

Alcides Freire Ramos

A historicidade de *Cabra marcado para Morrer* (1964-84, Eduardo Coutinho)

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Referencia electrónica

Alcides Freire Ramos, « A historicidade de *Cabra marcado para Morrer* (1964-84, Eduardo Coutinho) », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2006, Puesto en línea el 28 janvier 2006. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index1520.html>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : EHESS

<http://nuevomundo.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://nuevomundo.revues.org/index1520.html>

Document généré automatiquement le 03 octobre 2009.

© Tous droits réservés

Alcides Freire Ramos

A historicidade de *Cabra marcado para Morrer* (1964-84, Eduardo Coutinho)

- 1 Em 1964, Eduardo Coutinho inicia as filmagens de *Cabra marcado para morrer*, baseado no assassinato de João Pedro Teixeira (1962), líder de uma Liga Camponesa na Paraíba. Produzido nos quadros do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), o filme é interpretado pela viúva Elizabeth Teixeira e por participantes do movimento. O golpe de 1964 interrompeu as filmagens. A família Teixeira se esfacela e Elizabeth entra para a clandestinidade. Em 1981, logo após a vitória do movimento pela anistia, durante o governo do General João Batista de Figueiredo, Coutinho parte em busca dos camponeses-atores do primeiro *Cabra* e, quando os encontra, mostra-lhes os fragmentos do filme feito dezessete anos antes. Depois disso, Coutinho encontra Elizabeth Teixeira. Por fim, procura sua família esparramada pelo país. É deste modo que o segundo *Cabra* toma corpo e é lançado nos cinemas em 1984.
- 2 Quando veio a público, *Cabra marcado para morrer* obteve acolhida não só entre críticos de cinema e espectadores habituados às sessões especiais das cinematecas, mas levou também à reflexão parte significativa dos intelectuais brasileiros. À luz da história do cinema em nosso país, tal acontecimento é digno de nota, pois se trata de fato raro. Com efeito, excetuando-se alguns poucos filmes, notadamente alguns daqueles vinculados ao Cinema Novo¹, dificilmente o lançamento de uma obra cinematográfica desperta o interesse de pensadores que atuam em outras áreas. A divisão do trabalho intelectual e a especialização, tão em voga atualmente e cada vez mais cultivadas e valorizadas no meio universitário brasileiro, estremecem, às vezes, pela força expressiva de uma determinada obra, dando lugar a esforços interpretativos interdisciplinares. E este é bem o caso: Sociólogos e Críticos Literários deixaram de lado momentaneamente a rotina de seu trabalho diário e, ao lado de Cineastas, Críticos de Cinema e Jornalistas, se debruçaram, viva e avidamente, sobre o filme de Eduardo Coutinho.
- 3 As razões que explicam esta acolhida tão calorosa mostram-se, na verdade, muito diversificadas e, por este motivo, não poderiam ser delineadas em poucas palavras senão à custa de uma certa dose de simplificação. De qualquer modo, mesmo correndo o risco de serem perdidos de vista os matizes, é possível caracterizar os contornos deste interesse da seguinte forma.
- 4 Há, por um lado, aqueles que, à semelhança de Walter Lima Jr. e Ana Maria Galano, discutem o tema da desigualdade social. Em outras palavras, preocupam-se com a injusta distribuição da propriedade da terra, com a organização dos trabalhadores para fazer frente a isso, com a repressão ao movimento decorrente do Golpe de Estado de 1964 e, sobretudo, com o modo como o filme de Eduardo Coutinho aborda tais temas. A ênfase, neste caso, é colocada tanto sobre o tom de denúncia que o filme, potencialmente, carrega consigo, quanto sobre a sua atualidade².
- 5 Por outro lado, existem os que, à semelhança de Ismail Xavier, Aspásia Camargo e Jean-Claude Bernardet, estão preocupados com a mudança no enfoque do intelectual/cineasta frente à realidade social a ser filmada. Por meio da comparação de dois filmes – o *Cabra* de 1962/4 e o de 1982/4 –, constata-se que a impostação iluminista presente no projeto do CPC da UNE cedeu lugar a uma postura com a qual o intelectual/diretor assume um olhar menos carregado de idéias pré-concebidas, mostrando-se, portanto, mais aberto ao universo do outro. No caso do filme em questão – pode-se dizer sem exagero – nota-se algo mais do que isso, na medida em que diretor e atores/camponeses compartilham quase inteiramente da experiência das filmagens³.

- 6 Por fim, podem ser mencionadas as preocupações daqueles que, à maneira de Jean-Claude Bernardet, voltam-se para questões estéticas. Neste sentido, afirma-se a peculiaridade de *Cabra marcado para morrer* frente a outros filmes da década de oitenta quanto ao modo de resgatar a História. De fato, Eduardo Coutinho, muito pouco preocupado com as grandes personagens da história brasileira recente, nos mostra todo um período a partir da trajetória de pessoas que, conquanto imersas num contexto notavelmente conflituoso que era o da formação das Ligas Camponesas, são costumeiramente esquecidas, pois que são consideradas pessoas comuns⁴.
- 7 Embora sejam abrangentes, estes trabalhos não esgotam a questão e não invalidam outras formas de abordagem. Diante disso, poder-se-ia perguntar: o que um historiador de ofício, munido de seus referenciais específicos, poderia dizer sobre este filme de modo que sejam iluminados aspectos relevantes ainda não devidamente explorados?
- 8 Em outra oportunidade, partindo de um artigo escrito por Jean-Claude Bernardet (Vitória sobre a lata de lixo da História. *Folhetim*. São Paulo: 427: 4-7, 24/03/1985) e fortemente influenciado pelas idéias de Carlos Alberto Vesentini⁵, esboçamos uma primeira resposta a esta questão. Procuramos mostrar como a segmentação das cenas e a repetição constante de alguns planos configuram o modo de organização do *Cabra/82-84*. Segundo nos pareceu, o filme pretendia resgatar algo que estava até então perdido: a memória dos participantes das filmagens do *Cabra/62-64*. Por este motivo, como o filme de 1982-84 é basicamente constituído de fragmentos de memória, propomo-nos rastrear a oposição, forte em alguns momentos, entre aquilo que ficou registrado como História na bibliografia sobre o assunto e a Memória presente nos relatos dos participantes das filmagens. Deste modo, a interpretação proposta procurou enfatizar a possibilidade de a Memória vir a corrigir, em algum nível, a História. A ênfase recaiu, portanto, sobre as estratégias de aliança, observáveis no filme, que acabam por aproximar o diretor/intelectual dos seus entrevistados/camponeses.
- 9 O presente ensaio é, na verdade, uma versão ampliada e reformulada daquele texto⁶. E, em nosso entendimento, boa parte das idéias contidas nele continuam válidas, já que a melhor contribuição que o historiador de ofício pode oferecer à interpretação do filme de Eduardo Coutinho advem, sobretudo, da análise do material fílmico à luz das ponderações acerca do tema Cinema/História/Memória, especialmente o conflito de memórias, tendo em vista seu lugar estratégico na textura de *Cabra marcado para morrer*. Entretanto, ainda que as premissas permaneçam em boa parte inalteradas, algumas reformulações são necessárias principalmente no que se refere ao uso da noção de *memória histórica*, quando referida ao Golpe de Estado de 1964 e de sua presença no trabalho de rememoração dos camponeses entrevistados por Eduardo Coutinho.
- 10 O que procuraremos mostrar neste ensaio, portanto, é o modo como convivem diversos registros de memória, ao invés de tudo se prender a uma única memória fruto do processo histórico que redundou no Golpe de Estado de 1964, como ocorreu com o primeiro *Cabra*, já que este se apresentava como uma reação à ruptura imposta pela presença militar às formas de luta empreendidas naquela época.
- 11 Para tanto, as idéias aqui contidas estão organizadas em dois momentos. No primeiro, rastreamos a produção do *Cabra* de 1962-4, contextualizando o seu projeto tanto do ponto de vista estético, como político. Em seguida, delinearemos a peculiaridade da iniciativa de 1982-4 frente às primeiras filmagens e, por consequência, a sua historicidade.

