



UNIVERSIDADE FEDERAL DE
CAMPINA GRANDE



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA**

BRUNO WESLEY SOARES DA COSTA ARAÚJO

**DO CENTRO POPULAR DE CULTURA AO CINEMA DOCUMENTÁRIO:
EDUARDO COUTINHO E O SER PERIFÉRICO NA HISTÓRIA (1962-1992)**

CAJAZEIRAS-PB

2019

BRUNO WESLEY SOARES DA COSTA ARAÚJO

**DO CENTRO POPULAR DE CULTURA AO CINEMA DOCUMENTÁRIO:
EDUARDO COUTINHO E O SER PERIFÉRICO NA HISTÓRIA (1962-1992)**

Monografia apresentada à disciplina Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), do Curso de Graduação em Licenciatura em História, da Unidade Acadêmica de Ciências Sociais, do Centro de Formação de Professores, da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito para obtenção de nota.

Orientadora: Prof^a Dr.^a Viviane Gomes de Ceballos

CAJAZEIRAS–PB

2019

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)
Denize Santos Saraiva Lourenço - Bibliotecária CRB/15-046
Cajazeiras - Paraíba

A447t Araújo, Bruno Wesley Soares da Costa.
Do centro popular de cultura ao cinema documentário: Eduardo
Coutinho e o ser periférico na história (1962-1992) / Bruno Wesley Soares
da Costa Araújo. - Cajazeiras, 2019.
126f.
Bibliografia.

Orientadora: Profa. Dra. Viviane Gomes de Ceballos.
Monografia (Licenciatura em História) UFCG/CFP, 2019.

1. Ditadura Civil-Militar. 2. Cinema documentário. 3. Cultura
nacional. 4. Coutinho, Eduardo - cineasta. I. Ceballos, Viviane Gomes de.
II. Universidade Federal de Campina Grande. III. Centro de Formação de
Professores. IV. Título.

BRUNO WESLEY SOARES DA COSTA ARAÚJO

DO CENTRO POPULAR DE CULTURA AO CINEMA DOCUMENTÁRIO:
EDUARDO COUTINHO E O SER PERIFÉRICO NA HISTÓRIA – 1962-1992

Monografia apresentada à disciplina Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), do Curso de Graduação em Licenciatura em História, da Unidade Acadêmica de Ciências Sociais, do Centro de Formação de Professores, da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito para obtenção de nota.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Viviane Gomes de Ceballos

Aprovado em: 04/12/2019


BANCA EXAMINADORA



Prof^ª Dr^ª Viviane Gomes de Ceballos
(Orientadora – UACS/CFP/UFCG)



Prof. Dr. Laércio Teodoro da Silva
(Examinador – UACS/CFP/UFCG)



Prof^ª Dr^ª Ana Rita Uhle (Examinadora Titular)
(Examinadora-UNILA)

Prof. Dr. Israel Soares de Sousa
(Suplente – UACS/CFP/UFCG)

In memoriam da Minha Avó, Maria de Lourdes, que me ensinou primeiramente a escutar e amar as histórias, e da minha prima Emmilly Alves da Costa.

Este trabalho é dedicado às mulheres da minha vida, minha mãe Marilene, minha irmã Mylene, à tia Lúcia e a todas minhas tias.

Também dedico a todos aqueles que morreram e continuam sonhando por um Brasil melhor, livre do neoliberalismo e do colonialismo.

Agradecimentos

Agradeço à minha família, que acreditou e sonhou esse percurso comigo, em especial à minha mãe Marilene e à minha irmã, Mylene. E às minhas tias, Lúcia, Miriam, Marileuza, Fátima, Marli; e aos meus tios, Moacir, Marcondes e José Antonio.

Agradeço imensamente aos professores, Raimundo Nonato, pelos conselhos e incentivos, a Henrique César por mostrar os caminhos do audiovisual e as potencialidades da educação e, agradeço especialmente a Francisco de Assis, que me mostrou os caminhos da escrita, da literatura e da trajetória acadêmica e foi responsável por me trazer literalmente para o *câmpus* de Cajazeiras.

Agradeço aos primeiros que me receberam na residência, a José Iranildo, Charles e Paulo Sérgio.

Sou imensamente grato a Anderson Varela, amigo de primeira hora de 2015.1 a 2019.2, que juntos realizamos e trilhamos a trajetória acadêmica, e, aprendendo e vivendo o mundo da universidade em seus limites, suas contradições e aprendizados. Viva ao povo Negro!

