viver esse manual, ele estava ali, pleno, pedindo aos seus mais fantásticos personagens: “Me ensina!” (Ocupação Coutinho, 2019, 33min)

Esse outro do diretor revelado na tela abre perspectivas para que o espectador tanto se reconheça quanto reconheça o outro, por meio do mecanismo de projeção-identificação cinematográfico que se estende para a vida real e vice-versa, como pontuado por Edgar Morin (2014, p. 116). Pessoas ou situações que na vida real não suscitariam interesse e com as quais na maioria das vezes sequer teríamos contato, por meio da tela, participam desse mecanismo de projeção-identificação e nos envolvemos com as suas narrativas, com seus relatos de vida, os quais são significados a partir de nossas próprias experiências.

Estamos, portanto, no universo da hermenêutica, entendida como uma filosofia da interpretação que se interessa pela condição histórica e linguística da experiência humana. Em uma máxima que se tornou célebre, Nietzsche (2002, p. 164) afirma que “não há fatos, somente interpretações”, colocando em evidência que o conhecimento é sempre perspectivo, isto é, formulado a partir de um ponto de vista. O perspectivismo nietzschiano contempla bem o olhar pedagógico do cinema de Coutinho, como pode ser observado no *Cabra*, em que a morte de João Pedro é perspectivada em situações distintas, seja pelo olhar do filme inconcluso de 1964, seja pelo realizado em 1984, mas também em *Jogo de Cena* (2007), onde no mesmo palco rostos conhecidos e desconhecidos contam e recontam histórias, narrativas, itinerários sem que saibamos se são autênticos de quem narra ou não.



Figura 3. Jogo de Cena de Eduardo Coutinho

Com esse filme, fica claro que, para Coutinho, narrar uma história, contar algo que aconteceu, compreender uma circunstância ou atribuir sentido é um exercício de interpretação. E interpretar aqui vale tanto para a atividade do ator quanto do hermenêuta, como nos lembra George Steiner (2005, p. 53):

Um ator é *interprète* de Racine; um pianista dá *une interprétation* a uma sonata de Beethoven. Por meio do envolvimento de sua própria identidade, um crítico torna-se *un interprète* de (alguém que dá vida a) Montaigne ou Mallarmé. [...] Quando lemos ou ouvimos qualquer enunciado verbal do passado, seja saído do Levítico ou do *best seller* do último ano, nós traduzimos.

Interpretar é o mesmo que traduzir e traduzir é o mesmo que compreender. Assim, em *Jogo de Cena* o que importa não é se a narrativa corresponde a um acontecimento real ou se está sendo narrada pela pessoa que o viveu, o importante é a tradução de uma experiência, real ou não, em narrativa, em cima do palco de teatro, diante das câmeras, frente a frente com Eduardo Coutinho e sob a perspectiva do espectador. É por isso que ganha relevo o depoimento das atrizes sobre o modo como interpretaram a cena, pois a

seu modo revelam o que julgaram mais importante *traduzir*, em profunda ligação com a própria compreensão que tiveram da narrativa a ser recriada.

Esse é outro elemento que faz parte da hermenêutica e é de suma relevância para os processos formativos, o modo como, pela compreensão de um texto, uma imagem, um filme, também compreendemos a nós mesmos. Paul Ricoeur expressa essa relação do seguinte modo:

Aquilo de que finalmente me aproprio é uma proposição de mundo. Esta proposição não se encontra *atrás* do texto, como uma espécie de intenção oculta, mas *diante* dele, como aquilo que a obra desvenda, descobre, revela. Por conseguinte, compreender é *compreender-se diante do texto* (Ricoeur, 2008, p. 68).

A narrativa do outro, seu relato de experiência, sua formação são vestígios que, ao serem compreendidos por mim, revelam o modo como eu os compreendo, isto é, a perspectiva que adoto, possibilitando que eu me compreenda no processo de compreensão e a traduza no âmbito de minhas próprias experiências, como uma conversação, como um elemento da minha autoformação.

Nesse sentindo, o espectador não aceita passivamente o que vê, mas estabelece um jogo com o que é visto. É por isso que não se trata de um processo exclusivamente de formação, um processo pelo qual um professor, um livro ou um filme transmite um saber ou uma informação diretamente para o aluno, leitor ou espectador. Esse saber ou essa informação, como *mathema*, estão envolvidos no processo, sem dúvida, mas há também a dimensão da *páthei máthos*, pela qual o aluno, leitor ou espectador *vive* aquela experiência, envolve-se com ela, a questiona e extrai, ou não, alguma lição, isto é, a assimila, a incorpora em sua própria trajetória, como autoformação.

Nesse sentido, podemos falar, com Richard Rorty, de um conhecimento que não é *revelado* ou *inculcado*, mas surge da conversação:

Se encararmos o conhecer não como tendo uma essência a ser descrita por cientistas ou filósofos, mas antes como um direito, pelos padrões correntes, de acreditar, então estaremos bem no caminho de ver a *conversação* como o contexto último dentro do qual o conhecimento deve ser compreendido (Rorty, 1994, p. 381-382).

Efetivamente, não é isso que faz, em seus filmes e por meio de seus filmes, Eduardo Coutinho? Num primeiro momento, ele conversa, ou estabelece uma conversação, com as pessoas, com os personagens, com os depoentes de seus filmes, uma conversa franca e autêntica, já que sabemos que ele não as entrevista pessoalmente antes de filmar. Essa conversação torna-se, por meio do filme, outra conversação, quando o espectador se predispõe a dialogar com a obra, com os interlocutores de Coutinho, com o próprio Coutinho. Há, assim, um jogo estético, pelo qual continuamente se investe na conversação. No caso específico do espectador, essa conversação se dá por meio de expectativas, de prejulgamentos, de conjecturas, de hipóteses, que são lançadas ao filme à medida que se desenrola, mas também depois que termina. No caso de *Jogo de Cena*, uma espécie de tratado estético sobre a interpretação, o espectador não sabe, ao final do filme, o que era história real, o que era encenação. Ou melhor, ele é convidado pelo filme a perceber que é tudo encenação, inclusive o que é história real, sem que, com isso, haja qualquer hierarquização entre as narrativas que foram vividas na realidade e aquelas que são vividas na ficção.

Talvez seja por isso que *Cabra marcado para morrer* continua, 60 anos após a morte de João Pedro e quase 40 anos do lançamento, tão vivo, pois não cessa de provocar os espectadores à interlocução, não cessa de convocar à conversação, por meio da qual tantos olhares distintos são perspectivados. Se assim não fosse, não haveria este livro, nem a necessidade de escrevê-lo.

Cabra é um filme de conversação, no qual o cineasta de 1984 *conversa* com o material filmado em 1964, que por sua vez *conversa* com a morte de João Pedro e o luto de Elizabeth Teixeira, que *conversam* com a luta dos camponeses, que *conversa* com a história colonial do país, que *conversa* com a ditadura militar e a redemocratização, que *conversam* com o futuro do Brasil, e seguem conversando conosco, em 2022, assim como conversará com outros em 2032 e 2052 e pelo tempo em que houver espectadores dispostos a conversar com a obra, a meditar sobre sua narrativa, a forma como é construída, o modo como interpreta o Brasil.

Rememorações de *Cabra*

O desaparecimento não se limita em fazer sumir alguém, ocultar um corpo como se nunca houvesse existido. O desaparecimento de que aqui se fala é o desaparecimento-morte, o desaparecimento em sua dimensão política, que não se esgota em fazer sumir o suporte material da vida – o corpo –, mas que consiste no esvaziamento da existência. Assim o desaparecimento político se abate sobre a história que aquele corpo poderia contar – não só a história do indivíduo cuja vida ali se sustentava, mas a história de um país (Franco, 2021).

Legitimar Elizabeth, João Pedro e a história desse corpo que não poderia desaparecer na dimensão política e histórica, foi o que Coutinho escolheu fazer, e que continuou fazendo, seja em sua passagem pelo Globo Repórter, seja nos documentários que vieram depois. Ele dimensiona um rememorar para os seus personagens que compõe um testemunho, uma narrativa do trauma e um relato do abandono do Estado, um rememorar centrado na fabulação, redigido pela necessidade humana de ser legitimado.

O cineasta, poeta das imagens, Patricio Guzmán diz que fabricamos obras porque uma visão poética do mundo nos impele, é, portanto, necessário que habite em algum lugar essa propulsão por construir essa poética e sendo ela o cinema, é necessário também que ele habite todos os espaços possíveis, para que ele nos perpassasse em direção à reflexão de “experenciar” o mundo. Coutinho produzia esse “experenciar” quando delimitava seu universo de filmagem sobre e para quem estava, muitas vezes, à margem da sociedade. A educação nos coloca também esse desafio, vivemos sobre uma mortalha de rememorações e enfrentamentos, pois ainda muitos estão marcados para morrer.

A rememoração que o filme apresenta elaborando presente e passado em *frames* quase perdidos em uma noite de projeção, na escuta daqueles velhos personagens, na busca pelos cacos da história é condução política, social, pessoal das mais brilhantes, que marcaram para sempre a comunidade de Sapé, a história brasileira e a história do cinema nacional, por isso ele precisa ser discutido sempre pelas gerações futuras, para que se compreenda a luta de João Pedro, Elizabeth Teixeira e de toda uma comunidade.

Uma vida é esse entremeio, essa passagem entre o que fomos e o que não mais seremos. Uma vida não é definida por um ponto ela está no volteio, nos momentos, nos devires e *Cabra* reúne tudo isso, e por tudo isso temos o dever de voltar sempre a ele.

Aos esfarrapados do mundo e aos que neles se descobrem e, assim descobrindo-se, com eles sofrem, mas, sobretudo, com eles lutam.