A experiência estética e política do primeiro *Cabra*

- 12 O CPC encontra sua origem imediata (final do ano de 1961) em discussões empreendidas por intelectuais que buscavam uma nova forma de comunicação que pudesse atingir a um público diferente daquele que assistia, por exemplo, aos espetáculos do Teatro de Arena⁷. Na realidade,

- abandonava-se a proposta de contato com um público cuja composição era essencialmente de classe média. O alvo, deste momento em diante, passaram a ser as classes populares.
- 13 Dialogando diretamente com o MCP (Movimento de Cultura Popular) e com o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), o CPC procurou trilhar um caminho próprio, organizando-se como sociedade civil de direito privado, o que permitiu manter alguma independência em relação ao Estado. A partir do mês de março de 1962, o CPC passou a manter vínculos estreitos com a UNE, embora continuasse tendo autonomia administrativa e financeira⁸. Em termos de estrutura interna, o CPC da UNE comportava, entre outros, os Departamentos de Teatro, Música e Cinema. Todos eles tinham uma preocupação comum: a produção de obras de pedagogia política, nas quais a criação estética seria comandada por um esforço conscientizador.
- 14 A produção dos vários Departamentos foi desigual e o cinema não chegou a ter, no CPC da UNE, a importância que tiveram as outras artes⁹, tanto mais que os únicos filmes produzidos foram quatro dos cinco curta-metragens que compõem *Cinco vezes favela*¹⁰. Dentre as tentativas frustradas, encontram-se o documentário *Isto é Brasil* (não concluído) e o filme *Cabra marcado para morrer*, o caso particular que nos interessa investigar neste ensaio.
- 15 Se fôssemos retomar o fio dos acontecimentos, deveríamos voltar ao mês de abril de 1962, quando tudo começa. Neste momento, a caravana da UNE-Volante¹¹, acompanhada por membros do CPC, percorria todo o país discutindo a Reforma Universitária e incentivando a formação de novos núcleos de cultura nos Estados¹².
- 16 Desde o princípio, fazem parte dos quadros do CPC alguns dos mais importantes nomes do cinema brasileiro: Arnaldo Jabor, Carlos Diegues, Leon Hirzman, Marcos Farias, Miguel Borges, Nelson Xavier, Vladimir de Carvalho e Eduardo Coutinho¹³.
- 17 Este último, depois de passar com a UNE-Volante por Pernambuco, chegou à Paraíba em 14 de abril de 1962. Nesta ocasião, tomou contato com uma realidade que não conhecia diretamente: a luta das Ligas Camponesas.
- 18 De acordo com Moniz Bandeira, já no período de Juscelino Kubitschek a questão agrária tinha entrado para a ordem do dia, sobretudo graças à organização, em 1955, da Sociedade Agrícola e Pecuária dos Plantadores de Pernambuco, mais tarde chamada Liga Camponesa de Galiléia. Daí em diante as invasões de terras se multiplicaram pelos Estados do Maranhão, Goiás, Bahia, Rio Grande do Norte e Paraíba¹⁴. Neste último Estado, formou-se a Associação de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas de Sapé, mais conhecida como Liga Camponesa de Sapé. Em 1962, era a maior do nordeste e contava com cerca de 7.000 sócios. A Liga de Sapé era uma sociedade civil de direito privado voltada para iniciativas de ajuda mútua. Como a sindicalização no campo era praticamente inexistente, esta era a única forma de organizar o movimento. Em 02 de abril de 1962, alguns dias antes da chegada de Eduardo Coutinho à Paraíba, João Pedro Teixeira, fundador da Liga Camponesa de Sapé, tinha sido assassinado.
- 19 Coutinho, interessado em filmar o comício de protesto contra o assassinato de Pedro Teixeira, deslocou-se para Sapé no dia 15 de abril de 1962. Nesta ocasião, Elizabeth Teixeira, viúva do fundador da Liga, acompanhada de seis dos seus onze filhos, manteve seu primeiro contato com Eduardo Coutinho, numa curta conversa, na Sede da Liga. Nesse dia, pouco antes do comício, nasceu a idéia de fazer *Cabra marcado para morrer*, um filme de longa-metragem sobre a vida de João Pedro Teixeira.
- 20 No entanto, de volta para o Rio de Janeiro em maio de 1962, Eduardo Coutinho foi escolhido por Carlos Estevam Martins, presidente do CPC, para realizar um outro projeto cinematográfico: dirigir um longa-metragem baseado em *O Rio*, poema narrativo escrito em 1954 por João Cabral de Melo Neto. O plano, neste caso, consistia em fazer o percurso do Rio Capibaribe à luz dos poemas sociais de Cabral, retirando-lhes, porém, a tonalidade otimista. Apesar dos esforços, o projeto não foi efetivado devido à recusa do poeta e diplomata em

associar seu nome ao CPC da UNE¹⁵. Em função desse malogro, voltou-se à idéia anterior, nascida em Sapé.