Agradeço aos meus amigos de sala, que juntos trilhamos os percalços e aprendizados da graduação em História, Ana Maria, Amanayara Raquel, Amanda, Douglas Queiroz, Maria Thereza, Samuel, Rafael, Anália, Wellington, Kaio Stéfano, Greyce. Em especial, àqueles que estiveram juntos em inúmeros momentos, os quais me ensinaram a viver a vida universitária e descontraír da densidade dos estudos, e acima de tudo, construir vínculos para além deste espaço, a Jorge, Júlia, Marilda, Higor, João Kaio e Marleide.

Sou grato aos meus professores que trilharam juntamente os caminhos do ensino-aprendizagem; agradeço a todos em nome de Neto, Rosemere, Valter, Mariana e Dionísio.

Agradeço especialmente àqueles que me ensinaram a pensar para além dos livros decanos da história, Ana Rita Uhle, Viviane Gomes de Ceballos, Rodrigo Ceballos, Hélio e a Israel, os quais, as relações afetivas extrapolaram a sala de aula e os ensinamentos estarão comigo por toda vida.

Sou grato a minha orientadora, Viviane Gomes de Ceballos, pela paciência efetivada, pelas chamadas de atenção e por acreditar neste trabalho. Também sou grato por sua serenidade e ajuda nos momentos de dificuldade, para além da universidade.

Agradeço em especial à Ana Rita Uhle, pelos ensinamentos em torno da arte, da educação, do cinema e das imagens, assim como os caminhos da descolonização e por me indicar o cinema de Eduardo Coutinho.

Agradeço ao Professor Hélio Àzara, pelos encontros intelectuais e por afirmar que é possível sonhar um mundo novo. Obrigado pelo ambiente de estudo, aquele espaço foi fundamental para a construção desse trabalho.

Sou grato ao professor Laércio. Embora nossos encontros e discussões em torno da arte e do cinema tenham sido rápidos foram fundamentais para reafirmar a trajetória em torno da história e da sétima arte. Espero pelos trabalhos futuros que não conseguimos materializar na graduação.

Sou grato aos ensinamentos adquiridos nos movimentos sociais e estudantis, na ocupação de 2016 e todo engajamento social nas lutas diárias contra a opressão e os excessos do capitalismo.

Destes movimentos, fiz amigos para a vida, em especial Pedro Felipe, João Marcos, Roberto Ferreira, Erweton, Jafhet e Ticiano Queiroga, este último, amigo íntimo e parceiro nas trajetórias de projetos e conhecimentos partilhados na vida acadêmica e fora dela. Tici, seja firme diante dos espetáculos dos pós-modernos, *hombre*.

Sou incomensuravelmente grato ao Cinema Paraibano, e em especial, a Torquato Joel e à Virginia Gualberto, por mostrarem os caminhos da possibilidade do audiovisual e estimular a criação e realização de filmes, proporcionando uma bagagem inimaginável com a realização de Manancial, percorrendo o Brasil e o mundo.

Aos meus amigos do Cinema, em especial aos meninos do Ladeira filmes, a que faço jus em nome de Ramon e todos os demais em nome de Kennel Rógis, meu diretor de Fotografia, Bertrand Lira, professor da UFPB e grande documentarista, e a Veruza Guedes, pela garra e por acreditar num interior autônomo e com muita arte.

Agradeço, a Emanuel Farias pelos diálogos sociais e por sonhar conjuntamente por uma Condado melhor, livre do coronelismo, das oligarquias e das raposas velhas que continuam com os dentes afiados. Traremos Condado para o século XXI, meu amigo.

Agradeço aos meus colegas de quarto, primeiro ao eterno quarto 7, Anderson, Marcos, Pedro Candeeiro, Dorismar, Ricardo e todos aqueles que por lá passaram, e a extensão do 7, o quarto 8, que me recebeu nesta última fase, a Ticiano, Odoniel e Yslan. E a seus agregados em nome de El Chapo.

Agradeço a todos os projetos que participei, ao PVS, às monitorias e aos professores orientadores, Lucinete, Osmar e Israel. Ainda agradeço aos laços e aprendizagens construídos no PIBID e na Residência Pedagógica, e aqueles que participaram, em especial Jeferson. Sintam-se abraçados.

Agradeço em especial a todos os meus amigos terceirizados que fazem o Centro de Formação de Professores funcionar, em especial a equipe do Restaurante Universitário e a equipe de limpeza que converso cotidianamente pelos corredores.

Agradeço a todas as amizades construídas nos últimos anos pelo *câmpus*, que não caberão nestas páginas, mas sintam-se fortemente abraçados em cada encontro. Em especial, às seguintes pessoas, Janielle Alves, meu carinho e admiração, à Mayara, pelas trocas literárias, à Maria de Lourdes, pelos momentos afetivos, a Magna Jaíne pelos significados construídos em 2017, aos meus amigos do curso de história da turma 2018.1, em especial à Bárbara Dantas e Ana Vitória, esta última, grande amiga nos encontros e desencontros da vida, à Raquel Rocha por ter compartilhado momentos incríveis. E sou grato a Zizi da Assistência estudantil, pela amizade construída, as conversas descontraídas e pela sensibilidade que carrega.