Paulo Freire

Referências

- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Unicamp, 2011.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNADET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHAUÍ, Marilena. **Introdução à história da filosofia**: dos pré-socráticos a Aristóteles, volume 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CIPOLINI, A. **Não é fita, é fato**: tensões entre instrumento e objeto – Um estudo sobre a utilização do cinema na educação. Dissertação de mestrado. Faculdade de Educação. Universidade de São Paulo. São Paulo – SP, 2008.
- COUTINHO, Eduardo, XAVIER, Ismail & FURTADO, Jorge. Debate: O sujeito (Extra) ordinário. In: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora, (orgs). **O cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- COUTINHO, Eduardo. “O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade.” Projeto História 15 (1997).
- DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 21 jul. 2022.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Abrir os campos, fechar os olhos**. Imagem, história, legibilidade. In: Remontagens do tempo sofrido: o olho da história, II. Belo Horizonte: Editoria UFMG, 2018.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **Ditos & Escritos III**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 2013.
- GAGNEBIN, Jeane Marie. Prefácio – Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica**. São Paulo: É Realizações, 2014.
- NADER, Carlos; LINS, Consuelo; BERG, Jordana. **Últimas Conversas**. Rio de Janeiro: 7letras, 2017.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo: como alguém se torna o que é**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Fragments finais**. Trad. Flávio R. Kothe. Brasília: Editora Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- Ocupação Eduardo Coutinho. 2019. Depoimento de Jordana Berg. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YCd-ygUN_Xs.
- RICOEUR, Paul. **A Memória a História o Esquecimento**. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2007.
- RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2008.
- ROCHA, Silvia Pimenta Velloso. Tornar-se o que se é: educação como formação, educação como transformação. In: FEITOSA, C; BARRENECHEA, M. A.; PINHEIRO, Paulo (Orgs.). **Nietzsche e os gregos: arte, memória e educação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- RORTY, Richard. **A filosofia e o espelho da natureza**. Trad. Antônio Trânsito. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- STEINER, George. **Depois de Babel: questões de linguagem e tradução**. Trad. Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

Elizabeth e Anatilde: recomeços e crises de identidade de mãe e filha

Kamilla Medeiros

Doutoranda Universidade Federal do Rio de Janeiro

Eduardo Coutinho ao longo de cinco décadas de carreira não acreditava que o ato de filmar mudasse algo substancial na vida das pessoas. Quando muito, acreditava na mudança das pessoas por elas mesmas. Costumava dizer que o documentário não era nada para quem participava e não tinha utilidade no cotidiano. No entanto, a exceção máxima a isso aconteceria logo no princípio de seu percurso como diretor ao filmar *Cabra marcado para morrer* (1964-84), quando a vida de Elizabeth Altino Teixeira e de suas filhas e filhos (doze, no total) e a dele próprio, tomariam rumos pesarosos por 17 anos longos anos em meio à ditadura. “Muda só no caso da Elizabeth Teixeira, o único personagem protagonista, muito forte, apegado à história: pode mudar a vida da pessoa, ou pode - pelo menos - encaminhar para outra coisa. De resto, não muda: as pessoas continuam fazendo as coisas que fazem sempre” (COUTINHO apud VALENTINETTI, 2003, p. 69).

Na verdade, veremos adiante como o filme registra a mudança nas vidas desta mãe e de sua filha caçula, Anatilde, nascida em 1965, da qual pouco ou quase nada se fala a respeito. De um lado, a clandestinidade de Elizabeth, exilada em São Rafael/RN e apartada da família e de sua própria identidade - nesse período usava o nome de Marta Maria da Costa; e do outro, a busca obsessiva de Eduardo por ela nas suas muitas idas e

vindas no decorrer dos anos de 1970 pelo Nordeste a propósito das filmagens da época em que trabalhou no Globo Repórter, por exemplo.

Não é difícil imaginar que Elizabeth poderia ter sido perseguida de qualquer jeito, e até morta, com ou sem filme, pelos mesmos mandantes da execução de João Pedro Teixeira ocorrida em 2 de abril de 1962. Com o aval do golpe de 1964 todo tipo de perversão era possível. Sua liderança frente à Liga Camponesa de Sapé incomodava igual aos grandes proprietários de terras da região. O destino de sua família órfã de pai e de mãe desaparecida poderia ter sido ainda mais incerto do que já foi. Há quem ainda possa especular como teria sido se Elizabeth tivesse negado à continuidade da luta e voltado para Sapé sob a guarda de seu pai, Manoel Justino da Costa, já que ele, como proprietário de terras, fazia parte do mesmo balaio dos latifundiários e poderia a seu modo ter salvaguardado a filha e os netos, mesmo que isso significasse para ela ficar na casa do pai sabendo que ele estava de acordo com a morte de seu marido. Concessões seriam necessárias para que isso acontecesse e, de um jeito ou de outro, um preço alto seria pago por Elizabeth e sua família. Especulações a mil, mas o que fica marcado é o que de fato ocorreu.

Nesse sentido, o Cabra acabou servindo como um dos passes para o seu retorno ao mundo como Elizabeth Teixeira, muito embora esse retorno também poderia ter ocorrido sem o filme. Por quê? O que diferencia uma situação da outra está no impacto e notoriedade nacional e internacional que essa história ganhou através do cinema. Mas vale dizer que talvez ela já estivesse ensaiando o seu “renascimento” pelo menos desde 1978/1979, quando tentou entrar em contato com Abraão, seu filho mais velho, então jornalista na cidade de Patos, na Paraíba. O relato de como isso aconteceu está no livro de memórias *Elizabeth Teixeira: mulher da terra* (2016), organizado por Ayala Rocha¹. É dito que por volta desse período ela se aproximou do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de São Rafael quando o presidente, Francisco Xavier da Cunha, a reconheceu (é ele quem aparece no final do filme).

Até então Elizabeth já havia trabalhado pesado na roça, lavando louça em bares e roupa na beira do rio, mas como a sua saúde já não permitia ficar exposta às

1 Advogada, cofundadora ao lado de Vanderley Caixe do Centro de Defesa dos Direitos Humanos - Assessoria e Educação Popular em 1981, em João Pessoa. Nesse processo de reabertura política, ouviu durante meses Elizabeth, donde nasceu o livro *Elizabeth Teixeira: mulher da terra*.

intempéries do clima, foi aí que se lembrou de sua experiência com alfabetização e logo tomou a iniciativa de ensinar as crianças da vizinhança que não frequentavam o grupo escolar que ficava longe dali (vemos isso acontecer no filme durante a visita de Eduardo Coutinho em 1981). Entre os serviços que fazia para completar a renda, havia o de criar faixas, inclusive as de protesto, como a que o presidente do sindicato encomendou contra Lavoisier Maia, governador do Rio Grande do Norte entre 1979 e 1983. Foi no primeiro ano deste governo estadual que teve início a construção da barragem Engenheiro Armando Ribeiro Gonçalves, cujas águas passariam por cima de São Rafael, como é narrado no final de *Cabra marcado* ao dizer que a cidade estava à beira da extinção. Todavia, a inauguração só ocorreria em maio de 1983 sob o mandato de José Agripino Maia.

É nesse contexto de luta contra a construção da barragem que Elizabeth, ainda Marta, retomou aos poucos o seu tino político, tendo sido inclusive convidada a se candidatar a vereadora, além de participar de palestras para estudantes que iam em busca de conselhos sobre a questão da terra e da política. Segundo consta no relato, foi o presidente do sindicato quem a estimulou a sair de vez da clandestinidade de São Rafael, o que coincidiu exatamente com o período lento e gradual de abertura política controlada pela própria ditadura militar, sob muita pressão da sociedade civil organizada². O processo foi iniciado durante o governo de Ernesto Geisel (1974 a 1979) e efetivado pelo então presidente João Figueiredo (1979 a 1985), tendo Abraão feito menção a isso no início do filme e Elizabeth no final, muito provavelmente ainda com um receio latente de se opor ao regime, isso fica evidente nas falas.

No dia 28 de agosto de 1979 entrou em vigência a Lei da Anistia diante de muitas contradições, a começar pela impunidade, sobretudo, dos agentes militares

2 “A anistia não foi uma decisão espontânea da ditadura. Organizações da sociedade civil vinham fazendo pressão. Em 1975, mães, mulheres e filhas de presos e desaparecidos criaram o Movimento Feminino pela Anistia. Em 1978, surgiu uma organização maior, o Comitê Brasileiro pela Anistia, com representações em diversos estados e até em Paris, onde viviam muitos dos exilados. No velório de João Goulart, em 1976, o caixão do presidente derrubado pelo golpe militar de 1964 permaneceu envolto numa bandeira com a palavra “anistia”. Em jogos de futebol, torcedores erguiam faixas com a frase “anistia geral, ampla e irrestrita” para serem captadas pelas câmeras de TV e pelos fotógrafos dos jornais. O movimento logo ganhou o apoio de entidades influentes, como a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), a Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB)”. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/ha-40-anos-lei-de-anistia-preparou-caminho-para-fim-da-ditadura>>. Acesso em: 3 de mar. 2023.

ligados ao casos de perseguição, extermínio e tortura. Havia uma narrativa de que ambos os lados, governo e oposição, estavam entrando em “acordo”, o que na prática, não era verdade. Anistiar perpetradores da violência de Estado nada têm em comum com os interesses da democracia e das vítimas da ditadura militar. Com esse horizonte da reabertura política em vista, Elizabeth pensou em um plano para encontrar primeiro o mais velho dos filhos vivos.

Diante das palavras dele [presidente do sindicato] eu comecei a ficar animada e pensar na minha volta. Muito tempo havia passado, a ditadura já não estava tão forte e até os policiais vão sendo substituídos. Eu não estava aguentando mais aquela situação. Passei dias pensando nisso. Foi aí que tomei a decisão de falar com os filhos da Dona Araci, que iam sempre para João Pessoa. Falei que precisava que eles me fizessem um grande favor, quando estivessem em João Pessoa, fossem até o Liceu Paraibano e se informassem a respeito de Abraão Teixeira. Expliquei que havia trabalhado na casa dos pais do menino, por muito tempo. Havia criado o Abraão e não tinha notícias dele. Eu sabia que ele havia estudado ali, como bolsista. O colégio não deu nenhuma informação. Mas uma moça que conhecia o Abraão, disse que ele era o diretor do jornal “O Correio da Paraíba”, em Patos. Os meninos foram até o jornal e conseguiram informações sobre o meu filho. Em pouco tempo, o endereço do Abraão estava em minhas mãos. Foi tão grande a minha emoção que as pernas bambearam. Fiquei meio abobada, chorava e ria ao mesmo tempo. Desse dia em diante, o meu coração não parou de saltar, toda vez que via o carteiro. Estava muito ansiosa. (...) Os dias foram passando, e a carta esperada não chegou. Fui ficando aterrorizada e triste. (...) Depois, ficamos sabendo, pelo próprio Abraão, que ele recebeu a carta, entretanto, não acreditou que fosse eu. Achou que era alguma enrolada, ou coisa parecida (TEIXEIRA apud ROCHA, 2016, p. 201).

Pode-se estimar que isso tudo aconteceu entre 1978 e 1980, porque somente no início de 1981 haveria de fato o reencontro entre ela, Carlos e Abraão. Dessa época, Anátilde não é citada nos relatos como filha em momento algum, dando sempre a entender que Carlinhos, como a mãe o chamava, era a sua única companhia naquele tempo todo de exílio, o que não faz sentido já que

Anilde nascera justamente nesse período e era uma moça crescida com seus 15 anos de idade quando Coutinho retomou as gravações no Rio Grande do Norte.