21 Dois anos depois (1964), após os acertos necessários à viabilização da produção envolvendo o MCP e o CPC da UNE, tudo estava pronto para as filmagens. O projeto era fazer um filme nos próprios locais e com os participantes efetivos do movimento, partindo de um roteiro prévio, rigidamente concebido, baseado quase inteiramente nas informações de Elizabeth Teixeira sobre a vida de seu marido.

22 Como seguia o estilo didático-conscientizador, característico das obras produzidas nos quadros do CPC, o roteiro se estruturava em torno de personagens com perfis claramente delimitados, constantes ao longo do tempo, sem conflitos internos, repetitivos em seus pensamentos e atitudes: em resumo, aquilo que se poderia chamar *personagem plana*¹⁶. Porém, no caso de *Cabra marcado para morrer*, é possível observar algo mais, pois se trata de

«personagens-síntese entre o individual e o coletivo, entre o concreto e o abstrato, tendo em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certas dominantes do universo diegético em que se desenrola a ação, em conexão estreita com o mundo real com que estabelece uma relação de índole mimética»¹⁷.

23 Em outras palavras, são *personagens tipificadas* que, neste caso específico, representam aqueles segmentos sociais que sofrem exploração econômica e opressão política. Ademais, em consonância com os propósitos implícitos no projeto, os diálogos foram produzidos de fora para dentro, sem conhecimento efetivo da cultura daqueles camponeses.

24 Em suma: em 1964, dois anos depois de sua primeira visita à localidade de Sapé (Paraíba), Eduardo Coutinho estava de volta com a equipe do CPC da UNE. Disponham de um roteiro pré-concebido, com personagens tipificadas e diálogos distanciados da cultura camponesa que desejavam retratar. Era com base nisso que eles pretendiam iniciar as filmagens.

25 Todavia, em 15 de janeiro de 1964, surge o primeiro obstáculo: houve um conflito perto dos locais onde seriam feitas as locações, envolvendo policiais e empregados de uma Usina, de um lado, e camponeses, de outro. Morreram no confronto onze pessoas. A Polícia Militar da Paraíba ocupou a região, tornando impossível o prosseguimento do trabalho. Por este motivo, as filmagens foram transferidas para o Engenho Galiléia (Município de Vitória de Santo Antão, Pernambuco), onde tinha nascido a primeira Liga Camponesa, em 1955.

26 Depois de alguns acertos com a Diretoria da Liga e contando com o apoio dos moradores da região, começaram as filmagens. Em destaque, João Mariano, que fazia o papel do líder assassinado, e Elizabeth Teixeira, interpretando a si própria. Os demais personagens foram feitos por camponeses de Galiléia, ao contrário do projeto original que previa a participação dos moradores da localidade de Sapé. As filmagens aconteceram entre os dias 26 de fevereiro, quando foi rodado o primeiro plano de *Cabra marcado para morrer*, e primeiro de abril de 1964, momento em que o trabalho da equipe do CPC da UNE foi definitivamente interrompido pelo Golpe de Estado¹⁸.

27 Nesses trinta e cinco dias de filmagem foram feitas algumas poucas locações, correspondendo a menos da metade do roteiro original. Este material foi preservado graças ao fato de que ele tinha sido enviado ao laboratório *Líder* no Rio de Janeiro para revelação, entre os dias 15 e 17 de março de 1964¹⁹.

28 Como se pode notar, é muito heterogêneo o material fílmico atualmente disponível para análise e interpretação. Com efeito, na maior parte dos casos é constituído de fragmentos de cena e de planos esparsos. Bom exemplo disso é a cena referente à reunião para a formação da Liga de Sapé. Dela foram feitos apenas três planos. No primeiro, Elizabeth Teixeira serve o café. No segundo, ela vai até a janela e percebe, por meio de ruídos, a presença de pessoas no quintal próximo à casa. No terceiro, ela volta ao local da reunião e avisa: «tem gente lá fora». Além deste exemplo, é possível lembrar de outros: o da construção do telhado e o da morte do lavrador vista à distância. Ocorre que, fundamentando-se apenas nestes fragmentos,

não se pode fazer qualquer comentário mais conclusivo acerca do modo específico como a linguagem cinematográfica foi utilizada no filme de Eduardo Coutinho.

29 Há, no entanto, um caso em que a cena ficou completa. É aquela relativa à discussão em torno do aumento do foro. Nela, de acordo com Walter Lima Jr., é possível ver

«meia dúzia de lavradores reivindicando direitos, com o patrão-feitor no alpendre de uma casa de fazenda. A disposição hierárquica dos personagens na *cena* trai a improvisação dos autores camponeses: a câmera vê à distância o confronto como se quisesse reduzir cenografia e personagens à condição de significados frontais: o alpendre (área de poder), ponto mais elevado onde se encontra o patrão, e o terreiro, espaço inferior ao alpendre, onde estão os camponeses. Os signos são claros e simplificadores do conteúdo da sequência e se aproxima das formas de teatro de afastamento, então em voga. O resultado é próximo do esquemático, esfriando as improvisações dos atores e incorporando uma evidente artificialidade a todo o resto»²⁰.

30 Este comentário parece razoavelmente adequado quanto à descrição dos elementos que compõem a cena, tal como aparecem já no primeiro plano (geral), bem como em relação à ineficácia da improvisação dos atores²¹. Mas não esgota as potencialidades da sequência aludida.