Sou especialmente grato a Nayara Cavalcante, que nos últimos meses ganhou grande significado em minha vida, sendo refúgio e porto seguro no meio desta tempestade social, longe das dificuldades da monografia e mais do mesmo da monotonia cotidiana. Espero que continuemos a frutificar.

Apenas na universidade pude me reconhecer e realizar a assunção como indígena. Por isso, em último, agradeço aos meus ancestrais, povos originários desta imensidão continental e aos parentes que resistem ao epistemicídio cotidiano, do latifúndio, das religiões, do agronegócio e de todo caos do progresso das ruínas da civilização, do neoliberalismo e do colonialismo. A luta que não para.

Aos esfarrapados do mundo e aos que neles se descobrem e, assim descobrindo-se, com eles sofrem, mas, sobretudo, com eles lutam.
Paulo Freire, 2014.

RESUMO

A presente pesquisa disserta sobre a filmografia do cinema documentário e o percurso do cineasta brasileiro Eduardo Coutinho, focalizando na trajetória que se estende do Centro Popular de Cultura a adesão profissional no campo do cinema documentário na década de 1980, sendo que, nesta fase, damos ênfase à dimensão social de seus filmes, naquilo que compreendemos ser a relação dos filmes de não ficção do cineasta com os marginalizados sociais, apontando mudanças estruturais na linguagem fílmica de suas produções. Neste sentido, a pesquisa dimensiona as tensões políticas e sociais que perpassam o campo da produção artístico cultural durante a ditadura civil-militar, relacionando as divergências da classe artística no período, e, como estas se deram com instituições de sustentáculo do regime, como a Rede Globo de Televisão, no período de consolidação da Indústria Cultural no país, fruto da modernização excludente advinda com o Golpe de Estado. As questões do período reverberam na vida do cineasta e são fundamentais para compreendermos uma trajetória que desembocaria no campo da produção documentária. Diante do exposto, partiremos da trajetória de Eduardo Coutinho para compreendermos as tensões políticas no campo cultural e analisaremos três obras, *Cabra Marcado para Morrer* (1984), *Santa Marta – duas Semanas no Morro* (1987) e *Boca de Lixo* (1992), que apontam transformações na cinematografia do diretor e dimensionam o campo social de seus filmes de não ficção.

Palavras-chave: Ditadura Civil-Militar. Cultura Nacional. Cinema documentário. Eduardo Coutinho. Ser periférico.

ABSTRACT

This research is focused on the filmography of documentary cinema and the path of Brazilian filmmaker Eduardo Coutinho, and, the trajectory that extends from the Popular Center of Culture to professional rise in the field of documentary cinema in the decade of 1980, and at this phase we emphasize the social dimension of his films, in what we understand to be the relationship of the filmmaker's nonfiction films with people socially marginalized, pointing out structural changes in the filmic language of his productions. In this sense, the research scales the political and social tensions that permeate the field of cultural artistic production during the civil-military dictatorship, relating the divergences of the artistic class in the period, and, as these were institutions of support of the regime, such as Rede Globo de Televisão, in the period of consolidation of the Cultural Industry in the country, the result of modernization starting with the Coup d'Éta. The issues of the period reverberate in the life of the filmmaker and are fundamental to understand a trajectory that would impact the field of documentary production. Furthermore, we will start from the trajectory of Eduardo Coutinho to understand the political tensions in the cultural field and analyze three works, *Cabra Marcado para Morrer* (1984), *Santa Marta – Duas Semanas no Morro* (1987) and *Boca de Lixo* (1992), which point out transformations in the director's cinematography and show the social field of his nonfiction films.

Key-words: Civil-military dictatorship. National Culture. Documentary Cinema. Eduardo Coutinho. Marginalized People.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AI-5 – Ato Institucional Número 5

ALN – Ação Libertadora Nacional

CECIP – Centro de Criação de Imagem Popular

CPC – Centro Popular de Cultura

CUT – Central Única dos Trabalhadores

Colina – Comando de Libertação Nacional

DOI-Codi – Destacamentos de Operações e Informações - Centro de Operações de Defesa Interna

