DOI: 10.25768/1646 - 477x.n40.05

O presente do passado: *Cabra marcado para morrer* (1984) e *Peões* (2004)

Henri Arraes Gervaiseau* & Marco Antonio Visconte Escrivão**

Resumo: O artigo, ao cotejar elementos de aproximação e distanciamento entre os filmes *Cabra marcado para morrer* (1984) e *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho, problematiza o uso de procedimentos audiovisuais para a produção de lembranças e aponta um lugar para o documentário no processo de construção de uma memória coletiva sobre a trajetória da classe trabalhadora no Brasil contemporâneo.
Palavras-chave: documentário; memória; classe trabalhadora; Eduardo Coutinho; ditadura civil-militar brasileira.

Resumen: El artículo, al cotejar elementos de aproximación y distanciamiento entre las películas *Cabra marcado para morrer* (1984) y *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho, problematiza el uso de procedimientos audiovisuales para la producción de recuerdos y señala un lugar para el cine documental en el proceso de construcción de una memoria colectiva sobre la trayectoria de la clase trabajadora en el Brasil contemporáneo.
Palabras clave: documental; memoria; clase trabajadora; Eduardo Coutinho; dictadura cívico-militar brasileña.

Abstract: This article, by comparing elements of proximity and distance between Eduardo Coutinho's films *Twenty Years Later* (1984) and *Peões* (2004), problematizes the use of audiovisual procedures in the production of recollections and points to a role for documentary cinema in the process of constructing a collective memory of the trajectory of the working class in contemporary Brazil.
Keywords: documentary; memory; working class; Eduardo Coutinho; Brazilian civil-military dictatorship.

* Universidade de São Paulo (USP), Escola de Comunicação e Arte (ECA), Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA). 05508-020, São Paulo-SP, Brasil. E-mail: hpg@usp.br

** Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), Departamento de Artes e Comunicação (DAC), Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS). 13565-905, São Carlos-SP, Brasil. E-mail: marco.escrivao@ufscar.br

Submissão do artigo: 15 de maio de 2026. Notificação de aceitação: 4 de julho de 2026.

Résumé: À travers un exercice comparatif des éléments qui rapprochent et distinguent les films *Cabra marcado para morrer* (1984) et *Peões* (2004) d'Eduardo Coutinho, l'article propose une réflexion critique sur le recours á des procédés audiovisuels dans la production de souvenirs et met en évidence le rôle du cinéma documentaire dans le processus de construction d'une mémoire collective de la trajectoire de la classe ouvrière dans le Brésil contemporain.
Mots-clés: documentaire; mémoire; classe ouvrière; Eduardo Coutinho; dictature civilo-militaire brésilienne.

1. Movimentos, trabalhadores e a passagem do tempo

Nos documentários *Cabra marcado para morrer* (1984) e *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho, a premissa básica dos filmes tem como motivação disparadora perguntas do diretor relativas ao passado de pessoas e personagens pertencentes a camadas populares de nossa sociedade: O que aconteceu com os peões que participaram das grandes greves do ABC? O que aconteceu com os camponeses de Vitória de Santo Antão que participaram, há 17 anos atrás, do antigo filme não finalizado?

A conhecida verve benjaminiana de Eduardo Coutinho fez com que parte de seus filmes fosse conduzida pelo olhar para os excluídos da história como se, com o cinema e a memória, houvesse a possibilidade de produzir uma redenção. Coutinho "elabora o presente como história" (Mesquita, 2016: 59), em uma trilha na qual "o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente" (Lowy, 2005: 61).

Cabra marcado para morrer e *Peões* trabalham a memória de movimentos de trabalhadores organizados, um rural e outro urbano, partindo principalmente de subjetividades das pessoas presentes nas filmagens e valendo-se da escuta atenta de Eduardo Coutinho. Forma-se um mosaico de memórias que, em suas convergências, contradições e vazios, aliados ao processo cinematográfico, alimentam um panorama da história dos trabalhadores e do país.

Nas duas obras, temos distâncias temporais significativas que separam os momentos em que a história acontece, o *momento da ação*, e o tempo em que se registram as memórias, o *momento da memória*. O presente da realização fílmica, em ambos os casos, é o momento de rememoração, tempo em que busca-se transmitir o que Koselleck (2006) designa como sendo o "espaço de experiência", o acúmulo de vivências e a maneira como são elaboradas e transmitidas a partir dos contextos do presente. Nas obras aqui analisadas, parte-se inicialmente de filmes do passado e do uso desses de maneira diversa dentro da construção do novo filme, seja como gatilho de memória, índice documental ou construção simbólica.

Ainda que a forma fílmica de Coutinho estivesse mais enxuta e próxima ao minimalismo em *Peões*, a relação de escuta seguiu sendo matéria-prima essencial, o que constrói uma continuidade formal entre as obras analisadas. Nos dois filmes, o

lapso temporal entre os *momentos da ação* e *da memória* é de aproximadamente 20 anos, e, coincidentemente, o período que separa os seus lançamentos é também de 20 anos. O pesquisador Mateus Araújo (2013: 343) lembra que:

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

Em *Cabra,* o *momento da ação* se passa entre 1962 e 1964, com o movimento camponês representado pelas Ligas Camponesas, em um contexto em que a luta pela reforma agrária pautava grande parte da política brasileira. O golpe civil-militar de 1964 perpetrou rupturas. Com isso, histórias de vida foram cindidas, e o filme ficou inacabado. Em 1981/1984, o diretor retoma a realização com novas perspectivas, um novo momento histórico e a necessidade de saber: o que aconteceu com os camponeses do antigo filme?

> Não havia um roteiro prévio, mas apenas a ideia de tentar encontrar os camponeses que tinham trabalhado em *Cabra marcado para morrer*. Queria retomar nosso contato, através de depoimentos sobre o passado, incluindo os fatos ligados à experiência da filmagem interrompida, a história real da vida de João Pedro, a luta de Sapé, a luta de Galileia e também a trajetória de cada um dos participantes do filme daquela época até hoje.[12]

Em *Peões*, o fio da meada começa em um momento histórico próximo à retomada do *Cabra*: final da década de 1970, início dos anos de 1980. A abertura política possibilita oficialmente a volta da organização de trabalhadores, o que colabora para deflagrar as greves dos metalúrgicos do ABC, em meio a um acúmulo de energias e experiências históricas que vinham pulsando a necessidade de transformação, mas eram estancadas pela violência ditatorial. Com a modernização conservadora do campo empreendida pela ditadura e a consequente expulsão dos trabalhadores da terra, houve um inchaço desordenado das cidades, favorecendo as condições para levantes sociais urbanos.