31 Com efeito, se observarmos mais detidamente o material fílmico disponível, constatamos que a referida cena está dividida em quatorze (14) planos. Todos eles muito variados entre si. Os pontos de vista assumidos pela câmera modificam-se ao longo dos planos e são de três tipos: (1) ponto de vista do alpendre (seguindo o olhar do poder); (2) ponto de vista do terreiro (acompanhando a perspectiva dos oprimidos); (3) ponto de vista lateral (quando a instância narrativa deixa de assumir a perspectiva dos personagens em cena). O ângulo de tomada é basicamente frontal, excetuando-se dois momentos. No primeiro (plano geral de apresentação) a câmera é alta. No segundo (o último plano da cena no qual um camponês faz uma advertência ao administrador da fazenda) a câmera é baixa, muito próxima do chão como se quisesse assumir o ponto de vista de quem fala. Os enquadramentos utilizados são muito diversificados: plano geral, plano próximo, plano americano, entre outros. Como características básicas desta cena é possível notar tanto a coincidência entre *tempo real* e *tempo diegético*²², como o fato de o espaço não sofrer manipulações, já que tudo se passa no mesmo lugar. Além disso, à semelhança do tratamento recebido pelo tempo e pelo espaço, a *decupagem*²³ da cena parece ter seguido os cânones do neo-realismo italiano, pois quando se fez necessário houve condensação de signos em um mesmo plano, eliminando-se a montagem²⁴. Como exemplo disso, há o plano doze (12) no qual são apresentados, ao mesmo tempo, a arma no punho do administrador, os camponeses à sua frente e o discurso do poder, que salienta o destino dos camponeses recalcitrantes: a morte.

32 Portanto, estes poucos fragmentos fílmicos, quando observados atentamente, revelam que *Cabra marcado para morrer* teve seu perfil didático-conscientizador, já presente no roteiro, reforçado ainda mais pelo estilo próximo ao neo-realismo italiano do pós-guerra, incorporado pela equipe do CPC da UNE. A utilização desta proposta estética, somada ao fato de que recorreu-se à mobilização dos reais participantes do movimento, além das filmagens acontecerem nos locais em que efetivamente eles atuaram; tudo isso deveria, pelo projeto do diretor, produzir um efeito de tal ordem que para o espectador imagem e som teriam de ser confundidos com o próprio real.

33 Entretanto, em nosso entendimento, tratava-se de uma construção discursiva feita por um intelectual/roteirista/cineasta que se colocava como o polo indutor e pensante. *Cabra marcado para morrer* foi um filme concebido e realizado de fora para dentro, só que não se assumindo como tal. O fato de o intelectual falar pelo outro era mascarado, escondido, pelo recurso à proposta estética neo-realista.

34 Percebe-se nesta estratégia a distinção entre povo "fenomênico" e povo "essencial", tal como indicado por Marilena Chauí em seu comentário do *Manifesto do CPC*²⁵. Por esta

distinção a cultura dos camponeses participantes do movimento não poderia ser tomada global e integralmente, já que em seu interior existiam aspectos considerados "alienantes" como, por exemplo, as relações com as diversas Igrejas Protestantes. Foram resgatados, portanto, apenas alguns aspectos daquela realidade, outros foram deixados de lado. O critério de escolha baseou-se na ótica do intelectual/diretor interessado na interpretação "revolucionária" do papel desempenhado por João Pedro Teixeira. Sua vida cotidiana, seu modo de ver o mundo, sua relação com as manifestações religiosas, sua inserção no movimento de luta pela propriedade da terra; tudo isso foi filtrado pela lente do intelectual do CPC. Por isso, as personagens tinham de ser *tipificadas* (perdem a dimensão individual e assumem-se como referência às classes sociais), os diálogos tinham de seguir a estrutura previamente concebida pelo diretor (conquanto o conteúdo possa ter sido dado pelos próprios camponeses) e a linguagem cinematográfica tinha de dar sustentação a este projeto comportando-se de acordo com os cânones do neo-realismo. As preocupações estéticas, como se vê, subordinaram-se ao projeto político do intelectual ("revolucionário") membro do CPC.

A retomada do projeto interrompido

- 35 Em 1981, após a Anistia decretada no governo do General Figueiredo, Eduardo Coutinho retoma seu projeto interrompido em 1964. Ao fazer isso, porém, o ex-membro do CPC da UNE modifica sua estratégia: não parte de um roteiro rígido e pré-concebido, não se utiliza dos cânones estéticos do neo-realismo italiano, tampouco se insere em um movimento de caráter didático-conscientizador. Na verdade, os dezessete anos que medeiam entre os dois filmes foram de aprendizado e reavaliação, já que com o Golpe de Estado muitas das premissas político-estéticas, até então incontestes, passaram a ser repensadas. O intelectual de esquerda passa a revisar uma certa impostação iluminista que tinha orientado sua prática política ao longo destes anos. Mas, acima de tudo, o principal fenômeno que surgiria deste balanço foi enquadrar num mesmo referencial teórico a derrota de intelectuais, operários e camponeses. Assim, todos os opositores do regime militar passaram a ter como única referência a ruptura imposta por 1964. A experiência de perda passaria a unir a todos.
- 36 Depois de um longo processo de luta visando superar o estado de coisas instalado com os governos militares, tudo parecia renascer. Plataformas antigas, sonhos perdidos e lutas derrotadas pareciam voltar à ordem do dia.
- 37 E, neste contexto, Coutinho almeja reatar o fio rompido. Para tanto, parte em busca dos camponeses/atores do primeiro *Cabra*. Quando os encontra, faz grande esforço para reuni-los no Engenho Galiléia, local onde, dezessete anos antes, aconteceram as primeiras filmagens. A ocasião é de festa e confraternização, pois todos parecem felizes pela oportunidade de se reencontrarem. Quando são exibidos os fragmentos que restaram do filme feito em 1964, a cena que se segue é quase ritual, uma celebração. Depois de entrevistá-los um a um, Eduardo Coutinho parte em busca de Elizabeth Teixeira. Ao encontrá-la, esta mulher readquire seu verdadeiro nome, deixando de ser Marta Maria da Costa, sai da clandestinidade e inicia o seu exercício de rememorar as experiências passadas. A época anterior à filmagem, sua vida com João Pedro Teixeira, a luta desenvolvida no interior do Sindicato, o assassinato do marido, os percalços das locações, o período do exílio, suas mais importantes experiências passadas, enfim, vêm à tona. Depois de Elizabeth, Coutinho vai em busca dos filhos do casal Teixeira que tinham se esparramado pelo país. Do mesmo modo, entrevista cada um deles, solicitando-lhes o igual esforço em rememorar. É deste modo que, entre 1982-4, o segundo *Cabra marcado para morrer* fica pronto, 20 anos depois do início das filmagens do primeiro.
- 38 Neste esforço de resgatar experiências políticas passadas, Eduardo Coutinho não é figura isolada. Com efeito, os anos 80 assistiram ao lançamento de filmes como: *Memórias do cárcere* (1984, Nelson Pereira dos Santos), *Os anos JK – uma trajetória política* (1980, Sílvio Tendler), *Jânio a 24 quadros* (1981, Alberto Pereira) e *Jango* (1984, Sílvio Tendler).