DOPS – Departamento de Ordem Política e Social

DSN – Doutrina de Segurança Nacional

EUA – Estados Unidos da América

IBOPE – Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística

IDHEC – *Institut des Hautes Études Cinématographiques*

ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros

ISER – Instituto Superior dos Estudos da Religião

JK – Juscelino Kubitschek

MAM – Museu de Arte de Moderna

MASP – Museu de Arte de São Paulo

MR-8 – Movimento Revolucionário 8 de Outubro

MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra

OBAN – Operação Bandeirantes

PCB – Partido Comunista Brasileiro

PCdoB – Partido Comunista do Brasil

PT – Partido dos Trabalhadores

SNI – Serviço Nacional de Informações

TBC – Teatro Brasileiro de Comédia

TEP – Teatro do Estudante Paulista

UNE – União Nacional dos Estudantes

URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

VAR-Palmares – Vanguarda Armada Revolucionária–Palmares

VPR – Vanguarda Popular Revolucionária

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 ENGAJAR, LUTAR, REVOLUCIONAR: O CINEMA E A(S) ARTE(S) NO BRASIL, DOS MOVIMENTOS ENGAJADOS À DITADURA CIVIL-MILITAR	21
1.1 Artistas e intelectuais na disputa do Projeto Nacional 1950-1964: Revolucionaria, ó Brasil!....	21
1.2 Ver, ouvir e sentir as ruas: teatro, música e cinema na primeira metade de 1960	30
1.3 1964 a 1968: a classe artístico-intelectual nos primeiros anos do golpe	37
2 REPRESSÃO E RESISTÊNCIA NA CULTURA NACIONAL ENTRE 1970-1980: INDÚSTRIA CULTURAL E ATUAÇÃO POLÍTICA NA TELEVISÃO DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR	45
2.1 “ <i>Nunca fomos tão felizes</i> ”: o aparelho repressivo estatal contra toda subversão política, artístico e cultural.....	45
2.2 Modernizar, mas conservando: os meios de comunicação na moderna indústria cultural brasileira.....	51
2.3 Entre as emissoras, “ <i>eis me aqui</i> ”: a Rede Globo de Televisão e seus artistas.....	54
2.3.1 O caso do Globo Repórter: “ <i>reduto</i> ” de cineastas	56
2.4 Da TV ao Cinema Documentário: O Globo Repórter como laboratório cinematográfico de Eduardo Coutinho	61
3 O SER PERIFÉRICO NO CINEMA DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO: DE CABRA MARCADO PARA MORRER A BOCA DE LIXO – 1984-1992	70
3.1 “ <i>A luta que não para</i> ”: imagens da transição em Cabra Marcado para Morrer, política e cinema documentário.....	73
3.2 “ <i>Os Filmes que Contam</i> ”: <i>Santa Marta – Duas Semanas no Morro</i> (1987) e <i>Boca de Lixo</i> (1992), imagens periféricas da periferia do capitalismo	86
3.2.1 Santa Marta – duas semanas no Morro: entre o asfalto e a periferia	87
3.2.2 Santa Marta – duas Semanas no Morro e o Morro como espaço de resistência e sociabilidade cotidiana.....	94
3.3 Boca de Lixo – O cinema como subversão frente à desigualdade social	97
TECENDO ALGUMAS CONCLUSÕES	105
REFERÊNCIAS	111
Anexos	115

INTRODUÇÃO

Pensar a trajetória de pesquisa é antes de qualquer coisa um diálogo interno para poder externalizar numa sistematização que permite encaminhar, dentro dos parâmetros científicos, aquilo pelo qual estávamos nos debatendo inquietantemente. Essas inquietações não surgem do nada, elas podem vir de diversas situações, mas todas partem de um lugar social, de um *locus* constitutivo e transformador da nossa identidade. Essas nuances passam quase despercebidas pela naturalização de nossas relações cotidianas, acompanham-nos por toda vida, seja como acadêmicos, discentes, educandos e cidadãos engajados socialmente ou não. Filosoficamente, nossa existência precede a essência, e é partir dessas experiências, desses contatos transformadores mediante outros sujeitos sociais, que modifiquei a compreensão da realidade e de mim mesmo, permitindo que fosse possível formular o campo de análise e o desejo de pesquisar a relação da História com o Cinema.

O mundo imagético, aquilo que conseguimos perceber através do campo da semiótica, que está diretamente ligado a nossa percepção de mundo, das imagens e sentidos que damos cotidianamente através do meio visual, sempre me chamou atenção. Isso se acentua, principalmente, quando pensamos na importância que atribuímos ao compilado de imagens que somos bombardeados compulsoriamente todos os dias, e as quais também somos produtores estéticos desse engodo do priorado da espetacularização midiática, como aponta Debord (2000) e Türcke (2010).

Esta problemática dos sentidos, relacionada ao campo da imagem, ganha notoriedade se pensarmos que a grande maioria da população mundial se guia através da produção de sentidos da visão. Isto nos leva a dizer que somos formados principalmente pelo sentido das imagens, isto é, através da percepção visual. Podemos encontrar essas imagens em inúmeros lugares, estes que podem estar a serviço da mídia, dos governantes, negociantes e de todos aqueles que necessitem projetar, dominar, convencer ou afirmar algo perante o mundo e de si mesmo. Somos consumidores e produtores da imagética. Mas as imagens também são denúncias, libertação de estereótipos, mudança de percepção e giro de narrativa, isto quando a câmera cai nas mãos de determinados grupos que foram escamoteados historicamente, que passam a realizar as narrativas de si.