Em 2002, momento em que a liderança metalúrgica que despontou naqueles movimentos estava prestes a ganhar o pleito para assumir a Presidência da República, o documentário lembra que de muitos trabalhadores foram feitos os movimentos

1. Locução em *voz-over* de Coutinho no filme *Cabra marcado* com aproximadamente 9 minutos de filme transcorrido.

2. Utilizaremos *voz-over* para os recorrentes comentários realizados por Eduardo Coutinho e pelo poeta Ferreira Gullar ao longo do filme, compreendendo, a partir de Doane (1983), essa *voz-over* como localizada "no não-espaço do estúdio" (p. 467) enquanto *voz-off* "refere-se a momentos nos quais ouvimos a voz de um personagem o qual não é visto no quadro" (p. 462).

que alçaram Lula à proeminência nacional. Nas palavras de Coutinho, era "saber que fim levaram aquelas pessoas comuns, até certo ponto anônimas, que haviam participado dos movimentos sindicais do ABC nas décadas de 1970 e 1980" (Ohata, 2013: 299), o que nos remete ao poema *Perguntas de um trabalhador que lê* (2000), de Bertolt Brecht:

> Quem construiu a Tebas de Sete Portas? / Nos livros estão nomes de reis. / Arrastaram eles os blocos de pedras? /(...)/ Cada página uma vitória. / Quem cozinhava o banquete? / A cada dez anos um grande homem. / Quem pagava a conta? / Tantas histórias. /Tantas questões.

Nesta análise conjunta das obras, cabe lembrar que o envolvimento pessoal do diretor em relação ao *momento da ação* de cada filme é um elemento de distanciamento entre os dois documentários. As pressões de cada momento histórico também reverberam diferenças no conteúdo final dos filmes.

2. O momento da ação: o cinema como registro, documento.

Em 1962, Eduardo Coutinho, junto ao Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, acompanha as caravanas que faziam campanha pela reforma universitária no Brasil. Ficou incumbido de realizar filmagens com o fito de produzir um documentário sobre a situação social da região Nordeste. Quando estava na Paraíba, ficou sabendo de uma manifestação que ocorreria em protesto à morte de uma liderança camponesa local, João Pedro Teixeira.

Esses registros, incorporados ao filme *Cabra marcado para morrer*, apresentam planos abertos da multidão, mas com camadas e profundidade que possibilitam identificar rostos em diferentes níveis. É interessante notar que este fragmento documental tem, em alguma medida, similitudes com as imagens das grandes greves do ABC realizadas quase 20 anos depois e que se transformariam nos filmes utilizados em materiais de arquivos e dispositivo para a realização de *Peões*.

Nesse dia, Coutinho conheceu Elizabeth Teixeira e, segundo narra, ali surgiu a ideia de fazer um filme sobre a morte de João Pedro. O poema de Ferreira Gullar *João Boa-Morte, Cabra marcado para morrer,* originalmente publicado pela Editora Universitaria, com apoio do CPC da UNE, em 1962, antes, portanto da produção do primeiro *Cabra,* já tematizava o assassinato do líder paraibano e foi outra fonte inspiradora para a sua realização:

> Enquanto isso ali perto / detrás de uma ribanceira, / três cabras com tiro certo/ matavam Pedro Teixeira, /homem de dedicação /que lutara a vida inteira /contra

> aquela exploração. /Pedro Teixeira lutara /ao lado de Julião /falando aos caboclos para /dar melhor compreensão /e uma Liga organizara /pra lutar contra o patrão, / pra acabar com o cativeiro /que exista na região, / (1980)

No projeto inicial do filme, a ideia era ter como atores os próprios camponeses que viveram aquela história, companheiros de luta de João Pedro Teixeira. Assim, em janeiro de 1964, Coutinho voltou à Paraíba para dar início às filmagens. No entanto, uma série de crimes na região de Sapé tornou a gravação no local original dos acontecimentos inviável. O diretor então encontra uma locação que considera ideal para as filmagens, o Engenho da Galileia, interior de Pernambuco, "onde tinha nascido a primeira Liga Camponesa em 1955"[3]. Os galileus, como eram conhecidos os moradores, eram donos de sua própria força de trabalho, o que possibilitou que Coutinho reunisse trabalhadores para desempenharem a função de atores no filme. De personagem original, apenas Elizabeth Teixeira deslocara-se junto à equipe da Paraíba para Galileia.

Sobre o uso de atores não profissionais, Jean-Claude Bernardet comenta:

> Cabra/64 propunha uma dramaturgia inovadora naquele momento. Não só porque recorria a atores não profissionais, mas principalmente porque esses atores estavam diretamente implicados nos fatos reais que o filme transpunha para a ficção. Nunca antes aparecera uma proposta dramatúrgica em que uma pessoa representasse seu próprio papel numa ficção, como era o caso de Elizabeth Teixeira (o que Jean Rouch já fizera no final dos anos 50). (2003: 239)

Exemplo está na cena em que o personagem de João Pedro, junto a outros trabalhadores, vai ao jagunço do latifúndio pedir o não aumento do *foro*. Como destacado em *voz-over* pelo filme, os diálogos dessa cena foram todos criados pelos próprios atores, trabalhadores rurais que possivelmente já teriam vivido aquela situação. Pauta recorrente na luta pela terra da época, a temática deste trecho apresenta conteúdo parecido, em determinado momento, com o poema de Ferreira Gullar, apresentado anteriormente, e também com uma cena deveras parecida do texto teatral *Mutirão em novo sol* escrito por Nelson Xavier, também no contexto do CPC em 1961[4].

Depois de encontrado o local para as filmagens, e apenas 35 dias após o início das gravações, o golpe civil-militar perpetrado em 1º de abril de 1964 impôs a paralisação dos trabalhos, com apenas 40% do roteiro filmado. O Engenho da Galileia, que havia ganhado destaque no noticiário nacional com as reportagens de Antonio

3. *Voz-over* de Coutinho em *Cabra marcado*, com aproximadamente 6 minutos de filme transcorrido.
4. Em montagem dirigida por Chico de Assis, 1961, Coutinho foi produtor do espetáculo. (Assis, 2015)

Callado[5] para o jornal Correio da Manhã, no final dos anos 1950, foi rapidamente tomado por militares, pois havia se tornado, como dito em *voz-over* no próprio filme, "um símbolo da força do movimento camponês"[6].

A equipe do documentário saiu fugida. Elizabeth, que se tornara a líder das Ligas Camponesas de Sapé no lugar de João Pedro, vai junto[7]. Dá-se a ruptura de uma vida e a separação forçada dos filhos. Começava ali a clandestinidade de Elizabeth Teixeira.

Cerca de 17 anos após esses acontecimentos, enquanto Coutinho voltava a Pernambuco a fim de resgatar seu filme interrompido, buscando realizar a partir da memória no presente "uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro e o agora não fique sem passado" (Bernardet, 2003: 227). Naquele mesmo momento histórico, pós-anistia e de relativa distensão política, em outro canto do país, emerge com força outro movimento social, que se cristaliza nas greves dos metalúrgicos, nova vivência coletiva que o realizador vai abordar, vinte anos depois da sua eclosão.