Diferenças à parte²⁶, estes filmes possuem uma característica comum: resgatam uma passagem da nossa história, atualizando-a, de forma engajada, à luz das novas condições sociais, políticas e culturais. O filme de Eduardo Coutinho, porém, estrutura-se de modo diferenciado, uma vez que não pretende recuperar personagens de destaque na cena política (ex-presidentes ou escritor famoso). Preocupa-se, isto sim, com a recuperação de memórias de pessoas simples e oprimidas.

39 Para que se possa compreender as implicações decorrentes desta tomada de posição, é preciso discutir a distinção/entrelaçamento existente entre História e Memória. Quando se aborda um tema como este, não devemos esquecer que a tradição herdada pelo pensamento histórico atual é marcada por um debate acalorado no que se refere ao estatuto da memória.

40 Por um lado, há aqueles que, à semelhança de Jacques Le Goff, defendem a idéia segundo a qual a História, pelo fato de ser uma disciplina, que faz uso de diversos procedimentos metodológicos, é capaz de produzir conhecimento assentado em dados verificáveis por meio da remissão a documentos (*efeito de verdade*). A memória, ao contrário, por ser pouco confiável ou pelo fato de ser vulnerável às mais variadas adulterações, deve ser objeto de controle²⁷. Um bom exemplo disso, segundo Montenegro, pode ser observado em *Cabra marcado para morrer*:

«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 a memória e a história, possibilitando ao espectador ampliar a compreensão do passado e do contexto em que a memória foi inicialmente construída. Institui um diálogo entre a memória e a história, transformando a arte em um riquíssimo campo de conhecimento e de experiência histórica»²⁸.

41 Ainda que esse tipo de procedimento possa ser encontrado no filme de Coutinho, não é ele que o *caracteriza*, isto é, não é o controle da memória que marca sua textura mais geral. Por esse motivo, é preciso encontrar uma outra forma de abordar a questão da memória de modo a compreender melhor a estratégia de abordagem de *Cabra marcado para morrer*. Neste sentido, há autores que percebem, à semelhança de Carlos Alberto Vesentini, que a História não está livre das interferências da memória. Com efeito, muitas vezes aquilo que é denominado como interpretação, na realidade, nada mais é que a presença de uma dada memória informando o trabalho do historiador. Na maioria dos casos, trata-se da *memória do vencedor*. Isto ocorre porque a metodologia histórica, ao não se questionar acerca do modo específico de construção do fato, deixa-se embeber pela visão de mundo oriunda do ato de rememorar. Deste modo, a memória, longe de se constituir como um corpo separado da História, acaba por impor-se, com igual força, ao estudioso²⁹.

42 À luz destas duas vertentes, é pertinente afirmar que a segunda mostra-se mais adequada ao comentário do filme em questão, mesmo que diversos depoimentos, sobretudo dos filhos mais jovens de Elizabeth Teixeira, fiquem circunscritos exclusivamente ao âmbito da *memória individual e afetiva*. Interessa-nos, na verdade, um outro tipo de memória, exatamente aquela que se localiza no ponto de confluência entre o individual e o coletivo³⁰.

43 Com efeito, isso ocorre porque em sua textura *Cabra marcado para morrer* revela a existência de três modalidades de memória que, ao articular o individual e o coletivo, colocam-se, muitas vezes, em conflito umas com as outras. A primeira poderia ser denominada *memória camponesa*. Esta comparece nas falas dos diversos indivíduos entrevistados (Elizabeth Teixeira, seus filhos, os demais camponeses/atores). A segunda poderia ser chamada de *memória do intelectual*. Ela está implícita no roteiro de pesquisa previamente estabelecido e no tipo de questionamento feito por Eduardo Coutinho aos entrevistados. A terceira poderia ser denominada *memória do vencedor*. Ela está presente principalmente no relato de João

Mariano. Cabe ressaltar que, ao contrário do que se poderia pensar, ao longo de todo o filme estas três modalidades de memória não possuem um comportamento unificado, já que elas ora se aproximam, ora se afastam. De fato, o confronto entre estas três percepções do vivido histórico parece desdobrar-se em pelo menos dois níveis distintos.

44 No primeiro nível, opõem-se a *memória do intelectual* (que, aliás, coincide com a tônica geral do filme) e a *memória camponesa*. Isto pode ser observado, por exemplo, no tema da repressão político-militar e no tema do exílio. Na ótica da *memória do intelectual* tanto os integrantes do CPC da UNE (indivíduos de classe média) como os camponeses da Liga de Sapé fazem parte desse passado oprimido. Por isso, em tese, ambos compartilhariam essa experiência de derrota e mereceriam ser resgatados. Ocorre que, pela *memória camponesa*, este passado oprimido, sobretudo quanto à repressão e à experiência do exílio, não foi vivenciado com a mesma intensidade. Mais especificamente quando Abraão (jornalista e filho mais velho de João Pedro Teixeira) afirma:

«todos os regimes são iguais, desde que a pessoa não tenha proteção política. Todos são rústicos, violentos e arbitrários, independente das camadas e situações econômicas, independente das facções políticas, simplesmente para quem não tenha poder. Se o filme não registrar este meu protesto, esta minha veemência, esta verdade que falta à capacidade intelectual expressiva do coração de minha mãe. Quero repudiar qualquer sistema de poder. Nenhum presta para o pobre!!!».

45 Em seguida, Elizabeth Teixeira reforça o argumento do filho, afirmando: «Nenhum!!!». É possível concluir que as referências a “regimes políticos” e “sistemas de poder” remetem implicitamente à oposição socialismo-capitalismo. Essa atitude de indignação chega ao ápice quando Abraão afirma: «todas as facções políticas esqueceram Elizabeth Teixeira!!!». Como se não bastasse, ele ainda exige que essas afirmações sejam mantidas no filme como que duvidando da honestidade do cineasta/entrevistador. Diante disso, o próprio Coutinho posiciona-se, afirmando que todas declarações serão mantidas. O conflito, neste momento, é bastante evidente. É possível perceber, portanto, que o filho mais velho de Elizabeth está denunciando esta diferença de percepção do vivido e do ato de rememorar, isto é, intelectual engajado e camponeses não compartilham a experiência de derrota, dor e sofrimento da mesma maneira e com a mesma intensidade.