No Ensino Médio, tive a oportunidade de participar de um projeto desenvolvido pela comunidade escolar, encabeçado por um professor da disciplina de Química, que era a Mostra

de Cinema TPN¹, de uma pequena mostra sobre saúde, promovida pelos assistentes sociais da Unidade Básica de Saúde (UBS) em parceria com a escola em 2012. No ano seguinte, surgiu a ideia de ampliar e trabalhar filmes com os discentes, mas não a exibição das películas, mas produções cinematográficas, sendo que estas seriam desenvolvidas pelos próprios educandos, que se encarregariam da pré-produção à pós-produção da obra, tendo como finalização a exibição dos curtas para a comunidade escolar.

No primeiro ano, as exibições ocorreram na escola, e no dia seguinte teve uma premiação ao estilo da Academia de Cinema norte-americana, o *Oscar*. Nos anos seguintes, tiveram a ampliação das exibições para a comunidade condadense, sendo que estes foram exibidos em praça pública, no qual os familiares e toda comunidade puderam acompanhar as produções. O evento contava com apresentação dos próprios educandos que estavam engajados na produção do evento. Pouco a pouco, o projeto se tornou uma intervenção pedagógica, na qual o corpo docente e o quadro de funcionários da escola se engajaram para efetivação do mesmo.

Sentindo a necessidade de ampliar a visão dos educandos para as questões técnicas da produção cinematográfica – já que existiam fissuras pedagógicas no trabalho de produção dos filmes, como o entendimento do roteiro, som, direção e da própria estética fílmica, questões que os docentes não possuíam em sua formação – a escola, juntamente com o *Ladeira filmes*², conseguiram trazer o projeto “Viação Paraíba”, ofertado pelo cineasta e jornalista Torquato Joel, através da Assessoria de Extensão da Universidade Federal da Paraíba.

Essa experiência foi transformadora, levando-me a ter contato com os produtores de cinema do Estado da Paraíba; naturalmente não é o grande cinema comercial, mas sim a denominada “guerrilha” cinematográfica de curtas metragens – termo dado pelos próprios cineastas frente às dificuldades de fomento do setor público ao audiovisual, no qual cabe aos próprios produtores a realização de seus filmes com poucos recursos e se mobilizando com a solidariedade de outros realizadores do Estado – seguindo com estes, tive a oportunidade de participar do Laboratório para Jovens Roteiristas do Interior da Paraíba (JABRE), o qual proporcionou uma bagagem única com a realização de um curta-metragem de ficção, **Manancial** (2016). Nesse momento já me encontrava na graduação, e sentia que deveria trabalhar com o cinema.

¹ A Mostra de Cinema TPN acontecia anualmente desde 2013, a mesma era formulada pela Escola Estadual de Ensino Médio Trajano Pires da Nóbrega na cidade de Condado – PB, sob a responsabilidade do professor Henrique César Batista de Lacerda.

² Grupo de jovens da cidade de Condado-PB, que se reúnem para assistirem filme no Cineclubes “Aruanda” e realizarem pequenas produções cinematográficas ensaísticas, sendo que nenhum é formado em Cinema, apenas reunidos em torno de um interesse em comum.

Inicialmente, sentia um desejo incomensurável de trabalhar com a educação, com a área de ensino; minha instiga com os projetos durante o Ensino Médio eram enormes, mas aconselhado pela professora Ana Rita Uhle, em algumas orientações, chegamos à conclusão que deveríamos complexificar as discussões com o cinema, contribuindo para ampliação da bagagem como pesquisador e docente.

A partir disso, resolvemos mudar de tema, não abandonar a abordagem com o cinema, mas o foco da pesquisa. A experiência com o cinema não me deu as credenciais de cineasta, mas ao contrário, trouxe a consolidação da escolha da docência e da História como profissão, inserida num projeto de vida. No mais, estive experimentando a interdisciplinaridade que a área tanto valoriza e necessita.

Refleti por muito tempo a respeito de como abordaria o cinema e sua relação com a História, até optar por trabalhar com a questão dos documentários, sua relação com a História e a produção de sentido histórico que o gênero apresenta, sendo mais específico, com a obra de Eduardo Coutinho. Percebo, que embora a formação do historiador o leve a trabalhar diretamente com a relação humana no tempo e suas múltiplas formas de produzir sentido e significado partindo do social, este ainda se encontra ligado diretamente às formas de pesquisar e de apresentar o resultado de seu trabalho por meio de uma área privilegiada, que é a escrita. Desejava extrapolar essa fronteira.