Em virtude da publicação deste texto, fui procurar Carlos Antônio Teixeira e conversamos por telefone. Sobre essa época de transição, comentou que na verdade ele próprio resolveu ir sozinho até Abraão, na Paraíba, sem sequer passar por São Rafael no caminho. Diante de dificuldades econômicas, teve que sair de casa aos 17 anos de idade quando foi trabalhar na empresa Maisa (a antiga Mossoró Agroindustrial S.A.) localizada numa fazenda próxima a Mossoró, ficando, mais ou menos, a 1 hora e meia de distância de São Rafael. Sempre que podia, uma ou duas vezes ao mês voltava para “Marta” e Anilde, levando uma feira. Anilde relembra que o irmão mandava algum dinheiro por correio e era ela quem ia buscar a correspondência.

Em meados de 1980, ele pedira as contas do trabalho e foi direto até a casa do irmão que não via há tanto tempo. Indo de encontro ao que sua mãe relatou linhas atrás, Carlos relembra que não estavam de todo isolados da família, que ela chegou a escrever para o pai Manoel Justino pedindo ajuda ainda na década de 1960. Ele, por sua vez, teria dito que ela saísse dali e voltasse para Sapé, mandando-lhe dinheiro vivo dentro de uma carta. Segundo consta, Elizabeth não respondeu de volta, ficando onde estava com Carlos e Anilde.

Noutro livro de memórias³, esse organizado por professoras da UnB e UFPB, Lourdes Bandeira, Neide Miele e Rosa Godoy e publicado em 1997, Elizabeth conta como foi o reencontro dos irmãos na Paraíba.

Chegando na rodoviária de Patos, ele procurou se informar sobre Abraão. Foi quando uma pessoa disse que conhecia Abraão, que o escritório dele era bem junto da rodoviária. Carlos foi até ele e lhe disse que era seu irmão. Abraão olhou desconfiado. Carlos mostrou um retrato meu, vestida de preto, que eu tinha tirado em 1963. Abraão reconheceu o retrato, mas não quis dar demonstração, ali, na frente das outras pessoas. Então ele levou o Carlos para a casa dele. Só aí eles puderam conversar e Abraão pôde saber de tudo o que tinha acontecido depois daquele dia que ele tinha comprado minha passagem pra Recife. Abraão pensava que eu não era viva, pensava que eu tinha sido assassinada (TEIXEIRA apud BANDEIRA, 1997, p. 120-121).

3 O livro *Eu marcharei na tua luta! A vida de Elizabeth Teixeira* foi publicado em 1997, sendo gestado desde 1985, após um encontro comemorativo do Dia Internacional da Mulher com a presença de Elizabeth.

Elizabeth recorda outros detalhes desse dia especial no livro organizado por Ayala Rocha, o que culminaria em uma grande coincidência do tipo que vemos em filmes: Eduardo Coutinho também estava procurando por Abraão naquele exato momento. Vale a pena ler o que ela recorda em suas memórias, aliás, vale a pena ler ambos os livros aqui citados.

Carlinhos estava há alguns metros do irmão. O meu menino me contou que, ao ouvir essa informação, sentiu uma emoção tão grande, que ficou meio atordoado e foi caminhando devagar, entrou no boxe, quando avistou o irmão disse: - Abraão, eu sou o Carlinhos, seu irmão, e trago notícias da nossa mãe! O Abraão, muito assustado, respondeu: - A nossa mãe está morta e eu estou duvidando! O boxe estava cheio. O Abraão levou Carlinhos para a sua casa, para poderem conversar com maior tranquilidade. Pelo que eles me contaram, os dois ficaram horas e mais horas conversando. O Abraão ficou ciente da nossa vida nesses dezessete anos de silêncio, e Carlinhos tomou conhecimento da vida do irmão. “Conversa vai e conversa vem..”, de repente, os dois deram conta da minha preocupação, o Abraão teve a feliz ideia de telefonar. Resolveram imediatamente falar comigo, por intermédio do Posto de Serviço Telefônico. Recebi o aviso e fui atender ao telefonema o mais depressa que pude. Na hora, fiquei preocupada, o que teria acontecido para eu receber um telefonema? Só poderia ser o Carlinhos. (...) A minha mão tremia tanto que tive dificuldade de firmar o fone no ouvido, aí disse: - Pronto! Quase falei meu verdadeiro nome, mas segurei a tempo. Quando ouvi a voz do meu filho Abraão foi uma emoção que, por pouco, não me fez desmaiar. Perdi a respiração. A alegria foi tão grande que me fez chorar. Foi com muita dificuldade que consegui falar. Por mais que tente, não consigo me lembrar das nossas palavras. A única frase de que não me esqueci foi quando chorando eu gritei: - Abraão! Abraão! Venha, meu filho! Venha, meu filho! Chegue o mais rápido possível aqui, em São Rafael! Eu preciso, eu quero te abraçar! (...) Por coincidência, nesses mesmos dias, Eduardo Coutinho procurou o jornalista João Manoel de Carvalho para ter notícias minhas. Com a anistia, estava querendo dar continuidade ao filme que havia sido interrompido, como sabemos, em 1964, com o golpe militar. Com o endereço fornecido pelo João Manoel,

o Eduardo seguiu imediatamente para Patos, para conversar com Abraão. Em Patos, encontrou o Abraão e o Carlos, em preparativos para irem para São Rafael, ao meu encontro. Coutinho decidiu chegar junto com os meus filhos” (TEIXEIRA apud ROCHA, 2016, p. 203).

Mais uma vez, Carlos complementa o relato desse reencontro dizendo que de fato foi procurar Abraão na rodoviária de Patos. Na época, o mais velho ainda não estava casado com Genira Freire, por isso levou o irmão recém chegado para ficar hospedado junto a ele numa pousada onde morava. Carlos ficou por lá em torno de 6 meses fazendo pequenos trabalhos, um deles como entregador de jornais da sucursal do Correio da Paraíba. Nesse meio tempo, Eduardo Coutinho entra em contato com Abraão por telefone avisando de sua chegada e do desejo de continuar o filme. Os dois irmãos aguardam o cineasta para, enfim, conduzi-lo até o reencontro com Elizabeth. Ao que tudo indica, as negociações não foram lá muito amigáveis, como ficou registrado no filme. Um preço foi pago pelas informações do paradeiro da mãe e para guiar a equipe até São Rafael.

Chegando em Patos, Coutinho e os irmãos se reuniram e conversaram. É dito tanto por Carlos quanto por Genira, viúva de Abraão, com quem eu também tive a oportunidade de conversar, que houve um comum acordo entre eles que o que interessava à narrativa do filme estava baseado em João Pedro e Elizabeth. Isso quer dizer que nem tudo foi dito, que nem tudo poderia ser dito. No dia seguinte, seguiram viagem rumo ao Rio Grande do Norte. Carlos lembra que saíram de Patos dentro de uma kombi com mais três ou quatro pessoas da equipe de filmagem. Chegando no destino, Coutinho e Abraão não teriam ido direto até Elizabeth devido ao cansaço, ficando hospedados numa pousada. Enquanto que ele, Carlos, ele sim seguiu para casa e contou para a mãe o que estava para acontecer. Dali, logo cedo no dia seguinte começaram a gravar. Coutinho e companhia teriam ficado por lá entre três a quatro dias, ou seja, a conta bate, já que no decorrer da trama, podemos contar três encontros gravados com Elizabeth em casa.

Por volta de 22 minutos de filme, o diretor narra com detalhes como descobriu o paradeiro de Elizabeth em São Rafael após tantos anos de buscas e como se deu essa negociação com Abraão para chegar até ela (Figura 1).



Figura 1: Cenas do reencontro com Elizabeth em São Rafael.

Elizabeth estava desaparecida há 17 anos. Nem sua família, nem seus antigos companheiros da Liga de Sapé sabiam onde ela se refugiara. Abraão, seu filho mais velho, era o único que sabia. Fui procurar Abraão em Patos, no sertão da Paraíba, onde ele é jornalista. Depois de fazer muitas exigências, Abraão concordou em levar a equipe de filmagem à casa de sua mãe. Fomos até a fronteira da Paraíba e entramos no Rio Grande do Norte ainda sem saber exatamente o local para onde estávamos sendo conduzidos. Depois de 4 horas de viagem pegando estradas muito ruins, avistamos uma cidadezinha perdida no sertão às margens do Rio Piranhas. Era São Rafael, um bom refúgio. Situada a uns 300 km de Sapé [PB] e a mais de 500 km de Galileia [PE], a cidade tem menos de 3 mil habitantes e nem mesmo a televisão chegava lá. Elizabeth vivia em São Rafael com seu filho Carlos, o único que trouxe em sua fuga. Ela tinha mudado o seu nome para Marta Maria da Costa. Elizabeth não esperava a minha chegada. Comecei nossa conversa mostrando as 8 fotografias de cena que sobraram da filmagem.

É dito ainda por Carlos, que depois do primeiro dia de gravação, houve uma longa conversa entre Elizabeth e Coutinho, essa sem ser gravada e da qual jamais teremos notícias, ficando na aba dos mistérios da vida. Pouco tempo depois das gravações, no dia 3 de março de 1981, Elizabeth mudou-se para Patos, ficando na casa de Abraão, na época já casado com Genira, e por lá ficou até 1985 quando vai de vez para João Pessoa, onde vive até hoje, no alto de seus 98 anos de idade. Curiosamente, descobrir que a minha cidade natal, Patos, onde a minha família ainda vive, foi um dos cenários para esse recomeço de Elizabeth é comovente. Minha avó e mainha ao assistirem o *Cabra* pela primeira vez apontaram para a tela do computador enquanto diziam reconhecer Abraão, o filho mais velho de Elizabeth e João Pedro.

Descobri ainda que a minha família havia sido vizinha deles a partir de 1982/83, pouco tempo após a mudança de cidade. Sim, na época o filme estava sendo montado e lançado somente em 1984. Ninguém ali poderia sequer imaginar de quem se tratava e o peso que carregavam nas feridas abertas pela ditadura. É tocante saber que minha família havia cruzado o caminho da família de Elizabeth e faz-nos pensar como a história mora ao lado de cada um de nós (e dentro de nós). Infelizmente, histórias semelhantes a essas existem por todo o país; muitas, inclusive ainda nos dias de hoje, sem a devida reparação histórica. Calhou de *Cabra marcado* existir a partir do encontro de algumas dessas histórias, do cruzamento das memórias, dos segredos ainda não revelados junto à força de vontade de um cineasta que não desistiu de contá-las desde o início da década de 1960, quando houve o seu primeiro “encontro marcado” pelo destino com Elizabeth. O cinema encontrou um caminho para a mudança.