O que seria o *momento de memória* para os camponeses era o *momento de ação* dos trabalhadores organizados na cidade. O filme *Peões* utiliza como dispositivo disparador três documentários rodados no calor dos acontecimentos do movimento metalúrgico. O *momento da ação*, portanto, não foi registrado por Coutinho, o que traz uma diferença essencial frente a *Cabra marcado*. Segundo o próprio diretor,

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

O filme *Peões* começa na cidade de Várzea Alegre, no interior do Ceará. Depois de cinco depoimentos nessa localidade, entram letreiros apresentando contextualizações históricas e imagens de três documentários: *Greve (1979),* de João Batista Andrade, *Linha de Montagem (1981),* de Renato Tapajós e *ABC da Greve (1980/1989)*, de Leon Hirszman. Essas imagens constroem narrativamente a temporalidade histórica do filme, revelando registros de situações e de acontecimentos vividos cuja visualização fará surgir lembranças com as quais tomaremos contato.

5. Essas reportagens foram incorporadas posteriormente ao livro "Os industriais da seca e os Galileus de Pernambuco" (Calado, 1960).

6. Locução em *over* na voz de Ferreira Gullar em *Cabra marcado* aproximadamente em 14 minutos.

7. No artigo "Pequena memória do *Cabra"*, Vladimir Carvalho, assistente de direção em *Cabra/64*, narra como foram os momentos pós-golpe para dar suporte a Elizabeth em Recife. (OHATA, 2013: 330).

Após essa contextualização, surge uma sequência na qual é explicitado um dispositivo fílmico adotado pelo diretor: Coutinho explica aos metalúrgicos, em reuniões realizadas nos sindicatos, o procedimento pelo qual irá selecionar os entrevistados. Neste momento estamos em São Bernardo do Campo, no estado de São Paulo.

Destaca-se essa escolha estrutural, qual seja iniciar o filme em uma cidade do Nordeste, fazer uma viagem pela história a ser rememorada com letreiros e imagens de arquivo e, posteriormente, continuar os diálogos no Sudeste, mais precisamente nas cidades que compõem o ABC paulista. Este caminho assemelha-se ao movimento realizado pela maioria dos trabalhadores com quem o filme irá dialogar.

As pressões da modernização conservadora do campo empurraram os trabalhadores rurais para as grandes cidades, com uma intensa migração para o Sudeste do país. Este denso processo da década de 1950 intensifica-se após o golpe militar de 1964, quando as organizações de luta pela terra são dizimadas pela ditadura civil-militar. Eis um ensejo para reflexionar sobre as relações históricas existentes entre as Ligas Camponesas e *Cabra marcado* de um lado, e o movimento operário e *Peões*, de outro:

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

Em *Peões*, após a saída do filme de Várzea Alegre, o documentário viaja pela história, com os referidos letreiros e imagens de contextualização histórica, em uma sequência de cerca de 4 minutos de duração.

Destaquemos alguns: "1964 - Golpe militar instala uma ditadura que vai durar 21 anos. Os sindicatos sofrem intervenção e o direito de greve é praticamente abolido", seguido de "1979 - Os metalúrgicos do ABC deflagram greve geral. É o primeiro movimento de massas da classe operária depois de 1964".

O ano de 1979 é marcante por conta da abertura política, associada à Lei de Anistia e ao fim do AI-5 (encerrado em 1978). Foi esse clima de retorno, ainda que lento, à democracia, com certa abertura política, que possibilitou a Coutinho retomar seu projeto de terminar *Cabra*. É esse contexto também que permite a Elizabeth Teixeira, na clandestinidade há 17 anos sob o nome de Marta Maria da Costa, retomar seu verdadeiro nome em frente às câmeras, não sem agradecer o ditador General Figueiredo, o que dá uma dimensão da democracia tutelada gestada no país.

Ao mesmo tempo em que essa distensão política abre um espaço para a realização do antigo filme de Coutinho, também permite a eclosão, a partir de um acúmulo de forças ao longo do período ditatorial (Leite Lopes *et al.,* 2020), das greves do ABC. Surge nesse contexto a liderança de Lula. Eis, então, o próximo letreiro: "Luiz

Inácio da Silva, o Lula, lidera cerca de 140 mil grevistas". Algumas imagens das greves e letreiros à frente, temos: "O governo declara a greve ilegal, intervém no sindicato de São Bernardo do Campo e afasta a diretoria". Note-se, mais uma vez, que o poder ainda estava nas mãos do general Figueiredo, que, antes mesmo da sua posse, ao comentar a frágil abertura política então em curso, se permitiu declarar: *"É para abrir mesmo. E quem quiser que não abra, eu prendo e arrebento"*.

Novas imagens da época. Surge o letreiro: "Ao fim da trégua, a greve termina com um acordo salarial em que os ganhos são *praticamente nulos*". Segue a contextualização histórica entre imagens e letreiros e, quase ao final, um letreiro marcante: "A repressão é violenta. Lula e vários dirigentes são presos. *Derrotados*, os metalúrgicos voltam a trabalhar. Centenas de grevistas são demitidos. Lula desponta como nome nacional".

Note-se que os letreiros, que sinalizam uma evidente intervenção e escolha do diretor do filme, apontam para ganhos nulos ou derrotas. Devemos, portanto, nos atentar a esta dimensão ao traçar um olhar analítico sobre as conversas posteriores. Após apresentar a formação do PT, temos um salto temporal: "2002 - Luiz Inácio Lula da Silva é candidato pela quarta vez à Presidência da República. As pesquisas eleitorais o apontam como franco favorito".

Seguem imagens de 2002, ano das filmagens de *Peões*. Vemos Lula ao lado de correligionários em uma passeata da campanha eleitoral. Uma figura diferente da que acabamos de ver nas imagens de arquivo, não só pela passagem do tempo que marca os corpos ao ficarem mais velhos, mas também pelos trajes e pelo semblante. Lula agora não usa roupas surradas e barba desarrumada, pelo contrário, tem a barba e o cabelo feitos portando terno e gravata. Aliás, ele e seu vice, o empresário do Partido Liberal, José Alencar, são os únicos de terno no meio da multidão. Esses são os únicos 13 segundos em que veremos Lula em 2002 durante todo o filme.

3. O momento da memória: o cinema como dispositivo fílmico

Após os momentos em que a ação movimentava a história, o tempo transcorrido produz mudanças estruturais e conjunturais. Passado o tônus da mocidade, ficam lembranças e avaliações. Essas histórias de vida "devem ser consideradas como instrumento de reconstrução da identidade, e não apenas como relato, factuais" (Pollak, 1989: 13).

Nos dois filmes temos o relato de várias pessoas retomando, cada uma à sua maneira, momentos e movimentos dos quais partilharam ou construíram juntos. Caminhos e reflexões que podem, por vezes, convergir ou divergir sobre processos, formando um aglomerado de lembranças individuais que se organizam em um mosaico de memória coletiva, com suas lacunas e contradições, mas que apontam para elementos dos momentos históricos passados revisitados sob a perspectiva do presente. Retomando Pollak, podemos dizer que é impossível dissociar o trabalho da memória da organização social da vida.