46 Ainda como exemplo desse primeiro nível de confronto, cabe lembrar a recusa do ideário revolucionário que tinha orientado a experiência político-estética do CPC da UNE em 1964. Isto acontece de modo cristalino quando Eduardo Coutinho entrevista João Mariano. O momento é mais uma vez de frustração, pois é possível perceber nas perguntas feitas, que seguem a *memória do intelectual*, o desejo do diretor em enfatizar o envolvimento do ex-camponês/ator com o projeto do qual tinha participado. Contudo, embora tivesse representado o papel de João Pedro Teixeira (líder da Liga Camponesa de Sapé, assassinado em 1962), este homem, em seu exercício de *memória*, mostra-se distante do projeto do CPC da UNE como que recusando associar sua imagem a um projeto político de esquerda:

«Eu não queria estar neste negócio, ingressar nesta carreira, sem saber o que estava fazendo. Não precisava. O Senhor me procurou e eu fui, mas não para ingressar nesse negócio de revolução. Fui decepcionado pela minha Igreja, fui eliminado, mas não sou dedicado a esse movimento. Eu não queria revolução, queria calma».

47 A ênfase nas suas ligações com a Igreja Batista é a maior evidência de que suas idéias e atitudes não se coadunam com o esforço de rememorar proposto por Coutinho. Percebe-se, desta forma, como a *memória do vencedor* (especialmente sua componente anticomunista) acaba por atravessar fortemente esse relato.

48 No segundo nível, opõem-se a *memória do vencedor* às *memórias de camponeses e intelectuais vencidos*. Bom exemplo disso é o contraponto entre, de um lado, notícias de um jornal de época (1964), denunciando a presença de pelo menos três cubanos na região de Galiléia e, de

outro, o discurso do jovem camponês João José, negando tal fato. Feito o contraponto, o filme atribui maior peso à última versão, expressando, assim, a aliança existente entre camponeses e intelectuais. Essa comunhão entre a perspectiva do intelectual/cineasta e a dos camponeses pode ser verificada em muitos outros momentos. No relato de João Virgílio encontramos a sua melhor *performance*. Ao relatar seu envolvimento na fundação da Liga Camponesa em Pernambuco, mencionar a presença de Francisco Julião, fazer referência à desapropriação do Engenho Galiléia, narrar os horrores da tortura e os tenebrosos dias passados na prisão, este camponês faz uma das afirmações mais significativas da película: «nada como um dia após o outro, com uma noite no meio e a graça de Deus pingando de hora em hora». Uma declaração como essa, tão marcada pela religiosidade popular, dificilmente seria incorporada ao roteiro do primeiro *Cabra*. Já no segundo, cumpre um papel decisivo na reafirmação do entusiasmo e da disposição para o enfrentamento das forças da repressão, no período pós-golpe de 1964. Na mesma linha de raciocínio, é possível lembrar ainda as palavras finais de Elizabeth Teixeira, quando o equipamento de filmagem parecia já ter sido desligado: «a mesma necessidade de 1964 está traçada, ela não fugiu um milímetro, a mesma necessidade na fisionomia do operário, do homem do campo e do estudante». Esse discurso como que emoldura toda a película e acaba funcionando como uma espécie de síntese conclusiva do ato de revisitar as experiências passadas. Para além da comunhão de interesses, Elizabeth reafirma a pertinência da luta passada, presentificando-a, isto é, atualizando-a, ao mostrar que as condições objetivas continuam as mesmas.

Conflitos de memória e historicidade

49 Como se vê, as diferenças existentes entre os dois *Cabras* não são nada desprezíveis. A principal delas é de natureza *estético-formal*, já que a pluralidade de discursos só pôde vir à tona graças à *textura de cine-reportagem aberta e plural* do segundo *Cabra*. Em conferência proferida em 1997, Coutinho fez afirmações que ajudam a compreender melhor suas opções artísticas e políticas:

«só queremos entrevistar e ouvir pessoas que corroborem o nosso ponto de vista, o que é bastante problemático. (...) Acho extremamente importante ouvir pessoas que pensam diferente de mim, sejam elas quem forem. (...) De qualquer modo acho que aqui no Brasil temos um pouco a tendência a desqualificar pesquisas cujos temas não são 'politicamente corretos', por julgarmos que não devemos dar voz a segmentos da sociedade brasileira dos quais discordamos. (...) Enfim, acho a postura mais aberta, pronta para ouvir as vozes diferentes, divergentes muito mais interessante e criativa»³¹.

50 Sem dúvida, o diretor assume uma postura não-dogmática, ainda que em seu projeto de retomada desejasse enfatizar *em parte* a vitalidade de seu trabalho político anterior. Neste sentido, apesar da modernização em algumas áreas, o intervalo de tempo na história brasileira, representado pela ditadura militar, nem de longe conseguiu eliminar as desigualdades sociais. A tônica geral do filme, portanto, se encaminha numa direção precisa: mostrar que os problemas presentes nos anos 1960 continuam atuais no Brasil dos anos 1980. Os velhos problemas permanecem, mas o momento da retomada exigia respostas novas. É este o sentido último do ato de revisitar, implícito ao filme *Cabra marcado para morrer*. E esse ato pôde ganhar materialidade graças ao modo com o diretor lidou com as memórias conflitantes. Esta é, talvez, a razão pela qual obteve acolhida tão calorosa.

51 Com efeito, o projeto não-dogmático de Coutinho só se realiza plenamente quando ele é capaz de afirmar-se como sujeito histórico engajado e, ao mesmo tempo, respeitar as diferenças. *Cabra marcado para morrer*, por esse motivo, ao ser lançado em 1984, apresenta-se como uma espécie de *plataforma para a construção de uma esquerda democrática no Brasil*. Eis a sua *historicidade*.

Notas

1 Pensamos aqui em filmes como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964, Glauber Rocha), *Terra em transe* (1967, Glauber Rocha), *Macunaíma* (1969, Joaquim Pedro de Andrade), entre outros.