Porém, há sempre um tributo a ser pago por revelarmos o que estava escondido, seja para que sentido isso aponte. É sabido que o enredo do documentário nos apresenta o núcleo familiar de uma mãe viúva e suas onze crianças órfãs de pai, separados pelos infortúnios da perseguição promovida pelo golpe militar de abril de 1964. Podemos supor que por motivos de enredo, o filme não aborda a existência da décima segunda filha, fruto de uma relação breve com Luiz Targino Alves, de quem não se sabe praticamente nada a respeito, além do fato de ser o progenitor de Anatlde e de ter convivido com Elizabeth e Carlos por algum tempo antes de abandoná-los à própria sorte. Aliás, apesar da relação inexistente com o pai e muito possivelmente por conta das complicações já referidas sobre estar na clandestinidade, o nome da filha ficou registrado em cartório

como Anatilde Targino Alves [de Arruda, acrescido após o casamento], sem referência alguma ao sobrenome materno. Dito isso, além de supor o que Coutinho e Abraão podem ter conversado antes das gravações, não é possível até este presente momento aferir os motivos exatos para a não inclusão no filme de uma décima segunda filha durante o reencontro em São Rafael. Talvez a própria Elizabeth não tivesse mencionado de imediato, talvez tenha dito, mas pedido discrição a Coutinho. Talvez Coutinho realmente não soubesse de nada no instante em que filmava, só descobrindo depois. Ou talvez ele já soubesse de tudo e entrou em acordo com Abraão.

Há muitas possibilidades para o que pode ter acontecido, embora Coutinho não possa mais nos revelar nada, tampouco Elizabeth poderia nesta altura da vida. O que temos de mais concreto é a possibilidade de imaginar o cenário complexo e machista no qual uma mulher recém viúva, exilada política, assumindo outra identidade, longe da família, engravida de um homem que não é seu esposo sacramentado “aos olhos de Deus” e nem do cartório, e por ele é abandonada. Com isso, ela precisaria recomeçar a vida clandestina mais uma vez, sufocando a sua dor e a saudade de casa. Quando reencontrada por Coutinho e seu filho Abraão em 1981, ela renasce Elizabeth Altino Teixeira, mulher, mãe e símbolo da luta pela terra. Sua neta Anna Rachel, filha caçula de Anatilde, compreende que “falar de Elizabeth Teixeira é, também, travar uma discussão de gênero, pois a mesma acumula, dentre outros, os papéis de mulher, mãe, viúva, camponesa, líder sindical e ativista política, em uma sociedade marcado pelo patriarcalismo, pelo machismo e pelo preconceito” (TAVARES, 2022, p. 63).

Ou seja, para além do machismo e do moralismo arraigados no Brasil pelo “apontar de dedos” dos outros, isso poderia se estender à própria visão pessoal de pudor que Elizabeth teria de si. Imagina-se que guardar segredo sobre uma filha “clandestina ao casamento” com João Pedro pudesse a fazer se sentir receosa pelos julgamentos que enfrentaria ao “manchar” a imagem imaculada de heroína que o patriarcado (e até dos que se julgam não sê-lo) espera de uma mulher mártir que deve parar no tempo em seu luto eterno sem chance para o recomeço. Para Anna Rachel (2022), a omissão de sua mãe pela “história oficial” se deve muito ao medo de tocar na ferida ainda aberta, criando, assim, um tabu passado por várias gerações de pesquisadores, jornalistas e interessados na história. Sobre o filme, ela diz:

Em grande parte, o que permitiu a perenização no tempo da história de Elizabeth foi a realização do filme *Cabra marcado para morrer*, que possibilitou maior visibilidade para a denúncia social e ressaltou o sofrimento e luta de Elizabeth Teixeira, ganhando notoriedade nacional, bem como, trouxe Elizabeth, novamente, a sua identidade. Muito embora ainda seja uma versão incompleta e com as peculiaridades de uma produção dirigida, filmada e organizada por homens na década de 80, o filme afetou, diretamente, a construção identitária social da família de Elizabeth (TAVARES, 2022, p. 109).

No entanto, faz-se justo dizer que o desconhecimento público acerca de Anatilde não se deu somente pela via de *Cabra marcado para morrer*. Em entrevista concedida em 1984 e publicada originalmente no número 44 da revista *Filme Cultura*, Coutinho é interpelado pelo jornalista Zuenir Ventura sobre os problemas éticos do filme e as coisas que foram omitidas ali, sem citar do que se tratava precisamente. A resposta talvez nos dê uma pista: “Coisas ligadas a Elizabeth. Não posso falar disso, apenas se ela me der autorização...”⁴. Quer dizer, um processo particular à ela e à família, indo além do alcance do filme, sendo Anatilde omitida da história também em outras mídias, como aponta Anna Rachel. Inclusive nos livros aqui já mencionados - salvo as duas vezes que pude contar em que a mãe cita o nome de Anatilde nas páginas finais de *Elizabeth Teixeira: mulher da terra*, sem dizer que era sua filha.

Agora voltemos um pouco na duração do filme, nos três minutos iniciais somos apresentados pela primeira vez à família Teixeira, vestidos de preto, sinalizando o luto ainda muito recente, passados poucos dias desde a morte de João Pedro (Figura 2). Neste primeiro momento, é compreensível que não haja nenhuma menção à Anatilde, afinal, na linha cronológica dos fatos da primeira parte de *Cabra marcado*, ainda não havia o contexto da fuga de 1964 e da separação dos filhos. Somente a partir do reencontro com Elizabeth ao lado de Carlos e de Abraão em São Rafael em 1981 seria possível tecer algumas considerações.

4 Disponível em: <<http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-44/>>. Acesso em: 3 de mar. 2023.



Figura 2: Cena da Família Teixeira enlutada pela morte de João Pedro, em abril de 1962.

Depois de passar por Pernambuco, a Une Volante chegou à Paraíba no dia 14 de abril [de 1962]. Duas semanas antes, João Pedro Teixeira, fundador e líder da Liga Camponesa de Sapé, tinha sido assassinado. No dia seguinte a nossa chegada, realizou-se em Sapé, a uns 50 km de João Pessoa, um comício de protesto contra o assassinato. Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro, compareceu com seis de seus onze filhos.

Por exemplo, é mencionado por Anna Rachel (2022) que sua mãe faz rara aparição no filme durante a primeira conversa filmada, na qual aparece vestindo um jeans e uma blusa branca estampada com bolinhas pretas como podemos ver na imagem a seguir (Figura 3). É dito por ela também que há outro momento no filme em que Marta, uma das filhas de Elizabeth e João Pedro, que mora no Rio de Janeiro, menciona que “somos doze, né?”, referindo-se justamente à soma de Anatilde aos demais onze irmãos e irmãs.

Sobre Marta, há um detalhe interessante a ser dito. No extra do DVD do *Cabra*, no filme intitulado *A família de Elizabeth Teixeira* (2014), Carlos comenta que sua irmã Marta os visitou em São Rafael e que havia passado uma temporada com eles ainda no final da década de 1960. Segundo ele, em conversa comigo, a irmã mais velha deve ter arranjado o endereço com sua avó Lia, mãe de João Pedro, com quem Elizabeth manteve algum contato por correspondência mesmo no exílio. Desde essa época, Marta já sabia que tinha uma nova irmã caçula.



Figura 3: Cena de Coutinho conversando com Elizabeth e Carlos, com Anatile ao fundo.

O bloco que destaca a relação e o paradeiro dos filhos e filhas começa por volta de 1 hora e 23 minutos, sem contarmos, claro, com a participação de Abraão logo no início. Para a montagem, a sua presença se faz crucial já que foi ele quem guiou Coutinho e a equipe até sua mãe. Mas o que realmente importa é que somente no último terço do filme somos conduzidos por esse emaranhado familiar e saberíamos por onde andariam aquelas crianças já crescidas separadas pelo tempo e pela geografia. Começando por Carlos, no segundo dia de conversa na casa de Elizabeth, sem Abraão por perto, Coutinho pergunta porquê ela ficou somente com ele: “Por que, é o seguinte, papai não quis ficar com ele. Que achava ele parecido com João Pedro. Disse que não ficava com ele”.



Figura 4: Cena da segunda visita, Elizabeth e Carlos conversam com Coutinho no quintal de casa.

Em seguida, ficamos sabendo o que aconteceu com Paulo Pedro e Marluce, o primeiro tendo sido alvo de atentado e quase morto pelos mesmos mandantes da execução do pai, a segunda tendo se suicidado com veneno pela tristeza que sentia com toda a situação da família. Na sequência, vemos duas fotos tiradas ainda em 1962 da filharada reunida ao lado da mãe (Figura 5). Para além das vestes escuras, o luto estava evidente nas faces dos mais velhos, nas dos mais novos ares de confusão. A partir de 1964, suas vidas seriam apartadas umas das outras, o que de certa forma, faria com que o luto se estendesse ainda por muitos anos a fio.



Figura 5: Fotografias de Elizabeth e seus filhos e filhas em Sapé.

No fluxo da conversa, Coutinho pergunta o que ela fará dali em diante. A despeito da reabertura política da época, sem dúvidas, o filme se mostrou o catalisador da mudança na vida de Elizabeth, o que faltava para transbordar a sua liberdade à nível nacional, não somente na esfera particular do reencontro com a família e amigos. Lembremos o que ela diz:

Elizabeth Teixeira: Vou voltar para o mundo...

Eduardo Coutinho: Os vizinhos agora já sabem que a senhora...

Elizabeth Teixeira: Os vizinhos, é, todo mundo já tá tomando conhecimento que eu estou aqui no Rio Grande do Norte. Agora eu vou ter contato com aqueles amigos. Procurar meus filho, meus pai.

Eduardo Coutinho: A senhora vai visitar os pais?

Elizabeth Teixeira: Vou! Visitar meus pais, principalmente, meus filhos estão por lá. Sei que tem filho por lá e tenho que tomar conhecimento de meus filhos. Num é *pussive*, né?



Figura 6: Cenas de Elizabeth Teixeira no quintal de casa em São Rafael.