Pensar o cinema documentário se mostrou uma questão complexa, pois este não se enquadra facilmente em amarras pré-concebidas. Inicialmente, pode parecer mesmo contraditório afirmar tal questão, e isso se dá devido ao lugar comum que foi reservado e naturalizado para o cinema não ficcional, dito como “lugar da verdade”, “captação da realidade”. O poder visual que este desempenha para convencer o público de sua narrativa é sutil e poderoso.

As leituras em torno do cinema documentário demonstraram a necessidade de pensar o documentário como outro *locus* de enunciação de sentido, problematizar suas imagens, a narrativa que a montagem realiza, da pré-produção, produção, pós-produção, recepção pelo público, enfim, um universo de questões que passa despercebida para os olhares menos atentos das nuances que estão intimamente ligadas à produção cinematográfica.

Atrelar o documentário ao conhecimento histórico é amplificar a complexificação iniciada apenas pelo estudo das películas fílmicas. Pode se imaginar em um primeiro momento que o cinema documentário está ligado diretamente a história, pela questão da busca de um sentido para a realidade, e, de fato, até certos limites conceituais e de abordagens está correto afirmar tal assertiva. Entretanto, por mais que o cinema se embriague com a voz de

Clio, ele está desenvolvendo sua própria narrativa, com as questões inerentes à prática cinematográfica, assim como o historiador que se debruça sobre o campo imagético.

Questões conceituais de campos distintos a parte, o cinema se apresenta como lugar privilegiado por mobilizar sentidos visuais, sonoros e motores em seu público. O cinema consegue se alastrar muito mais rapidamente com seus ideais do que o texto escrito, e esse é um dos pontos que se diferenciam diretamente, que é o grau de acesso e sua abrangência. Entretanto, o cinema documentário é buscado para ilustrar acontecimentos, comprovar o que se fala ou ampliar a visão/compreensão de uma época.

Quando assistimos a algum filme ficcional, por mais que se pareça real, sabemos, de antemão, que ele é uma criação de um grupo seleto de escritores, diretores e atores, mas quando se passa ao cinema documental “nos esquecemos” que existe uma equipe de produção, diretores, roteiristas e uma gama de sujeitos, que estão ligados à produção fílmica, e, por mais que se trabalhe a ideia de que o cinema documental é uma narrativa como qualquer outra, parece-nos, que a força mobilizadora das imagens perdura acima de tudo.

Essas questões colocadas acima possuem sua própria historicidade, que está ligada a própria invenção e reinvenção do cinema documental ao longo do século XX, mas este não é o momento e o espaço para problematizarmos essas questões em torno do documentário, pois se trago esses elementos é para se pensar a cinematografia de Eduardo Coutinho, que dedicou parte de sua vida ao campo documental. Mas, o que diferencia Coutinho dos demais documentaristas? Essa foi uma das primeiras questões que pensei quando iniciei minhas pesquisas. Era lugar comum apresentar o diretor como expoente de uma cinematografia que o diferenciava dos demais cineastas contemporâneos, e esta era marcada exatamente por duas questões importantes na forma como conduzia suas obras: a importância que dava a questões que até então eram relegadas a margem social, como a trajetória de vida de sujeitos anônimos da grande cena política, pessoas simples e distantes das grandes problemáticas, e a outra era exatamente a forma como apresentava essas imagens, a configuração de sua produção e a relação com os outros em cena – se coloco os outros é porque insiro a equipe de produção e os sujeitos que estão em diálogo com o diretor, naquilo que o mesmo chama de encontro.

Coutinho proporciona que as pessoas saibam que aquilo que se passa na tela é um filme, que existe um cinegrafista com a câmera, apoiadores, e que as falas das pessoas são provocadas por perguntas de um diretor, e, é por isso que ele faz questão que estes elementos estejam presentes na condução da filmagem. Se pararmos para pegar o que foi colocado no princípio sobre essa sensação de recorte da realidade pura, que alguns documentaristas desejam passar, logo perceberemos que Coutinho vai ao desencontro deste lugar, ele subverte

a lógica das imagens documentais e coloca em questão os limites dessa suposta apreensão da realidade desejada como se fosse a defesa de uma tese sobre os grupos sociais.

O diretor é categórico quando filma, uma vez que ele não está interessado em confirmar uma assertiva a respeito do “outro de classe”, problemática que por muito tempo foi questão norteadora nos documentários do Cinema Novo e de toda uma escola fílmica que marcou o cinema nacional. Por mais que os cinemanovistas tenham contribuído para se pensar os *brasis*, trazendo questões relevantes, que eram colocadas sob um pesado silêncio social, o seu projeto continuava ligado a uma elite intelectual, a uma elite do pensamento que enxergava os grupos às margens da sociedade como comprovação de uma tese sociológica e histórica, isto é, eles não estavam interessados em ouvir o outro, mas afirmar o que sabiam de antemão e falar por estes “alienados e desprovidos” de “pensamento crítico social”, típicos do projeto do Centro Popular de Cultura da década de 1960 (NAPOLITANO, 2018).