2 Referimo-nos, particularmente, às seguintes observações: (a) «*Cabra Marcado Para Morrer* é um épico brasileiro que conta, com respeito e sem demagogia, a luta dos camponeses nordestinos por um pedaço de terra e seus direitos de trabalhador» [O Grande Vencedor. *Cinemim* (Caderno do Festival), RJ, (12), dez.-1984, p. 15]; (b) Walter Lima Jr.: «apesar de todos esses anos de clandestinidade, o filme *Cabra Marcado para Morrer* permanece atualíssimo como retrato da sofrida história da população rural brasileira» [Cabra marcado para morrer: o cinema "cúmplice da vida". *Filme Cultura*, RJ, (44), abr./ago.-1984, p. 33]; (c) Nesta linha de argumentação, também merecem ser consultados: Galano, Ana Maria. Le cinéma et les paysans brésiliens vingt ans après. *Amérique Latine*. Paris (21): 91-2, jan./mar., 1985, bem como Menezes, Paulo Roberto Arruda de. A questão do herói-sujeito em *Cabra marcado para morrer*, filme de Eduardo Coutinho. *Tempo Social*, USP, São Paulo, 6 (1-2): 107-126, 1994 (editado em jun. 1995).

3 Isto pode ser constatado nas seguintes passagens: (a) Ismail Xavier: «*Cabra marcado*, ao incluir múltiplos aspectos, fala em amplo registro de um 'estado de coisas' e permite o cotejo de trajetos - do país, da família, do cineasta -, cotejo que é político, social, antropológico e fílmico» (*O Desafio do Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 44); (b) Aspásia Camargo: «O primeiro era político-panfletário. (...) Já mais tarde, na segunda versão, você (Eduardo Coutinho) parece muito mais consciente da fragilidade das coisas» [Galano, Ana Maria (e outros). O real sem aspas (uma conversa com Eduardo Coutinho). *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, (44), abr./ago.-1984, p. 40]; (c) Além das já mencionadas, consulte-se também: Bernardet, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985 (Ver particularmente a "Advertência ao leitor").

4 Pensamos, especialmente, na seguinte observação de Jean-Claude Bernardet: «E isto é uma decisão clara: não mostrar personalidades políticas das classes dominantes. As oportunidades não faltaram: teria sido possível mais uma vez introduzir documentos referentes a atores da cena política durante a ditadura, ou mesmo anterior a 64, quando, por exemplo, Elisabeth diz que foi ao Rio e a Brasília para depor numa comissão parlamentar de inquérito. Essa decisão clara e nítida diferencia fundamentalmente um projeto como *Cabra marcado para morrer* daquele de *Os Anos JK* ou *Jango* (Silvio Tendler), ou mesmo, em menos medida, *Jânio a 24 Quadros* (Gal). No entanto, essa decisão não é mecânica nem dogmática: foram deixadas as várias falas de Elisabeth elogiando a anistia de Figueiredo» (Vitória sobre a lata de lixo da História. *Folhetim*, SP, 427, 24/03/1985, p. 5).

5 Referimo-nos ao livro *A Teia do Fato* (São Paulo: Hucitec, 1997).

6 Consultar: Bernardet, Jean-Claude & Ramos, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. 3ª edição, São Paulo: Contexto, 1994, p. 49-53.

7 Consultar: Vianna Filho, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. In: Peixoto, Fernando (org). *Vianinha, Teatro, Televisão, Política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 90-7.

8 Krausche, Valter Antônio T. *A Rosa e o Povo: arte engajada nos anos 60 no Brasil*. São Paulo, PUC, 1984, p. 5 (Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais).

9 No Teatro, cabem ser mencionadas, entre outras, as montagens de: *Auto dos 99%* (1962 de Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa, Antonio Carlos Fontoura, Cecil Thiré e Marco Aurélio Garcia) e *Brasil, Versão Brasileira* (1962 de Oduvaldo Vianna filho). Na Música, deve ser lembrado o lançamento do Disco *O Povo Canta*, contendo, entre outras, as seguintes composições: *Canção do Subdesenvolvido* (1962 de Carlos Lyra e Francisco de Assis), *Grileiro vem, Pedra vai* (1962 de Rafael de Carvalho) e *João da Silva* (1962 de Geni Marcondes e Augusto Boal).

10 Filme feito entre 1961-62, compõem-se dos seguintes episódios: (1º) *Um Favelado* (Direção de Marcos Faria); (2º) *Zé da Cachorra* (Direção de Miguel Borges); (3º) *Escola de Samba Alegria de Viver* (Direção de Carlos Diegues); (4º) *Couro de Gato* (Direção de Joaquim Pedro de Andrade, feito em 1960 e incorporado em 1962 ao filme *Cinco Vezes Favela*); (5º)

Pedreira de São Diogo (Direção de Leon Hirzman). Para uma apreciação crítica destes filmes, consultar: Bernardet, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p. 29-32. Particularmente sobre *Couro de gato*, há o excelente estudo de Luciana Araújo (Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos. São Paulo, 1999 – Tese de Doutorado – ECA/USP). Vale conferir p. 80 e seguintes.

11 «Une-Volante: caravana organizada pela diretoria da entidade, levando aos estudantes universitários de várias capitais brasileiras a luta pela Reforma Universitária; a reivindicação concreta era a participação de 1/3 de estudantes nos órgãos colegiados do ensino universitário; a caravana percorreu os principais centros do país (com algumas exceções) durante 3 meses, realizando mais de 200 assembléias» (Krausche, V. *Op. Cit.*, p. III - Anexos).

12 De acordo com Krausche, como saldo das atividades da Une-Volante, «mais de 12 CPCs teriam se organizado em capitais brasileiras visitadas» (*Op. Cit.*, p. IV - Anexos).

13 Consultar a esse respeito: y, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas/SP: Papyrus, 1984, p. 27, bem como: y, Maria Rita & y, Jean-Claude. *Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 146.

14 Bandeira, Moniz. *O Governo Goulart*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 54.

15 Galano, Ana Maria (e outros). O real sem aspas (uma conversa com Eduardo Coutinho). *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, (44), abril/agosto-1984, p. 37.

16 Para uma caracterização mais detalhada deste tipo de personagem, consultar: Reis, Carlos & Lopes, Ana Cristina. *Dicionário de Teoria Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, p. 218.

17 *Ibidem*, p. 233.