Na sua fala, a vontade de finalmente rever sua família despontava em primeiro lugar. Ainda nos primeiros dias de abril de 1964, após a instauração do golpe militar, oito dos onze filhos até então foram recolhidos e “leiloados” entre os familiares maternos. Ficaram de fora disso: Carlos que fugiu com a mãe, Abraão que estudava no Liceu de João Pessoa e Isaac que estava em Cuba desde 1963 como bolsista. O episódio do leilão é narrado por Maria José:

Elizabeth fugiu em 64, ficamos um ano numa residência sozinhos, que era no sítio Barra de Antas. Depois de um ano, veio um irmão dela, meu tio, fez uma visita a nossa residência e viu que só tinha crianças sozinhas, dentro de uma casa e, tendo condições financeiras muito difícil, ele voltou a casa do pai dele, que era meu avô, falou com a família para nos buscar e dividir entre eles. [...] No dia que ele foi buscar, colocou na calçada do meu avô e foi feito uma divisão, muito triste, cada um pegando um e eu sobrei nesse dia. No dia seguinte, a empregada da casa do meu avô me levou para casa da minha tia, que era irmã da minha mãe, mas que eu não conhecia (TAVARES, 2022, p. 84).

Dos doze filhos e filhas, o filme encontra pessoalmente oito: Abraão Pedro Teixeira (1946), Isaac Pedro Teixeira (1948), Marta Cristina Teixeira (1950), Maria das Neves Altina Teixeira (1955), Carlos Antônio Teixeira (1957), José Eudes Teixeira (1959), João Pedro Teixeira Filho (1960) e Marinês Altina Teixeira (1961). Menciona outros dois: Marluce Altina Teixeira (1944) e Paulo Pedro Teixeira (1954). Deixando de mencionar: Maria José Maurício da Costa (1956) e Anilde Targino Alves de Arruda (1965), sendo esta última, como agora sabemos, nascida no período de clandestinidade.

É dito por Coutinho no extra do DVD de *Cabra marcado para morrer*, em *A família de Elizabeth Teixeira* (2013), quando retorna à Paraíba pela última vez, que a equipe dos anos 1980 não conseguiu encontrar Paulo Pedro e Maria José por conta de alguns desencontros da agenda das filmagens. Anilde também não é mencionada no extra.



Figura 7: Cenas em que oito dos doze filhos de Elizabeth aparecem em *Cabra marcado para morrer*.

Em verdade, tomando como referência a própria imagem “rara” de Anatilde a qual Anna Rachel fez menção anteriormente (Figura 3), é possível rastrear no filme outras aparições da sua presença um tanto esguia ao redor de Elizabeth, daquele momento em diante uma pessoa completamente desconhecida por ela. “Marta” já não existia mais, o “jogo de cena”⁵ de Elizabeth havia terminado após 17 anos. Em meio a confusão da descoberta da morte simbólica e do renascimento de sua mãe, podemos observar a jovem Anatilde rodeando a cena, muitas vezes, pelos cantos da casa e do quadro do filme. Basta seguir a pista de uma blusa poá branca com bolinhas pretas.

Vejamos alguns momentos em que ela aparece ao fundo nas imagens quando acontece a primeira visita em São Rafael (Figura 8). Enquanto os irmãos e a mãe olhavam as fotos de outrora e conversavam com Coutinho, Anatilde apareceu no plano diversas vezes, a vemos entrar e sair da sala passando por uma cortina florida do lado direito do quadro. Nas imagens abaixo, a sua presença pode ser notada por conta da sua blusa e da sua silhueta que se move rapidamente pra lá e pra cá, por vezes se camuflando entre as outras crianças que rodeavam Elizabeth. Isso acontece durante quase todo o tempo até que enfim ela se posiciona ao lado de Abraão, sendo até possível ver seu rosto desfocado.



5 Referência ao filme *Jogo de cena* (2007) de Eduardo Coutinho. Sinopse: Atendendo a um anúncio de jornal, 83 mulheres contaram suas histórias de vida em um estúdio. Em junho de 2006, 23 delas foram selecionadas e filmadas no Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro. Em setembro do mesmo ano, atrizes interpretaram, a seu modo, as histórias contadas pelas personagens escolhidas.



Figura 8: Cenas da primeira visita à Elizabeth, ao lado de Carlos e Abraão, com Anilde sempre ao fundo.

Ainda na noite da primeira visita, a equipe projetou para a vizinhança imagens feitas na época da *Une Volante* em 1962 e da produção do primeiro *Cabra* em 1964, citando apenas a presença de Carlos e Abraão ao lado de Elizabeth (Figura 9).



Figura 9: Cenas da projeção de algumas filmagens de 1962 e 1964 para a vizinhança em São Rafael.

Anilde, por sua vez, talvez estivesse assistindo a tudo isso enquanto tentava processar o que estava acontecendo naquele dia em que Eduardo Coutinho chegou à sua casa, o dia que a sua vida mudou para sempre. Descobriu sobre o passado de Elizabeth e não o de Marta junto a todos os vizinhos que estavam ali por perto. Sobre isso, ela relata à filha Anna Rachel o seguinte:

(...) Então, Abraão foi com Eduardo Coutinho para continuar o filme e, ao mesmo tempo, para trazer de volta Elizabeth à Paraíba. Aí foram lá. Eduardo Coutinho terminou o filme. Mas, para mim, todo o processo muito, eu não sei, não tenho a classificação da palavra, porque eu não consigo entender. Quando Eduardo Coutinho chegou lá, eu já estava fazendo meus 15 anos, então, 15 anos, hoje com 15 anos você já tem certa noção do que está acontecendo. Mas, eu não sei como eu não consegui entender, como não me ative para essa situação toda, para que eu pudesse entender o que estava acontecendo, a transição dela. E ela jamais se sentou numa mesa e explicou para mim. Fui descobrindo só, fui descobrindo aos poucos. Mas isso, eu não consegui entender, algo ficou muito mascarado, eu não consegui identificar, por muito tempo assim, essa virada de chave na minha vida. Nunca ninguém parou, ninguém, nenhum dos irmãos, nem minha mãe, para sentar numa cadeira, numa mesa e explicar. Tudo foi entrando e eu digeri do jeito que estava vindo (TAVARES, 2022, p. 158).



Figura 10: Cenas da chegada de Coutinho e da equipe à casa de Elizabeth para o segundo dia de visita.

No segundo dia de visita, na primeira meia hora de filme, já sem a presença de Abraão, Coutinho encontra uma Elizabeth mais despojada a falar da vida. Da janela de casa ela diz que no dia anterior havia falado muito mal na entrevista devido à emoção

que sentiu. Antes disso, da porta da casa, eis que surge Anatilde com a mesma blusa de bolinhas, mas agora vestindo uma saia e não o jeans (Figura 10). Ela olha para os visitantes recém chegados e de pronto retorna para dentro. O turbilhão e histórias de um passado que ela estava ouvindo pela primeira vez deve tê-la feito tomar essa postura de recolhimento. Até aquele instante ela não sabia da dimensão dos fatos, menos ainda do peso que as histórias de João Pedro e Elizabeth Teixeira teria em sua vida dali em diante.

No entanto, sua presença está registrada pelos cantos do filme para quem souber olhar com atenção. A identidade de Anatilde entrou em colapso no dia em que a identidade de Elizabeth ganhou um recomeço. A comunicação entre elas talvez pudesse ter amenizado o trauma daquela transição, mas vale lembrar que antes de tudo, a culpa pelo o que aconteceu deve cair inteiramente nas costas dos responsáveis tanto pela morte de João Pedro, quanto pela perseguição da ditadura militar. Anna Rachel (2022) chega a dizer que sua avó nunca teve o acompanhamento psicológico adequado depois de tudo o que viveu. Igualmente não cabe julgar o que Anatilde sentiu ao perder a sua referência materna aos 15 anos com a retomada da identidade de Elizabeth. Ambas são vítimas da violência do Estado.

Já no último dia de filmagens, Anatilde seguiu à espreita da mãe, escondendo-se atrás da cortina (Figura 11), revelando sua timidez e, provavelmente, a confusão em meio a tantas revelações. Para ela, a sua vida não era clandestina até aquele momento.



Figura 11: Cenas de Elizabeth com Anatilde se escondendo atrás da cortina.

Segundo consta, Anna Rachel só soube que sua mãe, Anatilde, não era filha de João Pedro Teixeira durante o processo de escrita da sua dissertação defendida em 2022 na Universidade Federal da Paraíba. Um segredo de família que aos poucos

recebe a atenção merecida passados quase quarenta anos desde o lançamento de *Cabra marcado para morrer*. Dessa forma, o filme continua a gerar considerações relevantes nos mais diversos aspectos, mesmo quando supostamente os seus sentidos já deveriam estar esgotados pela crítica de cinema e pela academia. Cabe olharmos de novo com atenção o que os cantos das imagens têm a nos mostrar. As aparições sorrateiras de Anatilde demonstram curiosidade e medo, não se tratando, talvez, apenas de uma mera timidez perante a câmera, mas, sobretudo, diante de uma nova realidade que se descortinava à sua frente.

Entrevistadora: E você começou a entender que existia outros filhos.
Anatilde: Que existia outros filhos. Até então, dentro da casa de Abraão, ele chamando de “mãe, mãe” e vinheram outros. Mas, o impacto grande mesmo foi quando eu cheguei, que comecei a trabalhar aquela outra situação, com outro filho. Carlos não fica na casa de Abraão, Carlos retorna para o Rio Grande do Norte. E aí, eu fico só com mamãe. E aí, o que me marcou muito esse período de transição, foi que eu não podia mais chamar de minha mãe como Marta Maria da Costa.

Entrevistadora: Tinha que ser um outro nome, que você desconhecia...
Anatilde: Era um outro nome. E, na realidade, me amedrontou chamar...na realidade eu não saberia, não tinha mais condição de chamar de mãe, eu não sabia, eu não sabia se chamava de mãe, porque a minha mãe é Marta Maria da Costa e eu estava ali com outra pessoa, outra identidade.

Entrevistadora: Elizabeth mudou de perfil também? Ou não? A relação com você mudou depois que ela saiu da clandestinidade ou ela manteve o mesmo trato com você?

Anatilde: Não. De qualquer forma, é uma pergunta muito profunda, porque uma mãe é uma mãe, seja quais forem as circunstâncias, mas, de certa forma, eu não tinha mais a mãe. Aquela mãe que eu tinha, como Marta Maria da Costa, no Rio Grande do Norte, ela não era mais a minha mãe, era a mãe de muitos. Ela reassumiu o papel, a identidade de Elizabeth, e também absorveu o papel social dela, de luta. Então, muitos momentos, eu fiquei na casa de Abraão só, porque ela saiu muitas vezes, ela saiu, ela foi para o Rio de Janeiro, ela foi para muitas cidades, ela tinha muitos convites para...era o retorno da luta, da vida dela, era o retorno do conteúdo social,

era o retorno da mídia, era o retorno das entrevistas nas universidades, era o retorno de entrevistas para alunos, para formandos. Então, ela começa, ela traz de volta a atividade dela, que era da luta social, da luta sindical, da luta pelo campo, da luta campesina (TAVARES, 2022, p. 159).