Como salienta Mesquita, a propósito dos dois filmes discutidos no presente artigo,

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

Em *Cabra*, com aproximadamente 8 minutos de filme, Coutinho anuncia o novo início das filmagens, desta vez em forma de documentário. O que teria acontecido com a vida das pessoas que acabamos de ver na década de 1960? Estamos em 1981, transcorreram-se 17 anos de ditadura, perseguição, aniquilação e reascensão de movimentos sociais. Estamos novamente no Engenho da Galileia, e, ali, vemos a projeção das antigas gravações. Neste movimento, vai-se progressivamente reconhecendo as pessoas que estão espectadoras e ao mesmo tempo personagens nos fragmentos do antigo material fílmico agora projetado. Um detalhe importante é o comentário em *voz-over* do diretor: "É uma noite de sábado, única ocasião em que poderíamos juntar esses trabalhadores, alguns vindo de longe para verem a projeção"[8].

Neste *momento da memória*, o tempo já não pertence mais aos trabalhadores. Este comentário contrasta com outro efetuado aos 6 minutos de filme no qual, ao explicar a mudança das filmagens para o Engenho da Galileia, Coutinho diz: "contávamos com elenco de camponeses que podiam dedicar ao trabalho no filme um tempo que lhes pertencia; eles eram agora donos de suas terras, graças a uma luta de 4 anos, que culminou na desapropriação de Galileia"[9], diferença que marca o tempo da repressão da ditadura e a consequente volta da exploração do trabalho.

É notável vermos Eduardo Coutinho no meio das pessoas no momento dessa projeção. É também um reencontro do diretor com os personagens de seu filme inacabado. Ele tem participação fundamental na história contada, pois o novo *Cabra* busca compreender a interrupção violenta de um processo de filmagem, causada pelo golpe de 1964, que modificou os rumos do país e transformou a vida de todos os envolvidos na realização do filme.

Podemos fazer reflexões cotejadas com o filme *Peões* sobre o procedimento de exibir imagens às pessoas que participaram dos momentos passados a serem rememorados. Em *Peões,* este procedimento ocorre de duas maneiras distintas: no início do filme, momento em que o diretor desvela o dispositivo fílmico a ser utilizado em reuniões nos sindicatos do ABC, e no momento das entrevistas, na casa de indivíduos que, em suas próprias TVs, assistem a trechos dos filmes das greves e se reconhecem neles. Sobre o procedimento inicial de desvelar o dispositivo fíl-

8. *Voz-over* de Coutinho em *Cabra marcado* com aproximadamente 16 minutos de filme transcorrido.
9. *Voz-over* de Eduardo Coutinho em *Cabra marcado para morrer.*

mico em reuniões nos sindicatos, Coutinho explica que a ideia era que os presentes reconhecessem pessoas em meio às multidões. O diretor diz que prefere pessoas que não tenham ascendido em cargos políticos ou sindicais, pessoas mais "anônimas".

Aqui, o procedimento se assemelha a ao de *Cabra* no sentido de buscar o reconhecimento dos rostos mais jovens. As pessoas podem se autorreconhecer ou reconhecer antigos parceiros. Em *Peões*, o papel do diretor é apresentar o dispositivo, mas ele não tem participação na história a ser contada, por isso, diferentemente de *Cabra marcado*, não o vemos mesclado organicamente às pessoas que assistem à projeção.

A segunda forma pela qual *Peões* se utiliza das antigas imagens refere-se mais à busca de fazer aflorar a memória individual de cada entrevistado. Sobre a relação entre imagens do passado e as entrevistas, Gervaiseau (2011: 220) discorrendo sobre *Cabra* oferece reflexões que aqui apresentam-se pertinentes também a *Peões,* ao apontar que Coutinho estimula a memória dos entrevistados dando "de um lado, o acesso à visão de imagens do passado e, de outro, favorecendo, no presente, por meio de uma escuta atenta, a emergência de uma palavra, que surge através de uma série de diálogos intersubjetivos".

Em geral, no presente fílmico, vê-se um antigo metalúrgico sozinho em sua casa rememorando os fatos passados e tecendo avaliações sobre os caminhos percorridos. As imagens são faíscas para acender a chama da memória e trazem à tona não apenas lembranças de fatos da vida política, mas sensações das experiências vividas. Além disso, ainda falando de *Cabra*, mas aqui também considerando válida a reflexão para *Peões*:

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

Esse momento da filmografia de Coutinho no qual se insere *Peões*, marca sua entrada mais profunda na vida privada das pessoas. É principalmente a partir das constatações de caminhos e dramas pessoais que o mosaico deverá ser apreendido em suas junções de memórias e resquícios imagéticos.

3.1 João Virgílio e João Chapéu: a memória do movimento, a memória como identidade

Em *Cabra marcado para morrer*, João Virgílio era um dos únicos fundadores remanescentes da Liga da Galileia. O filme aponta que Virgílio era "uma espécie de memória oral da tribo"[10] e como se fosse um griô, nos conta sobre a luta pela terra iniciada na década de 1950 no Engenho da Galileia, desde a primeira reunião até

10. *Voz-over* de Ferreira Gullar em *Cabra marcado para morrer* aproximadamente em 10 minutos.

a desapropriação de fato. Galileia era pioneira em seu tempo. João Virgílio fala da aproximação do então deputado Francisco Julião e de como Galileia serviu de inspiração para todo o Brasil. A locução anuncia:

> A desapropriação por interesse social da Galileia foi feita em dezembro de 1959 através de justa e prévia indenização em dinheiro, como determinava a Constituição. Galileia tornou-se então um símbolo da força do movimento camponês. Mas, até hoje, os galileus não têm a escritura de suas terras.[11]

Essa passagem é fundamental para compreender por que a alternativa para filmar *Cabra marcado para morrer* era a Galileia e ajuda a entender também o fato de que ali "os trabalhadores eram donos de seu tempo". Explica também a perseguição imediata após o golpe ocorrida no local, tido pela elite como um lugar de subversivos.

Nesta trilha de memória, movimento e identidade, em *Peões* vemos João Chapéu sentado em sua casa vendo a TV; nela imagens do filme *Linha de Montagem*. João diz: "Ó eu levantando a bandeira com a camisa azul. Esse aí sou eu. Esse sou eu". Vemos o metalúrgico cerca de 20 anos mais jovem empunhando um jornal e fazendo um inflamado discurso no meio da rua. No plano seguinte, vemos a sala vazia, João entra e se senta. Fora de quadro, sua mulher diz que não quer aparecer e nem falar para não se envolver. Coutinho busca deixá-la à vontade para falar, caso queira. João conta que depois de 5 anos desde que ele havia mudado para São Paulo o pai de sua esposa faleceu e, por isso ela veio para o Sudeste e eles se casaram. Ou seja, o percurso realizado pelo próprio filme. Retomando a memória das mobilizações, descreve o momento em que ao passar o cartão para voltar a trabalhar, após 44 dias de greve, percebeu que havia sido demitido. Segundo ele, o filho, triste, disse: "Tá vendo, pai, todo caminhão que a gente vê da Mercedes, ali tem uma peça que foi o senhor que fez". Através da memória, o filme conduz à construção da identidade do metalúrgico, que nos remete ao poema de Vinícius de Moraes, *Operário em Construção* publicado originalmente no livro *Novos poemas (II)* (1959):

> Mas ele desconhecia/ Esse fato extraordinário: / Que o operário faz a coisa/ E a coisa faz o operário. / (...) /Olhou em torno: gamela/ Banco, enxerga, caldeirão/ Vidro, parede, janela/ Casa, cidade, nação! /Tudo, tudo o que existia/ Era ele quem o fazia/ Ele, um humilde operário/ Um operário que sabia/ Exercer a profissão.