18 O exército invadiu o Engenho Galiléia. Foram presos vários líderes camponeses, bem como alguns membros da equipe. Mas a maior parte dos integrantes do CPC da UNE e do MCP conseguiu fugir para o Recife, chegando posteriormente ao Rio de Janeiro. Entre os materiais apreendidos, encontram-se: equipamentos de filmagem, negativo virgem, copião, fita magnética, os exemplares do roteiro e as anotações de filmagem.

19 Além disso, sobraram oito fotos de cena guardadas por um membro da equipe. O roteiro, apreendido pela Polícia, foi recuperado posteriormente, em meados de 1966, por uma advogada da Liga de Sapé, num Quartel do Exército no qual esteve presa em Agosto de 1964.

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

21 Numa entrevista, comentando os diálogos desta cena, Eduardo Coutinho afirmou: «a única cena do filme original (1962-4) que eu dublei era a única cena que talvez indicasse o melhor caminho de se fazer um filme. Nela os diálogos foram feitos pelos próprios camponeses. *Não digo a estrutura*, mas os diálogos. E eles disseram coisas que um roteirista jamais poderia escrever (grifo nosso)» [Galano, Ana Maria (e outros). *Op. Cit.*, p. 40]. Como se vê, a artificialidade da improvisação, aludida corretamente por Walter Lima Jr., deve ser atribuída à manutenção de uma *estrutura* pré-concebida.

22 Tempo Real: expressão utilizada para denominar a quantidade de tempo gasto durante a exibição de um filme. Tempo Diegético: a quantidade de tempo em que se passa a história narrada. Por exemplo: num filme, cujo tempo real é de 2 horas, pode ser retratada a trajetória de uma personagem durante toda a sua vida, digamos sessenta anos (tempo diegético). Alguns autores (C. Metz e A. Gaudreault, especialmente), preferem usar as expressões "tempo significado" - ao invés de tempo real - e "tempo significante" - em lugar de tempo diegético.

23 Difundido pelo crítico de cinema André Bazin, este termo técnico serve para denominar o ato de "découper" (dividir) o material filmado em planos. Estes, depois de organizados pelo processo de montagem, vão dar origem às cenas e seqüências.

24 Uma das principais características do neo-realismo italiano é a interdição da montagem, tal como foi definida por André Bazin: «Quando o essencial de um acontecimento depende da presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem é proibida» (Citado por Ismail Xavier, *O Discurso Cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 71). Para obter mais informações a respeito das opções estéticas e políticas desse movimento, vale consultar: Fabris, Mariarosaria. *O Neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1996. No que se refere ao impacto desses filmes italianos no Brasil, verificar: Fabris,

Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp/Fapesp, 1994.

25 Nas palavras de Marilena: «talvez o mais interessante seja o esforço do intelectual e do artista para converter-se em revolucionário, sem consegui-lo: para poder respeitar o povo, o artista do CPC não pode tomá-lo como parceiro político e cultural, nem como um interlocutor igual; oscila, assim, entre o desprezo pelo povo 'fenomênico' (que, no entanto, é descrito como o povo realmente existente) e a invenção do povo 'essencial', os heróis do exército de libertação nacional e popular (que existem apenas em sua imaginação). Sem o fantasma do 'bom povo' por vir, o artista do CPC não teria sequer tido a lembrança de 'ir ao povo' e sobretudo de 'optar por ser povo'» (*Seminários*. 2ª edição, São Paulo: Brasiliense, 1984, p.90-1).

26 Uma análise mais detida destes filmes pode ser encontrada em: Bernardet, Jean.Claude & Ramos, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. 3ª edição, São Paulo, Contexto, 1994, p. 42-49. Especialmente sobre o filme *Jango*, vale consultar também o seguinte ensaio: Ferreira, Jorge. Como as sociedades esquecem: Jango. In: Soares, M. C. & Ferreira, J. *A História vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 161-178. Neste mesmo livro, há um ensaio, de Eliane de Freitas Dutra, voltado para a análise do filme *Memórias do cárcere* (ver página 147 e seguintes).

27 *Enciclopédia Einaudi - 1. Memória - História*. (Trad.), Porto, Imprensa Nacional, 1984. [(Consultar os verbetes "História" (p. 158-259) e "Memória" (p. 11-50)].

28 Montenegro, Antônio Torres. *Cabra marcado para morrer: entre a memória e a História*. In: Soares, M. C. & Ferreira, J. *A História vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 190.

29 Vesentini, C. A. *Op. Cit.*

30 Halbwachs, Maurice. *A Memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990. A respeito desse assunto, consultar especialmente as páginas 47, 48 e seguintes.

31 Coutinho, Eduardo. O Cinema Documentário e a escuta sensível da alteridade. In: *Projeto História*. São Paulo: Educ, Abril/1997, p. 175-77.

Para citar este artículo

Referencia electrónica

Alcides Freire Ramos, « A historicidade de *Cabra marcado para Morrer* (1964-84, Eduardo Coutinho) », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2006, Puesto en línea el 28 janvier 2006. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index1520.html>

Alcides Freire Ramos

Doutor em História Social pela FFLCH-USP. Professor do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia-MG. Além de diversos capítulos de livros e artigos em revistas especializadas, publicou os livros *Canibalismo dos Fracos* (Bauru/SP: Edusc, 2002) e *Cinema e História do Brasil* (3ª edição, São Paulo: Contexto, 1994), este último em co-autoria com Jean-Claude Bernardet. É um dos coordenadores do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC). É editor do periódico eletrônico *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais* (www.revistafenix.pro.br).

Licencia

© Tous droits réservés

Resumen

O presente ensaio é um estudo do filme *Cabra marcado para morrer* (1984), dirigido pelo cineasta Eduardo Coutinho. A análise do material fílmico, ao enfrentar a relação Cinema-

História, acaba por desembocar no binômio História-Memória, especialmente o conflito de memórias. Para tanto, as idéias estão organizadas em dois momentos. No primeiro, rastreamos a produção do *Cabra* de 1962-4, contextualizando o seu projeto tanto do ponto de vista estético, como político. Em seguida, delinearemos a peculiaridade da iniciativa de 1982-4 frente às primeiras filmagens e, por consequência, a sua historicidade.

Palabras claves : memoria

Entradas del índice

Cronológico : XXe siècle

Geográfico : Brasil

Licence portant sur le document : © Tous droits réservés