Elizabeth e Anilde, mãe e filha, vivem juntas até os dias de hoje em João Pessoa na casa que ganharam de Eduardo Coutinho após o sucesso do filme.

Toda a minha gratidão à Elizabeth, Anilde, Maria José, Martas (a mãe e a filha), Marinês, Lilian, Anna Rachel, Wyliana, Juliana, Genira, Carlos e Alane. Em memória de Eduardo e Abraão.

Referências

BANDEIRA, Lourdes Maria; et al. (Org.). *Eu marcharei na tua luta – A vida de Elizabeth Teixeira*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 1997.

ROCHA, Ayala A. *Elizabeth Teixeira: Mulher da Terra*. 2 ed. João Pessoa: CCTA, 2016.

TAVARES, Anna Rachel de Arruda. *Memória, justiça e reparação às rupturas impulsionadas pelo estado brasileiro no período de 1961-1985: Uma análise pautada na identidade da família de Elizabeth Teixeira*. Dissertação (Mestrado em Direito). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, p. 167, 2022.

VALENTINETTI, Claudio M. *O cinema segundo Eduardo Coutinho*. Brasília: M. Farani Editora, 2003



Elizabeth Teixeira e Kamilla Medeiros, abril de 2023, em João Pessoa.
Crédito: Atila Tolentino



Kamilla Medeiros, Elizabeth Teixeira, Alane Lima e Josy Oliveira
(do Memorial das Ligas e Lutas Camponesas de Sapé/PB).
Crédito: Weverton Rodrigues

Encontros casuais

Hernani Heffner

Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Depois de tudo que já foi dito, muito pelo próprio Eduardo Coutinho, e de tudo que já foi escrito, esmiuçando detalhes de sua obra e vida, pouco poderei acrescentar de relevante a um quadro aparentemente já consolidado. Claro que sempre há espaço para uma compreensão mais profunda de seu trabalho, com alguma visão global, alguma perspectiva mais inteligente – Coutinho apreciava a mente ordinária e sábia – ou o desvelo filosófico de alguma passagem obscura. E ele se mostraria falsamente indiferente, com seu costumeiro desdém incomodado com elogios ou disparates. Ademais, não fui amigo, confidente ou exegeta. Nada tenho a acrescentar para a História. O que posso oferecer de forma muito distanciada do artista e da pessoa é um esboço pontual, fugidio e superficial, preenchido nos desvãos e nas entrelinhas por alguma ficção da memória.

Ao tempo da faculdade de cinema, que cursei de 1981 a 85, tinha dele remota notícia. Era um nome, o roteirista de *A falecida* e de *Dona Flor e seus dois maridos*, que soube mais tarde tinha sido uma decepção para ele e o levava à televisão. Assistira adolescente os Globo Repórter, mas não atentei para o realizador ou mesmo alguma distinção particular neste ou naquele programa. Para uma cinefilia em construção - curiosamente mais via a pequena tela do que a grande sala escura -, os em geral soporíferos documentários eram vistos mas solenemente ignorados. Assistir televisão era algo que se fazia quase que no piloto automático, com exceção dos filmes, desenhos e

novelas, claro. Ao passar a frequentar mais assiduamente a mítica Cinemateca do MAM, a partir de 1983, tomei contato com uma das lendas locais, a das latas das filmagens da primeira versão de *Cabra marcado para morrer*, salvas da ditadura militar pelo diretor do arquivo, o famoso Cosme Alves Netto.

Não lembro de ter visto Coutinho pelos corredores da Cinemateca nessa época, embora viesse a saber mais tarde que ele não só recuperou o material lá guardado, como comissionou o Conservador da instituição, Francisco Sérgio Moreira, o Chico, para restaurar algum material nos Estados Unidos. Quanto o conheci de fato, por volta de 1997, ao acompanhar a projeção de um teste de transfer para película 35mm de Santo Forte na cabine da Cinemateca, não correspondia à expectativa dispensada à fama alcançada com sua obra-prima da década anterior. Parecia, é certo, em sua frugalidade, com o sujeito dentro do filme, mas também se revelou mais franzino, para não dizer frágil em um corpo sem tônus, ligeiramente encurvado e que insinuava estar sempre a beira de despençar. O vigor surgiu nos comentários ao teste, na conversa com o cinematografista Lauro Escorel, dentro da cabine, onde eu também me encontrava com Chico. Me ficou a impressão de que ele considerou o resultado da passagem da base videomagnética de captura à película aquém do que esperava. Viu duas vezes o pequeno rolo de imagem feito em Nova York. Não atentei na época que Coutinho, de forma gentil, permitiu minha discreta e silenciosa presença e que isso não era uma atitude comum para aquela situação. Chico certamente foi meu passaporte. Ele me chamava para um monte de coisas ligadas à Cinemateca e à preservação. Mas percebi retroativamente que Coutinho não se amoldava à ritualística de exclusão típica do mundo cinematográfico, mesmo o local, ainda mais nos momentos do cotidiano sem holofotes.

Foi Chico quem me contou a história das latas escondidas, enviadas pela Líder Cine Laboratórios. Por ocasião da quarta tentativa de desmonte da Cinemateca em 2002 topei com algumas delas. Os rótulos traziam o título inventado por Cosme, *A Rosa do Campo*. Um rótulo simples, arredondado, batido à máquina de datilografia, papel inferior, colado em latas de 300 metros, pintadas por fora de cinza. Eram talvez os originais que Chico havia levado aos Estados Unidos para duplicação pela Cinema Arts, um pequeno laboratório artesanal em Nova Jersey, especializado em casos “difíceis”. Ele me contou que o dono, John Allen, trabalhava sozinho e desenvolvia modificações muito engenhosas para salvar materiais acometidos de deformações extremas. Allen

foi uma de suas inspirações ao buscar algo semelhante para os casos que enfrentou no período pós-Cinemateca, dentro do laboratório *Labocine*. Anos mais tarde, após uma cirurgia de mudança de sexo, John assumiu o nome de Janice Allen. Para o belo episódio sobre Chico na série */lost+found* Janice relembrou sem muitos detalhes (e sem menção ao *Cabra*), mas de forma carinhosa e sentida, sua passagem nos anos 80, em especial o tour pela cidade e o passeio de barco.

Também lembro de forma emocionada meu primeiro encontro com Coutinho, estendido no chão duro, pescoço doendo a certa altura, cabeça forçada e inclinada para frente, literalmente ao rés da tela do cinema onde ocorriam as projeções principais do Festival de Gramado. A opção por tão inusitado lugar dá conta da expectativa, do frisson e da acorrida à sessão hors-concurs de *Cabra marcado para morrer*. O ano foi 1985. E a sala se apresentou literalmente tomada. Afinal a ditadura estava indo embora, com o rabo entre as pernas, e pela porta dos fundos da história. Comentava-se que o filme era um acerto de contas com os anos de chumbo. E tudo que nós jovens queríamos fazer era gritar “Abaixo a ditadura” uma última e definitiva vez, de preferência lavando a alma. O jeito foi pela primeira vez me sujeitar a ver um filme de forma extremamente desconfortável, na diagonal e a um palmo das imagens em movimento. Parecia no começo só mais uma experiência extravagante e surreal em meu primeiro festival de cinema na vida. Passara a semana atravessando uma passarela elevada de madeira, coberta com um tapete vermelho (vermelho mesmo), protegido por cordas dos dois lados, para chegar ao interior do cinema. Distribuía autógrafos como se fosse astro de telenovela. Não adiantava negar, os fãs pediam do mesmo jeito. Ou melhor gritavam, imploravam, agarravam, choravam, negociavam. Nada mais oposto ao que iria ocorrer no interior escuro. Não faltaram gritos, e lágrimas também. Difícil não se emocionar com o destino trágico de João Pedro Teixeira e com o longo e injustiçado destemor de Elizabeth Teixeira, em seus enredamentos com as tramas históricas do país. Era (e é) uma injeção de Brasil na veia, sem preparação possível, pelo menos para mim àquela altura. Mas a apreensão (compreensão?) do que é ser brasileiro veio associada a um deslumbramento pelo cinema como arte que surpreende de onde menos se espera. As idas e vindas por dentro do filme eram tão fascinantes quanto pusilânimes foram os atos que o gestaram. Foi uma projeção mágica. Não vi o diretor nesta noite e não o vi no festival. Não sei se Coutinho esteve presente a mais esta consagração. Não era muito do seu feitio.

Ninguém nunca me contou, nem o próprio Coutinho, qual foi sua reação ao descobrir que parte das filmagens de 1964 não tinha se perdido para sempre. Sempre me ficou a impressão imaginada de um daqueles momentos de retorno à consciência, após minutos, horas, dias de morte aparente. Foram anos. Na superfície, calma, tranquilidade, serenidade. Afinal, novamente, vida. No interior, provavelmente uma gama de sentimentos. A lufada de ar restauradora, ansiosa e crispada na chegada à superfície, após o mergulho profundo na escuridão. No formulário de dados pessoais destinado a compor o verbete de uma futura enciclopédia do cinema brasileiro, enviado por volta de 1966 a Alex Viany, Coutinho ainda se lamentava melancolicamente da perda, que considerava definitiva, das filmagens originais do *Cabra*. Deparei-me com esse documento logo depois de me tornar Curador de Documentação e Pesquisa da Cinemateca, trinta anos mais tarde. Talvez eu quisesse saber o que representara para ele a redescoberta, de permeio com a lembrança imediata da projeção do Cine Embaixador e o que ela representara para mim, ao me imiscuir na projeção do teste algum tempo depois. Minha profunda timidez me impediu de saber. E também certas situações sempre me pareceram pessoais demais para tomá-las de assalto a qualquer pretexto. Nunca perguntei.