Neste trecho, tem-se o momento de epifania do operário ao reconhecer à sua volta o fruto de seu trabalho, operando algo como um processo de consciência. A

11. *Voz-over* de Ferreira Gullar em *Cabra marcado para morre*r aproximadamente em 14 minutos.

greve, que buscava melhores condições de vida acaba por também aflorar uma identidade de classe, fazendo com que o trabalhador se organize para dizer não à exploração.

A dimensão de luta coletiva carrega consigo avanços e retrocessos. A possibilidade de um operário virar presidente é sentida como um avanço pelos indivíduos no filme, mas as dores dessas lutas ficam nas histórias individuais. João, demitido após as greves, virou taxista. Mas não se considera um verdadeiro taxista. Quer que Lula seja eleito por se reconhecer nele. Conta que, depois de conhecer o sindicato, começou a ler que "a gente só melhorava se lutasse, comecei a ver a história dos outros países, eu falei 'é por aqui mesmo' [...] A coisa que eu acho mais bonita é quando fala sindicalismo".

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

Em *Cabra,* vemos os galileus na já referida projeção. Elizabeth Teixeira aparece nas imagens e alguém comenta: "Elizabeth Teixeira, né?". A locução em *voz-over* de Ferreira Gullar pontua: "Mesmo não tendo visto Elizabeth Teixeira desde 1964, os participantes do filme logo a reconheceram"[12]. O filme parte em busca de encontrá-la. Sob imagens de estradas do interior do Rio Grande do Norte, a *voz-over* segue: "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". E, sobre fotos de Abraão pensativo, Coutinho anuncia que foi procurá-lo na cidade de Patos, no sertão da Paraíba, onde é jornalista. Cita que Abraão concordou em levar a equipe à casa de sua mãe, depois de fazer muitas exigências. Coutinho continua:

> Depois de quase 4 horas de viagem, pegando estradas muito ruins, avistamos uma cidadezinha perdida no sertão, às margens do Rio Piranhas. Era São Rafael, um bom refúgio. (...) Elizabeth vivia em São Rafael, com seu filho Carlos, o único que trouxe em sua fuga. Ela tinha mudado seu nome para Marta Maria da Costa.[13]

O documentarista informa que Elizabeth não esperava sua chegada. Acrescenta ainda que iniciou a conversa mostrando 8 fotografias de cena que haviam sobrado da antiga filmagem. A sala em que ocorre a gravação está cheia de pessoas da comunidade local. As fotos vão sendo passadas de mão em mão e, aos poucos, a comunidade vai conhecendo a verdadeira história da até então Marta Maria da Costa. Descobrem, com a chegada da equipe de filmagem, Elizabeth Teixeira. Inseridas no contexto do filme, apresentar as fotografias

12. *Voz-over* de Ferreira Gullar em *Cabra marcado* com aproximadamente 22 minutos de filme.
13. *Voz-over* de Eduardo Coutinho em *Cabra marcado para morrer.*

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

Elizabeth pergunta: "Como conseguiu isso?" Está um pouco confusa, abalada. Repentinamente, está saindo da clandestinidade. Eis um ponto fundamental para possivelmente compreender a postura enérgica e preocupada de seu filho mais velho nesse primeiro dia de filmagem. Apesar do clima de abertura política, o Brasil ainda vivia uma ditadura e seus crimes. Abraão, ao final, era o responsável por revelar o paradeiro da mãe e, assim, era ele, em última instância, que potencialmente a colocava em risco. Levando em conta o grau de tensão e o jogo de relações presentes neste trecho, Regina Novaes destaca que são diversos os sentimentos em cena, desde a alegria atordoada de Elizabeth, "a mágoa de Abraão, a perplexidade de Coutinho. Todos tinham um pouco de razão. Em cena não há heróis ou bandidos, dominadores ou dominados. Há interesses e sentimentos diferentes explicitados, à flor da pele" (1995: 205).

Assim, logo que a mãe ameaça iniciar uma fala mais estruturada, Abraão intervém e ordena: "Mãe, reconheça a abertura política do presidente Figueiredo", o que é prontamente atendido por Elizabeth. Eis a contradição que constituiu a Nova República e sua democracia: a tutela, o agradecimento aos militares. Os mesmos militares que impuseram 21 anos de ditadura são aqueles a quem se deve agradecer pela abertura política. A tutela autoritária não seria superada. Novaes reflete:

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

Elizabeth segue o discurso dizendo que já não tinha esperança de encontrar os filhos, que tinha medo, que "os caras tiveram muita vontade de me exterminar"[14]. Neste momento, a câmera faz um movimento para a direita; vemos Abraão chorando e confirmando as palavras da mãe. Elizabeth diz que está há 16 anos em São Rafael e, falando baixo, em cumplicidade com Coutinho como se só ele fosse entender, diz: "depois daquele movimento, eu tive que fugir para aqui, sabe? A coisa ficou um pouco... O pior mesmo era a perseguição de todos...".

O silêncio era possibilidade de sobrevivência e, por isso, não remete a esquecimento, pelo contrário, carrega em si a ideia de resistência frente à opressão "esperan-

14. *Cabra marcado para morrer.* Depoimento de Elizabeth Teixeira em 26 minutos de filme.

do a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas" (Pollak, 1989: 5). Elizabeth continua contando sua fuga, ela está, aos poucos, tomando posse de seu discurso frente à comunidade:

> Eu escondida, ninguém sabia quem eu era, ninguém sabe aqui quem sou eu. Hoje que esse pessoal que tá aqui, tudo está sabendo. (...), mas antes eu era caladinha, não dizia nada, calada, assombrada. Mas graças a Deus, hoje estou aqui, contando a história. Mas e o João Alfredo, o Alfredo e o Pedro Fazendeiro?[15]

Elizabeth retoma, à sua maneira, o horror da perseguição política que sofreu. Esta é uma das cenas magistrais do documentário: a perseguida política que sai da clandestinidade em frente às câmeras, por causa e como obra do cinema. O cinema como libertação. Ainda assim, Elizabeth sustenta não só a sua memória individual, como também retoma a memória dos que foram tragados pelo autoritarismo, lembrando João Alfredo e Pedro Fazendeiro, companheiros de luta de Sapé mortos em 1964.