É a partir da filmografia de Coutinho que acontece um giro nas questões norteadoras dos documentários nacionais, o que lhe rendeu a afirmação que existem dois cinemas documentais, o antes de **Cabra Marcado para Morrer** e o pós. Posto isso, para Bernardet (1985), Coutinho marca, a partir deste filme, o cinema contemporâneo brasileiro, e ajuda a delimitar o cinema documental com C maiúsculo, deixando de ser “aquele primo pobre” do cinema ficcional comercial.

O cineasta desenvolveu uma arte singular ao longo de sua trajetória cinematográfica, e isto é em decorrência a um *modus operandi* do seu fazer cinematográfico. Coutinho centra a entrevista naquilo que o próprio diretor chama de “diálogo”, “conversa” e “escuta do sensível”. É neste encontro com as pessoas, com suas trajetórias de vida particulares que o diretor se faz diretor, *entrevistado* e tornando-se personagem dos próprios filmes. Nessa lógica, Coutinho subverte os grandes temas em prol da vida cotidiana, as singularidades dos sujeitos que não estarão nas grandes páginas jornalísticas – a não ser veiculadas estereotipadamente – nos centros das discussões político-econômicas e nos livros clássicos que favorecem apenas uma fórmula de narrar trajetórias.

Outra questão importante que Coutinho apresenta é sobre os lugares que filma: ele reduz os espaços da filmagem ao lócus de atuação, de vivência de seus personagens. Para Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008), filmar nesses locais restritos demonstra a importância para o diretor das trajetórias individuais e é dali que o mesmo vai “extrair uma visão, que evoca um geral, mas não o representa nem o exemplifica” (2008, p. 10).

O cineasta, em inúmeros momentos de sua trajetória, já afirmou que não lhe interessa fazer um cinema da verdade ou apresentar a verdade, ser um portador desta, mas, antes de

qualquer coisa, ele acredita numa *verdade da filmagem* e não a *filmagem da verdade*. Essa é uma questão importante que o diretor problematiza, indo a desencontro com a ideia dos documentários possuírem uma relação indexativa com a realidade, como aponta Robert A. Rosenstone (2010).

Colocadas essas linhas gerais, apontadas e estudadas por uma gama de pesquisadores que se deu a trajetória de encontros e desencontros dessa pesquisa, logo, inicialmente, apaixonado pela teoria da História, queria colocar as relações que o cinema documentário, pensando a partir dos filmes de Eduardo Coutinho, possui com a História, mas não apenas a visão que os filmes trazem às interpretações, mas como possibilidade do cinema ser um veículo de produção do saber histórico, um espaço alternativo à escrita.

No entanto, as trajetórias de pesquisa levaram a trabalhar com uma tríade, as quais estão imbricadas, inseparavelmente entre si, que constitui na trajetória de Eduardo Coutinho, seus filmes e a historicidade de suas produções, dando ênfase naquilo que considero e delimito como grande contribuição do cineasta, isto é, a dimensão social de seu cinema junto aos marginalizados sociais.

O que busco evidenciar ao longo dessa obra são as trajetórias do cineasta e o momento histórico no qual vivencia, evidenciando a cultura nacional e como os artistas em sua abrangência estavam em diálogos, não apenas entre si e com o público, mas também com as questões políticas do momento e o mundo, principalmente durante o período ditatorial, o que reverbera diretamente na obra do diretor.

No primeiro capítulo, intitulado **Engajar, lutar, revolucionar: o cinema e a(s) arte(s) no Brasil, dos movimentos engajados à Ditadura Civil-Militar**, situo a cultura nacional durante a década de 1960, buscando compreender a dimensão política da arte nacional, evidenciando os projetos da esquerda engajada, as questões políticas e estéticas que perpassam pela União Nacional dos Estudantes e do Centro Popular de Cultura, assim como o golpe de Estado de 1964, que arbitrariamente encerrou a maioria destes projetos. As vivências de Coutinho estão imbricadas diretamente nesse contexto, já que fazia parte do Centro Popular de Cultura e rodava o **Cabra Marcado para Morrer** (1964) no momento do golpe, contudo, o filme foi interrompido pelas forças de repressão. O mapeamento das disputas em torno do projeto cultural até o final da década, com o Ato Institucional número 5, é fundamental para compreendermos a dimensão política da arte e como foram acontecendo mudanças nas décadas seguintes com o avanço da modernização conservadora e excludente.