Mas soube dos atritos ao longo da montagem de *O fio da memória* entre o diretor e seu montador, Gilberto Santeiro. Este último tornou-se o programador da Cinemateca na maior parte dos anos 90 e a partir de 2000 diretor do arquivo. Gilberto gostava de contar histórias dos bastidores do cinema, e de seus trabalhos, o que fazia com verve e malícia. Seu ponto de vista era por vezes imperativo, mas comentava que Coutinho era um “turrão” dos bons. O diretor, por seu turno, comentou certa vez comigo com doçura implícita que Gilberto era um “cabeça dura”. Os desequilíbrios do filme acabaram ficando associados às disputas quanto aos rumos da narrativa. Consta que o diretor acabou jogando a toalha. Sempre me pareceu que o filme trazia embutido um desafio de mudança para as carreiras de ambos, além de ter tido uma produção e finalização atribuladas, no momento em que se desfaziam Embrafilme, Concine e Fundação do Cinema Brasileiro. Não escapou nem mesmo a um desastre final de laboratório, que destruiu uma pequena parte do internegativo ampliado 35mm, o que comprometeu a versão final exibida nos cinemas. O corte original remanesce em uma cópia 16mm, atualmente depositada na Cinemateca Brasileira. Nunca foi um filme pelo

qual eu tivesse maior interesse ou apreço, ao contrário do fascinante e pouco lembrado *Os Romeiros do Padre Cícero*, que assisti em uma irradiação da Rede Bandeirantes de Televisão em meados dos anos 90.

Minha lenta aproximação presencial a Eduardo Coutinho continuou de forma esparsa mas progressiva. Desta vez, e algum tempo depois do teste, novamente em uma sala de cinema. Sai um começo de noite da Cinemateca para ir ao vizinho cinema Odeon, último palácio em 1998 da outrora praça carioca de salas de exibição conhecida como Cinelândia. Estava munido de um convite para a sessão de um documentário chamado *Santo Forte*, do agora famoso diretor de *Cabra marcado*. O convite fora gentilmente enviado pela direção do Festival do Rio. Eu não gostava do Odeon, uma sala com inúmeras e persistentes deficiências técnicas, desde que começara a frequentá-la nos anos 70, e que evitava sempre que possível. E a esta altura também não era mais um entusiasta e frequentador de festivais, espaço que passei a considerar enganoso quanto à recepção natural de um filme, seja por conta do público presente, quase sempre os pares, e não uma plateia comum e indistinta, seja por conta da expectativa (aura) que frequentemente envolvia a percepção dos filmes, responsável pela formação do “gênero” (em verdade, um vício), o chamado filme de festival. Essa condição atingiu um momento paroxístico com a exibição original de *Tropa de Elite* dentro do mesmo Festival do Rio, a que não estive presente. Muito colegas e alunos meus de cinema, presentes à catártica sessão no Odeon me falavam de um filme “crítico e progressista”, “uma porrada na cara da conservadora classe média”. Quando o vi em uma sessão comum, e igualmente catártica quanto à adesão da plateia ao “herói” da narrativa, fiquei desconfiado de mim mesmo por um tempo. Minha percepção encontrou apenas passagens retrogradadas em certos momentos, e mais algumas outras francamente fascistas. Não consegui perceber um retrato nuançado, ao mesmo tempo terno e crítico, mas sobretudo sincero e respeitoso em sua abertura ao ponto de visto dos excluídos, como vira alguns anos antes pela primeira vez em *Santo Forte*.

O que me levou ao balcão inclinado do Odeon, não exatamente o melhor lugar da sala razoavelmente lotada para ver um filme, foi a expectativa de encontrar mais um necessário bálsamo ao lado destrutivo do país, como o haviam sido *Cabra marcado* e *Memórias do cárcere*, ao seu tempo, e mais recentemente *Terra estrangeira* e *Central do Brasil*. A começar pela apresentação prévia à projeção, em que Coutinho mais uma

vez cedeu vez e fala aos intérpretes do filme, e prosseguindo com a exibição silenciosa e desconcertante – a frieza, falta de rumor ou mesmo alienação da platéia pareceu traduzir uma indiferença ou quem sabe uma resistência inconsciente -, chegou-se a um final morno, protocolar, sem qualquer nova apoteose consagradora, com as exceções que entraram para a história. Santo forte não era lenitivo, mas sopro, vaga, pequeno movimento que cortava muitas amarras com o passado. A própria apresentação inicial fugiu ao ritual tradicional de entronização do diretor-autor. Os participantes que subiram ao palco com Coutinho, todos pretos, talvez tímidos, talvez intimidados pela natureza, escala e aparato do local, recusaram polidamente a fala, com exceção de um, que se não me falha a memória, agradeceu ao diretor e ressaltou a importância de estar naquele lugar com um filme, o que não era comum na época. Nada, portanto, preparou os espectadores para o papo reto da narrativa. Não havia encanto épico, apenas uma realidade miúda, transitória, contraditória (cinema incluído).

Uma aproximação mais decidida entre mim e Coutinho aconteceu por causa da crise da Cinemateca no começo do século XXI. Soube anos depois, por Gilberto, que ele participara da reunião secreta entre a diretora-executiva do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e os próceres do Cinema Novo, ocorrida em 2000. E que ficara preocupado, como todos, com o relato de que os negativos e cópias de seus filmes estavam todos se estragando por falta de condições do arquivo. Sua atitude concreta dois anos mais tarde foi ambígua, para comigo e para com a instituição. Após a demissão de Chico, em novembro de 1999, eu assumira seu lugar, me auto-atribuindo a condição de Conservador-Chefe. Nessa função acompanhei a saída de cerca de 87 mil rolos em 2002-3, dos cem mil que contara pouco antes. Após o contato da direção com os produtores e depositantes, o doloroso processo passava às minhas mãos para fazer a localização dos materiais e a entrega. O telefone tocava o tempo todo. Ele foi um dos que ligou para saber o destino de filmes seus, como *ABC do amor*, e dos que formalmente pertenciam a outros produtores, como *Fio* e *Cabra*, ainda que no caso deste Zelito Vianna tenha deixado nas mãos dele a decisão quanto ao arquivo de destino. Os negativos e cópias de *O fio da memória*, que pertenciam à Cinefilmes de Eduardo Scorel, seguiram para a Cinemateca Brasileira. Os negativos de *ABC*, este em muito mal estado já, e *Cabra*, tiveram o mesmo destino, mas Coutinho me pediu que “fosse deixando” na Cinemateca do MAM algumas cópias destes e de outros títulos, como *Faustão*. Não as achei de propósito.

Apenas dois realizadores desafiaram a direção da instituição e se recusaram terminantemente a retirar os materiais de seus filmes da Cinemateca, onde permanecem até hoje: Sergio Santeiro, irmão de Gilberto, e Luiz Rosemberg Filho. E nenhum outro pediu para ir deixando o que quer que fosse, a não ser Coutinho. Era uma situação inteiramente nova para mim e por mais que tivesse o apoio e aval do Chico, o que foi fundamental, não deixou de ser surpreendente a confiança em um, a rigor, desconhecido. Conforme a crise foi piorando, se tornando pública, cada vez mais era requisitado para dar explicações a depositantes enfurecidos e a membros da comunidade cinematográfica simplesmente indignados, o que era compreensível. Pouco antes da tragédia se tornar irreversível pedi ajuda a Escorel para que se tentasse algo para salvar a Cinemateca. Gentilíssimo, tentou levar ponderação e bom senso onde só havia falta de informação, estupidez e violência simbólica. Me penitencio até hoje de alguns comentários estapafúrdios e infundados que foram dirigidos a mim, mas que sobraram também para ele. Esse era o contexto acirrado que cercou a desobediência sutil, pequena, mas para mim extremamente significativa, de Coutinho, e que só cresceria, de outra forma, mais adiante.

Tempos depois do waste land consumado fui convidado para um churrasco na Mapa Filmes, um sábado de sol à tarde no bairro do Cosme Velho. A produtora era a responsável por clássicos como Terra em transe e o próprio Cabra. Estavam presentes, entre outros, Escorel, Coutinho e o anfitrião Zelito Vianna. Passava por uma reunião da confraria do Cinema Novo e eu era o estranho no ninho e de longe o participante mais novo. Foi uma tarde alegre, divertida, descontraída, onde obviamente só se falava de cinema. Foi o único dia em que encontrei Coutinho sem o semblante e a voz graves, ou melhor, eles estavam lá, mas talvez ligeiramente atenuados. A fama de idiossincrático já existia entre eles, mas começava a se espalhar pelo mundo. De qualquer modo, para quem não tinha qualquer convivência com ele como eu, me pareceu descontraído, alegre por dentro. Passou algum tempo implicando com Escorel, comentando sobre algum texto dele que considerou “sisudo”. A certa altura virou-se para mim e perguntou não pela Cinemateca, o que muito me surpreendeu, mas pela Cinédia, estúdio em que eu trabalhara formalmente de 1986 a 1999, e ao qual me mantivera e me mantenho ligado até hoje. Queria saber se eu conhecera Adhemar Gonzaga, como lidava com a filha Alice, a quem chamava de “difícil”, e o que me levava a um dos berços do cinema brasileiro. Ali entendi esse espírito de acolhimento à grande e longeva família do cinema entre nós, independente das diferenças ideológicas e das trajetórias artísticas.

A questão da preservação de sua obra voltou de forma mais tensa quando atendi o telefone na Cinemateca em 2004. A voz estava séria, sem o tom de leve enfado existencial, mas com o cansaço característico (por conta do fumar incessante) e a irônica impertinência dos momentos de irritação. Foi rápido. Pediu que fosse vê-lo em seu escritório no CECIP, então localizado em um andar de um antigo prédio comercial do Largo de São Francisco, no centro do Rio. Corredores, hall de acesso e saletas que ainda mantinham elementos decorativos em madeira, traindo um espaço dos tempos do art-déco. Sua sala era modesta, como de resto a organização, mas plena de atividade. Móveis de escritórios óbvios, não exatamente novos, mas sem ser modernos. Chamava a atenção a convivência de um computador e uma máquina de datilografia, assim como o cinzeiro de mesa carregado de metades e pontas de cigarro. Fui conduzido a sua presença. Ele estava sentado e puxou uma cadeira para mim, perto dele. Foi direto. Me passou um documento e perguntou se eu sabia daquele acontecimento. Era um laudo da Cinemateca Brasileira apontando mais de 80 cortes e rasgos nos negativos de Cabra marcado para morrer. Respondi que não. Eu não tivera tempo para pegar os materiais, abrir, por na mesa enroladeira e examinar, como fizera com milhares de outros rolos que foram embora da Cinemateca do MAM.