Depois, em uma cena noturna, Coutinho repete o procedimento e projeta para Elizabeth, seus dois filhos e a comunidade de São Rafael fragmentos das antigas filmagens de *Cabra*. Aqui vemos uma Elizabeth mais descontraída e vaidosa ao se ver na tela. A comunidade assiste curiosa. Ao ver Mariano como João Pedro, Elizabeth explica à comunidade: "esse aí faz o papel do meu marido". No dia seguinte, vemos a equipe de filmagem caminhando por São Rafael. Chegam a uma janela, o diretor chama Elizabeth. Ela surge com um grande sorriso:

> Hein, Coutinho, ontem à noite, quando eu deitei eu fiquei imaginando, a entrevista eu falei muito mal, mas eu fiquei também muito emocionada [...] Porque eu devia ter começado direitinho, a vida, como você queria, de início, né?[16]

Aqui, a noite no meio entre a emoção e o desconcerto do primeiro encontro, o resgate da história e a visualização do filme, permitiu a Elizabeth decantar e iniciar a elaboração dessa memória. Passada a primeira emoção de sair da clandestinidade e iniciar o processo de voltar a ser Elizabeth Teixeira, agora ela pode contar as memórias de sua vida, de suas lutas e de seus companheiros.

Conforme conta como conheceu João Pedro, vemos as imagens que restaram de *Cabra*/1964. Nesse momento o filme antigo não está sendo usado como gatilho de memória e nem como documento de comprovação do que é dito, mas como elemento de construção narrativa, utilizando o caráter encenado das origens da filmagem em uma montagem que simboliza mais do que ilustra. Temos a construção visível de uma Elizabeth apaixonada pelo seu marido. Primeiro por um plano em que Elizabe-

15. *Cabra marcado para morrer*. Depoimento de Elizabeth Teixeira em 27 minutos de filme.
16. *Cabra marcado para morrer*. Depoimento de Elizabeth Teixeira em 30 minutos de filme.

th está de costas e João Mariano, interpretando João Pedro, está de frente, falando. A cabeça levemente inclinada à esquerda de Elizabeth dá a entender que ela olha com encantamento para João Pedro. Depois em contraplano, Elizabeth de frente, sorrindo e passando a mão sobre o rosto, exatamente quando, em *over*, diz: "e lá iniciemos o namoro". A montagem permite identificar Mariano, ator, como João Pedro:

> Na medida em que a figura evocada de forma mais constante ao longo da sequência é a de João Pedro, o espectador se habitua imperceptivelmente a vê-lo representado por João Mariano. A assimilação progressiva da figura do primeiro ao corpo do segundo se fortalece e parece tornar tangível sua presença (Gervaiseau, 2012: 259).

Em contraste ao emblemático caso de Elizabeth Teixeira aproximemo-nos da figura que representa o líder João Pedro Teixeira no filme interrompido, João Mariano. Aos 50 minutos de filme, voltamos a ver a projeção em Galileia. Coutinho cita o nome de algumas pessoas e chega, por fim, a João Mariano que está sorridente. Na projeção, o vemos no papel de João Pedro. Mariano era o único que não tinha participação no movimento camponês, havia sido expulso de um engenho e estava desempregado.

No dia seguinte à projeção, Mariano e Coutinho estão sentados a uma mesa. O diretor diz, em *voz-over,* que foi entrevistá-lo de surpresa. O camponês dá seu relato de que "era muito afastado desse movimento". Vemos Mariano tenso, de cara fechada. Podemos reflexionar sobre os motivos dessa mudança, notando que "além do individualismo declarado, a postura defensiva adotada por João Mariano durante a entrevista. A exemplo de Abraão, ele parece apreender o risco de um excesso de palavras e viver ainda sob o império do medo da perseguição" (Gervaiseau, 2011: 272).

Mariano diz que não queria estar dentro "desse negócio" que não queria viver agitação. Associa o filme de que participou há 17 anos aos movimentos de luta pela terra. Coutinho se defende: "é, mas não tinha nada disso não". O diretor, nesse caso, está intimamente relacionado ao fato de Mariano ter estado dentro "desse negócio". Essa postura de Coutinho nesse momento reflete uma das já citadas diferenças entre *Cabra* e *Peões*: o envolvimento que o diretor tem com os personagens, com a história contada, com o filme projetado.

No próximo plano, dentro de um armazém, a câmera passeia pelo espaço. Em *off,* Coutinho pergunta: "Seu Mariano, o senhor não foi prejudicado porque fez o filme, não foi?". Notadamente, o diretor busca defender-se da responsabilidade pelas mazelas sofridas pelo personagem. No percurso da câmera, vemos Mariano sentado, a entrevista continua em *off*. Mariano responde:

> Não fui prejudicado pelo filme, fui prejudicado pelo senhor de engenho lá. Depois, naquela revolução o senhor de engenho me perseguiu e buscou matar-me [...] porque me indenizo, no engenho. Sobre esse trabalho não foi. Sobre esse trabalho, eu não fui chamado por ninguém. Eu passei no julgamento da igreja.[17]

Vemos imagens de *Cabra*/64, Mariano atuando, depois sorridente na noite anterior, assistindo à projeção. Percebe-se uma variação de humor diante da lembrança dos tempos da gravação. Ao assistir à projeção, está sorridente, satisfeito em se ver atuando, em reconhecer-se mais jovem. Na entrevista, Mariano tem uma postura reticente. Fica evidente que, de alguma maneira, foi perseguido após o golpe, mesmo sem ter participação nas Ligas Camponesas. A igreja o "decepcionou" e ele foi prejudicado pelo dono do engenho.

Vale notar que no caso de Mariano, não se trata necessariamente de uma perseguição do Estado, no âmbito jurídico, mas de um julgamento político-econômico perpetrado pelo dono do engenho e moral por parte da igreja. O fato de estar frente às câmeras novamente o incomoda, traz a sensação de que os fatos ruins ocorridos no passado, após as filmagens possam novamente acontecer".

Apresenta-se, assim, uma postura oposta à de Elizabeth Teixeira em relação à memória dos movimentos sociais, compreendida pela relação de identidade e logo pela memória coletiva a qual Elizabeth carrega com orgulho e, por sua vez, a distância em relação às lutas sociais que caracteriza João Mariano. A memória está ligada aos percursos de relações sociais e políticas nas quais cada um se insere e, assim, fica evidente a complexa trama que o filme estabelece, não se furtando a encarar as contradições apresentadas pelas diferentes vivências do mesmo fenômeno histórico.

3.3 - Cícero Anastácio e Januário: a modernização e a identidade atomizada.

Em *Peões*, Coutinho escolhe iniciar o filme com uma introdução na cidade de Várzea Alegre – CE, e depois vai para São Bernardo do Campo - SP. O filme articula formalmente, via montagem, o caminho percorrido por parte dos trabalhadores que alicerçaram as greves tematizadas. Em *Cabra*, esse fenômeno também está presente. Lopes e Cioccari destacam:

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

Peguemos o caso de Cícero Anastácio. Conhecemos Cícero a partir da projeção de *Cabra/64* no Engenho da Galileia. Ali, os antigos personagens reconhecem o

17. *Cabra marcado para morrer*. Depoimento de João Mariano em 56 minutos de filme.

velho companheiro e comentam que ele está no "Sul". Em 1981, Cícero está peão em uma indústria em Limeira, cidade próxima da capital, São Paulo. Ou seja, seu movimento foi similar ao feito pela construção formal de *Peões*: a saída do Nordeste e o trabalho operário no Sudeste. Em uma análise comparativa, estendendo teias entre filmes (Souto, 2016), pode-se imaginar Cícero sendo mais um nas massas registradas nos filmes das greves. Em diálogo com Ismail Xavier, percebe-se 'uma transformação, que insere os problemas que estão sendo vividos no presente como parte de uma lógica que ultrapassa o presente e está, enfim, projetada historicamente' (Xavier *apud* Souto, 2016: 30).