Ele parecia sinceramente chateado e eu bastante constrangido, mas não havia cobranças ou tom de ameaça. Coutinho queria entender o que ocorrera. Passados alguns dias perguntei a Chico se lembrava disso. Ele estranhou, mas até onde sua memória pudesse retroagir achava que os danos que percebera eram mínimos, já que os negativos tinham sido utilizados pouquíssimas vezes - a cópia original exibida no antigo FestRio, conduzido por Cosme e Ney Sroulevich, em que o filme ganhou o Tucano de Ouro e o Gaiivota de Ouro, a cópia do Festival de Berlim, a cópia do Festival de Cinema Etnográfico e Sociológico de Paris, o lançamento comercial no Brasil e as reduções 16mm para o circuito cineclubístico, fora uma ou outra duplicação mais esparsa e posterior. Mas tudo era possível nos laboratórios brasileiros, que nunca foram um primor de excelência e tinham histórico de grandes estragos. Perguntei se queria que enviasse a cópia do FestRio, a com legendas em francês e uma redução 16mm que ficaram na Cinemateca do MAM para São Paulo. Respondeu que não, que deixasse onde estavam. Queria na verdade que, se fosse possível, eu resgatasse cópias de outros filmes seus como *Santo forte* e o recente *Edifício Master*, até porque José Carlos Avellar

não dirigia mais a distribuidora Riofilme, e as mantivesse na Cinemateca. Vez por outra ligava perguntando por elas ou solicitando uma ou outra. E mudou de assunto.

A maior parte da conversa que teve cerca de uma hora foi sobre como ele se sentia esgotado com o ambiente urbano, as personagens urbanas, os filmes urbanos que havia feito recentemente. Soava estresse pós-*Edifício Master*, ou a proverbial rabugice. Ele parecia falar mais para si do que comigo, mas me permiti algumas intervenções resumidas em uma indagação sobre então qual seria o próximo filme. Respondeu que sentia falta de uma prosa coloquial inteligente, de pessoas comuns, para ele as verdadeiramente cultas e capazes de profundo afeto, já que a elite do momento não passava de uma versão pretensamente sofisticada do rábula de gabinete. Insistiu particularmente no desejo por essas conversas prazerosas e fluídas que a sabedoria acumulada há gerações tornava únicas e marcantes. Confessou que achava que só as encontraria no Nordeste, um território que vinha revisitando regularmente há cinco décadas, desde que pisara em Sapé. O desfilarm de sábios de O fim e o princípio é realmente impressionante, assim como o elogio do espaço da natureza, primordial para o acúmulo e transmissão da experiência intelectual, existencial e emocional plena. Sempre me pareceu a evocação de uma perda. Algo que, muitos anos mais tarde, uma aula maravilhosa do professor Miguel Pereira sobre o sagrado em Eduardo Coutinho corrigiu para uma transcendência. Muito talvez por conta da conversa, e certamente de Miguel, tornou-se meu filme preferido de Coutinho.

Mais alguns anos se passaram. A Cinemateca passou a receber inúmeros pedidos de cópias e documentos em torno dos seus filmes e de sua carreira consagrada. Em tempos recentes até mesmo um equipamento como a câmara Éclair NPR 16mm que rodou a segunda parte do *Cabra* foi requisitada para exposições no Rio e em São Paulo. Em 2012 tomei coragem e o convidei para uma iniciativa mais pessoal: uma homenagem e um debate conjuntos com Nelson Pereira dos Santos, e a apresentação do longa *As canções ao ar livre*, dentro do festival CineMúsica. Me tornara curador do evento em 2007 e desenhara seu perfil e programações, explorando o universo do som no cinema, com certo privilégio para a música como tema e acompanhamento, tomando o cuidado para não haver premiações competitivas, exclusividades tolas e mera celebração vazia. No íntimo considerava o CineMúsica o fim da temporada de festivais locais, já que acontecia pouco antes do Festival do Rio, o início em terras fluminenses. Quem

procurava ansiosamente novidades já tinha passado pelos filmes apresentados. Restava o público anônimo. Este foi um dos argumentos que apresentei para tentar convencê-lo a ir a Conservatória, onde o evento se realizava. Acrescentei que era a terra da seresta, uma cidade que certamente conhecia as canções do seu filme e que a exibição seria ao ar livre. Ficou hesitante e não respondeu nem que sim, nem que não, da primeira vez.

Tive a ajuda providencial de Isabel Monteiro, então secretária do cineasta e produtor João Moreira Sales, um dos maiores admiradores e incentivadores de Coutinho. A produtora Videofilmes, localizada na rua do Russell, passou a ser seu ponto, ora para desenvolver seus projetos, montar seus filmes ou bater papo com Isabel, que fora minha aluna no curso de Marketing Cultural. Foi lá que a reencontrei quando fui procurá-lo certa vez sem o encontrar. Isabel me falou de sua saúde cada vez mais precária e da necessidade de assegurar uma acompanhante full-time durante o festival. De fato, me espantara com a silhueta magérrima que reencontrei. Em Conservatória, nos almoços que tivemos, mal tocava na comida e me disse que lhe causava desconforto. Estava também mais taciturno, menos falante, de modo geral cansado, mas continuava não largando o cigarro. Quando concordou em participar, disse que não queria homenagem nenhuma, e nem queria ser entrevistado, mas que adoraria a oportunidade de entrevistar o Nelson, a quem muito admirava. No íntimo eu contava com isso.

Antes da conversa, que ocorreu pela manhã na varanda da casa estilo velho oeste do presidente do festival, Ivo Raposo Jr., na noite anterior, aconteceu a sessão de *As canções*, um filme aparentemente muito simples, permeado de histórias, personagens e melodias deliciosas. A sessão foi na praça principal da cidade, às 20h, e reuniu cerca de 500 pessoas. Foi um dos maiores públicos desse espaço ao longo da trajetória do festival. Não foram atraídos pelo filme, é certo. A cidade, que assumia feição turística nos finais de semana, estava cheia. E o festival já tinha virado uma referência para os frequentadores, em sua grande maioria passados dos 40 anos. A praça quase sempre apresentava filmes focados no universo musical, muitos deles biografias de astros da era do rádio, da mpb e do disco popular. Sob muitos aspectos, *As canções* era uma exceção, e Coutinho temia um pouco a experiência. Até o último momento não deu certeza se me acompanharia para a projeção, mas acabou sentando ao meu lado, ao fundo da praça, e ficou durante todo o filme. Aqui e ali eu lançava um olhar para ele, que acompanhava mais as reações do público do que qualquer outro aspecto. E pude perceber seu contentamento quando

algumas pessoas da platéia se levantaram para dançar em frente à tela, enquanto em outros momentos grupos de espectadores cantavam junto com o filme. Quando a projeção acabou sob palmas igualmente contentes, me agradeceu e disse que voltaria para o Hotel Rochedo para descansar para o dia seguinte.

A conversa com Nelson Pereira dos Santos, com mediação minha e participação de Eduardo Coutinho, foi um dos grandes momentos da história do Cine Música. Os jardins à frente da varanda estavam lotados. Cerca de cem pessoas, uma plateia composta em sua maioria por pessoas jovens de cinema. O interesse era simplesmente ver dois ícones do cinema brasileiro, dois senhores de cabelos brancos, um bastante jovial, outro interpretando o carrancudo, que haviam, cada um a sua maneira, estabelecido um interesse pelas camadas populares, incluindo sua música. Coutinho admirava isso no primeiro Nelson, e não por acaso, após colocar sua cadeira de frente para ele e ficar quase de costas para o público, puxou a conversa para os primeiros tempos. O diretor de *Rio 40 graus*, sentado ao centro, virou merecidamente a estrela do encontro e se comportou à altura. O interesse de Coutinho em torno do contato com a gente do morro e o que Luís Alberto Rocha Melo chamou de “perguntas estrategicamente ingênuas” de minha parte acabaram por trazer à tona informações completamente novas sobre a gênese e a realização do filme. Dados que Nelson nunca havia comentado, como o uso de som direto na seqüência da escola de samba, e as inúmeras dificuldades técnicas enfrentadas, o fato de que um roteiro que se assemelhava ao de uma chanchada musical foi apresentado à distribuidora Unida Filmes para conseguir recursos financeiros para a produção, e a confirmação vinda da boca do realizador de que *Rio 40 graus* não havia sido fruto apenas de um esquema cooperativado, mas de uma estratégia consciente de produção usando também os parâmetros de mercado daquele momento.

Para Coutinho, que se posicionou como a plateia ali presente, diante de um de seus ídolos de juventude, foi talvez a oportunidade secreta de fugir à maldição da fama, sem que precisasse se esconder, ou repetir aborrecido variações das mesmas histórias que vinha contando em público fazia tempo. Talvez tenha até mesmo apreciado a temperatura amena, o sol cálido, e a mágica respiração em suspenso que nos rodeava, sem ver no entanto, o que eu percebia, o brilho embevecido nos olhos de muitos ali presentes. Sentado em uma cadeira de balanço, perna cruzada, exibiu apenas a costumeira segurança do entrevistar. Mais ouviu do que falou. Não interpelou, não se mostrou

tenso, não precisou interpretar rápido a fala do entrevistado. Pareceu apenas participar de uma antiga roda de cinema do seu tempo de formação. Logo após o encerramento do encontro foi embora de Conservatória.

Ainda o vi mais algumas vezes no Rio de Janeiro. A última delas no café do Instituto Moreira Salles, na Gávea. Estava conversando com Avellar. O cumprimentei rapidamente. Soube por Bárbara Rangel que estava feliz com o reencontro com Elizabeth Teixeira, produzido pelo IMS para acompanhar o lançamento em DVD de *Cabra marcado para morrer*. Coutinho gostava de retomar certos momentos de sua vida, acredito que não por saudosismo ou masoquismo. O exame do passado é um exercício inerente para o artista brasileiro. Mas nele sempre me pareceu mais complexo, espiralado, uma forma de ganhar empuxo rumo ao futuro desconhecido, ou ao menos modificar um pouco as imagens espelhadas e sedimentadas que temos de nós mesmos.

Texto escrito em 21 de agosto de 2022, entre 20h e 23h, no bairro carioca do Catete ao som da bela, melancólica e enlutada trilha musical de *The Batman*, de Michael Giacchino.

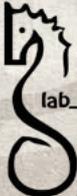
Este livro utilizou as fontes tipográficas
Crimson Text e DIN Next LT Pro,
e foi terminado em maio de 2023,
em São Paulo.

Este livro comemora os 90 anos de Eduardo Coutinho com artigos, depoimentos e entrevistas de pesquisadores e convidados que elaboram a grandeza de *Cabra Marcado para Morrer* e de seus protagonistas, dialogando com a História do Brasil e do Cinema Brasileiro. Com capítulos atravessados por reflexões, narrativas, contextos, diálogos, fotos e imagens, o livro conta também com prefácio de Pedro de Oliveira Coutinho e ilustrações de João Pinheiro.




GALATEA

FEUSP


lab_arte

Apoio:


cinusp