Cícero diz que está bem em São Paulo, pois tem emprego, não carrega nenhum estigma e que a situação estava difícil em sua terra. Esse estigma que Cícero diz ter adquirido em Galileia pelas lutas camponesas os trabalhadores de *Peões* vão conhecer após as greves, com as famosas listas de perseguição que circulavam entre as empresas. A memória do trauma ainda reflete em sua vida, minando as possibilidades de luta coletiva. Assim, Cícero aponta seu próprio isolamento em São Paulo, dizendo que, com todos os problemas, no Nordeste ainda tinha seus companheiros para conversar e agora só lhe resta assistir ao noticiário. Eis a trilha seguida por Coutinho: a atomização do trabalhador. O solitário Cícero contrasta com imagens da massa grevista, que traduzem um momento histórico de lutas urbanas.

E, seguindo estendendo teias entre os filmes, em *Peões*, também vemos esta trilha da atomização do trabalhador. Justamente no momento histórico em que o Partido dos Trabalhadores ascende ao poder, o documentarista volta-se para os anônimos das greves, buscando investigar o presente dessas pessoas à luz dos acontecimentos passados. Diferentemente de *Cabra,* em *Peões* as memórias das greves são o orgulho de uma vitória tardia, mas iminente: a eleição de um operário para presidente da República. Porém, é possível perceber que, após as greves, aceleraram-se os processos de modernização e mecanização da indústria, causando a atomização dos trabalhadores, como ocorrido antes com os camponeses:

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

Neste ambiente, notamos, em *Peões,* que Januário transita por esses elementos. Avalia sua vida e sua relação com a família. Sente o afastamento dos pais por conta da militância. Ressente-se de não ter visto as filhas crescerem, apesar de não se arrepender de sua luta. Em 1984, foi demitido da Ford por ser membro das comissões de fábrica e, por isso, apresenta para o sindicato a proposta de investir na sua formação como fotógrafo, já que já fazia fotos de maneira amadora:

> É diferente, por exemplo, um cara da Folha de São Paulo, ele tá fotografando a mesma greve que eu, mas o olhar é outro, porque ele vem de fora e eu sou fruto dessa categoria. Eu aprendi dentro dessa categoria, entendeu? Então a foto pode ser o mesmo ângulo, mas com outro olhar.[18]

Nessa simples construção, Januário materializa a relação de identidade pelo olhar fotográfico. Essa identidade é também conhecida nos discursos de Lula com a ideia de "a primeira vez que um operário chega à Presidência da República"[19]. Segundo Januário: "Lula ensinou isso para a gente: 'ó, nós não somos nada, o mandato sindical passa, os trabalhadores é que ficam. Os trabalhadores são mais importantes do que nós. Então o Lula é o grande mestre nessa época".

De forma descontraída, Januário apresenta o cenário comparativo do desemprego vivido em 2002 em relação à década de 1980, constatando os empregos substituídos por computadores. Sintetiza a modernização na linha de montagem e sua consequência para a vida e a organização dos trabalhadores: "Você vai na Volkswagen, é brincadeira. O dia que o Lula foi lá, falei: 'imagina fazer uma greve com esse povo ae?' Só computador". Uma atomização do trabalhador que fica patente em *Peões* pela escolha formal de Coutinho por entrevistas em ambientes privados e, na maioria das vezes, com as pessoas solitárias em quadro. Em 1984, escrevendo sobre *Cabra marcado para morrer*, Roberto Schwarz observou:

> A mercantilização das relações de trabalho em geral, e da produção cultural em particular, nestes vinte anos avançaram muito. Outras formas de sociabilidade tornaram-se quase inimagináveis em nosso meio, o que pode não ser um mérito, e em todo caso mostra quanto a realidade do capitalismo se aprofundou e consolidou no período (2013: 461)

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

18. *Peões*. Depoimento de Januário com aproximadamente 45 minutos de filme.

19. Cf., por exemplo: www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2013/09/29/interna_politica,390624/ao-correio-lula-diz-estar-pronto-para-a-campanha-de-dilma-em-2014.shtml. Acesso em: 22/02/2022

4. O fim e o princípio: anticlímax e reflexão

Observemos agora a forma como o documentarista escolhe terminar os filmes, principalmente por serem obras que fazem balanços de lutas do passado com um olhar a partir do presente, podendo o final ser um apontamento para o futuro, o horizonte de expectativas (Koselleck, 2006).

Em *Cabra*, após Coutinho realizar uma conversa com Elizabeth sobre o destino de pequenos proprietários que perderão suas terras em função da construção de uma barragem, o diretor chama Elizabeth para se despedir. Ouvimos Elizabeth, que reforça sua verve de luta contando que nunca esmoreceu, apesar de ter ficado escondida. Após agradecer mais uma vez ao ditador de plantão pela possibilidade de encontrar companheiros e familiares, diz que está muito emocionada e que seu filho, Abraão, nunca tinha tido a oportunidade de ir até lá. Então, vem o discurso da esperança, a retomada completa de suas possibilidades de expressão política. Com a equipe já toda dentro do carro para partir, Elizabeth diz:

> A luta que não para. A mesma necessidade de 64 está plantada, ela não fugiu um milímetro. A mesma necessidade está na fisionomia do operário, do homem do campo e do estudante. (...) Eu como venho sofrendo, eu tenho que lutar, até hoje. Tem que dizer: é preciso mudar o regime. [20]

Nesse discurso que conclama a continuidade da luta, "notemos que o instrumento da metamorfose é a memória do sujeito, triplamente estimulada pela ocasião do encontro com o cineasta, pelo acesso a imagens antigas de sua história e pelo exercício da narrativa de vida" (Gervaiseau, 2012: 299). Somadoa à esperança de reencontrar a família e à abertura política, esse discurso ao final poderia ser triunfal, indicando que o presente olhava para o futuro com uma vitória no horizonte.

Contudo, Coutinho coloca dois elementos que fazem com que o filme termine em anticlímax (Escorel, 2013) e se incline mais à reflexão do que à exaltação. Logo após o discurso de Elizabeth, a *voz-over* de Coutinho diz que, até junho de 1983, quando o texto da locução havia sido escrito, ou seja, 2 anos e 5 meses após a gravação, Elizabeth só tinha conseguido reencontrar 2 de seus outros 8 filhos. Para fechar, vemos a imagem de João Virgílio dançando alegremente. Coutinho anuncia que, 10 meses depois da gravação, Virgílio faleceu. O filme fecha com a morte sempre iminente.

E assim chegamos também ao final de *Peões* e à conversa com Geraldo, único que segue peão até o presente fílmico. Ele explica que é soldador em trabalhos temporários, por empreitadas, e que muitas vezes fica desempregado. Apesar de ter experiência e ótimas referências, vem enfrentando o problema da idade, pois tem mais de 40 anos.

---

20. *Cabra marcado para morrer*. Depoimento de Elizabeth Teixeira em 1 hora e 54 minutos.

O olhar de Geraldo chama a atenção, pois carrega uma dor, mas não vitimizado. Tem uma serenidade resiliente. Possui dois filhos e, questionado, responde: "eu não queria que eles passassem o que eu passei não, como peão. Quero que eles estudem, seja um engenheiro, uma coisa assim"[21]. Sobre as greves, diz: "Meu sentimento é grande, porque a gente tava lutando por uma melhora. E o Lula foi um herói na época."[22] Perguntado se tem saudade do tempo da fábrica, responde: "Com o maior sofrimento que a gente tinha na época, eu tenho saudade ainda." E segue: "mas eu não gostaria que meu filho seja peão, não." E solta um sorriso nervoso, como se temesse a reprovação do interlocutor, como se essa frase negasse sua identidade. E continua:

> Eu tenho saudade, porque eu lembro dos colegas, né? Sempre encontro com alguns colegas 'o Geraldo, e ae, como é que ta a vida?', 'a vida, to levando'. 'se lembra daquele tempo', falo 'lembro, mas... eu espero que meus filhos não passem o que eu passei, não... é duro, é doído... espero que não. [23]

Um silêncio emocionado toma conta da cena. São 15 segundos de Geraldo provavelmente segurando lágrimas. Enfim, como uma redenção, lança: "você já foi peão?" e abre um sorriso irônico. Coutinho responde que não. Entram os letreiros finais.

Aqui, assim como em *Cabra*, vemos um tom sóbrio para encerrar o filme. Colocados em seus momentos históricos, os dois estão inseridos em uma confluência de fatores que indicavam horizontes positivos para as classes populares, tendo em vista a abertura política rumo à democracia e, mais tarde, a eleição do primeiro operário como presidente do Brasil. No entanto, a empolgação militante não prevaleceu, talvez assumindo a linha benjaminiana e reconhecendo que o inimigo não tem cessado de vencer (Benjamin *apud* Lowy, 2005: 65).

Parece-nos que a análise em perspectiva dos dois filmes, mais do que apontar relações teleológicas da história, servem como memorando dialético das classes trabalhadoras no Brasil possibilitando não apenas traçar um percurso, como também elaborar uma memória a partir do cinema de Eduardo Coutinho e das subjetividades de sujeitos que estão, na maior parte do tempo, à margem do foco histórico, apesar de participações em processos de efervescência social. A articulação das memórias em um mosaico diverso, sem abrir mão das contradições, aglutina-se em uma outra camada, a da atividade viva de grupos sociais: uma memória coletiva.

Surge delas uma visão do processo capitalista para desagregação das lutas coletivas, empurrando trabalhadores para sua atomização. De qualquer modo, esses

21. *Peões*. Depoimento de Geraldo em 1 hora e 18 minutos de filme.
22. *Peões*. Depoimento de Geraldo em 1 hxora e 20 minutos.
23. *Peões*. Depoimento de Geraldo.

são dois filmes que seguem firmes no propósito do cineasta de escovar a história a contrapelo, colaborando para erigir e projetar uma outra memória da classe trabalhadora brasileira.

Referências bibliográficas

Araújo, M. (2013). Eduardo Coutinho, Pierre Perrault e as prosódias do mundo. In M. Ohata (Org.), *Eduardo Coutinho* (pp. 504–522). Cosac Naify.

Bernardet, J. C. (2003). Vitória sobre a lata de lixo da história. In J. C. Bernardet & M. R. Galvão, *Cineastas e imagens do povo* (2ª ed., pp. 227–238). Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1985)

Brecht, B. (2000). Perguntas de um trabalhador que lê. In *Poemas (1913–1956)* (P. C. de Souza, Trad.). Editora 34.

Callado, A. (1960). *Os industriais da seca e os Galileus de Pernambuco: Aspectos da luta pela reforma agrária no Brasil*. Civilização Brasileira.

Doane, M. A. (1983). A voz no cinema: A articulação de corpo e espaço (L. Figueiredo, Trad.). In I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema: Antologia* (pp. 457–475). Embrafilme; Graal.

Escorel, E. (2013). Triunfo e tormento. In M. Ohata (Org.), *Eduardo Coutinho* (pp. 482–504). Cosac Naify.

Gervaiseau, H. A. (2011). Entrelacamentos: *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. In M. H. Capelato, E. Morettin, M. Napolitano, & E. T. Saliba (Orgs.), *História e cinema: Dimensões históricas do audiovisual*. Alameda, 219-235.

Gervaiseau, H. (2012). *O abrigo do tempo: Abordagens cinematográficas da passagem do tempo*. Alameda.

Gullar, F. (1980). João Boa-Morte, cabra marcado pra morrer. In *Toda poesia (1950–1980)* (pp. 111–122). Civilização Brasileira.

Koselleck, R. (2006). *Futuro passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos* (W. P. Maas & C. A. Pereira, Trads.). Editora PUC-Rio.

Lins, C. (2004). *O documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, cinema e vídeo*. Jorge Zahar.

Lopes, J. S. L., & Cioccari, M. (2017). Peões, entre a memória e a história dos trabalhadores. In E. Altmann & T. Bacal (Orgs.), *Peões visto por*. 7Letras, 07-46.

Lopes, J. S. L., et al. (2020). Memórias cruzadas de movimentos específicos: A comparação entre práticas sindicais de trabalhadores da cana e metalúrgicos no período de acumulação de forças anterior ao ciclo de greves do final dos anos 70 e dos anos 80. *Política & Trabalho, 52*, 20-39.

Löwy, M. (2005). *Walter Benjamin: Aviso de incêndio: Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Boitempo.

Mesquita, C. (2016). Entre agora e outrora: A escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. *Galáxia, 31*, 54–65. https://doi.org/10.1590/1982-25542016124255

Moraes, V. de. (n.d.). *O operário em construção*. https://www.viniciusdemoraes.com.br/br/poesia/texto/224/o-operario-em-construcao

Novaes, R. R. (1995). Violência imaginada: João Pedro Teixeira, o camponês no filme de Eduardo Coutinho. *Cadernos de Antropologia e Imagem, 3*(1), 187–208.

Ohata, M. (Org.). (2013). *Eduardo Coutinho*. Cosac Naify.

Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos, 2*(3).

Schwarz, R. (2013). O fio da meada. In M. Ohata (Org.), *Eduardo Coutinho*. Cosac Naify. 459-464

Souto, M. (2016). *Infiltrados e invasores: Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo* (Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais).

Filmografia

ABC da greve (1989), de Leon Hirszman
Cabra marcado para morrer (1984), de Eduardo Coutinho
Greve (1979), de João Batista Andrade
Linha de Montagem (1982), de Renato Tapajós
Peões (2004), de Eduardo Coutinho