No segundo capítulo, **Repressão e resistência na cultura nacional entre 1970-1980: indústria Cultural e atuação política na televisão durante a ditadura Civil-Militar**,

analiso os caminhos postos à classe artística frente à repressão dos anos de ditadura, assim como, o processo de implantação do projeto da modernização excludente e seletivo, no qual o país passara. Neste sentido, evidenciamos as alternativas colocadas aos artistas e como o processo acelerado de modernização abriu espaço para uma Indústria Cultural nacional, e bem como, da hegemonia das emissoras de TV. Nesse processo, relacionamos as disputas em torno da questão cultural, entre a classe artística engajada, e como essa se relaciona com as emissoras, ditas como sustentáculo do regime ditatorial. Nesse percurso, discutimos a participação dos cineastas de esquerda na Rede Globo de Televisão, a partir de Eduardo Coutinho, e como esse passara a pensar problemáticas que seriam essenciais na sua produção fílmica tempos depois, transformando o Globo Repórter numa espécie de laboratório cinematográfico.

No último capítulo, **O Ser Periférico no cinema documentário de Eduardo Coutinho: de Cabra Marcado Para Morrer a Boca de Lixo – 1984-1992**, buscamos evidenciar a trajetória do cineasta a partir de seu documentário **Cabra Marcado para Morrer** (1984) e como este se encontra imbricado na história do país. Ainda evidenciamos as mudanças dentro do cinema documentário e como a linguagem fílmica foi sendo repensada com as contribuições do mesmo, permitindo que Coutinho repensasse seu fazer documentário a cada filme. É por meio deste repensar-se que definimos um quadro de escolhas do diretor, o qual, identificamos em seu trabalho juntamente aos sujeitos a margem dos grandes centros de discussão, isto é, os marginalizados sociais. Esse quadro analítico se encontra na fase de maior produção do diretor, que se estende de 1984 a 2005, de **Cabra Marcado para Morrer ao Fim e o Princípio**. As questões em torno da volta dos direitos sociais e basilares, principalmente acentuada na Nova República, são visibilizadas nos documentários de Eduardo Coutinho, possibilitando uma série de discussões em torno desses sujeitos. Tendo em vista essas questões, buscamos evidenciar e dimensionar a partir de três documentários, **Cabra Marcado para Morrer** (1984), **Santa Marta – duas Semanas no Morro** (1987) e **Boca de Lixo** (1992), suas contribuições para pensarmos outros brasis, de sujeitos que se reinventam e constroem suas histórias cotidianamente.

1 ENGAJAR, LUTAR, REVOLUCIONAR: O CINEMA E A(S) ARTE(S) NO BRASIL, DOS MOVIMENTOS ENGAJADOS À DITADURA CIVIL-MILITAR

*De pé, ó vitimas da fome!
De pé, famélicos da terra!
Da ideia a chama já consome
A crosta bruta que a soterra*
Hino A Internacional

*Atenção
Tudo é perigoso
Tudo é divino maravilhoso
Atenção para o refrão
É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte*
Divino maravilhoso, Caetano Veloso e Gilberto Gil (1968)

1.1 Artistas e intelectuais na disputa do Projeto Nacional 1950-1964: Revolucionaria, ó Brasil!

Em **Cabra Marcado para Morrer** (1984), Eduardo Coutinho é categórico no princípio do documentário, quando se refere ao tempo em que esteve ligado ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)³, que pretendia “fazer seu tributo” ao projeto nacional popular pró-esquerda daqueles anos áureos, os quais se eclipsariam com o golpe Civil-Militar de 1964, levando o país a uma ditadura de longevos 21 anos.

No início de 1960, Eduardo Coutinho, assim como a maioria dos artistas brasileiros⁴ que conquistaram notoriedade nacional em anos posteriores estavam, de uma forma ou de outra, engajados em algum Projeto de intervenção na realidade popular. Muitos destes eram ligados organicamente ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) ou aos ideários da esquerda. Os artistas, em sua grande maioria, viviam se preparando para tão esperada revolução

³ O cineasta integrava o projeto da UNE Volante, que naqueles idos de 1960 percorreria o Brasil, e consequentemente o Nordeste. Foi por meio desta experiência que travou contato pela primeira vez, no Estado da Paraíba, com a história do líder das ligas camponesas, João Pedro Teixeira, em 1962.

⁴ Referirmo-nos à “maioria”, para não falarmos de “todos” artistas, naquilo que alguns estudiosos chegaram a denominar de hegemonia cultural da esquerda na década de 1960, como aponta Marcelo Ridenti ao memorar o ensaio de Roberto Schwarz. RIDENTI, 2007, p.143 – Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança In: FERREIRA, J. DELGADO, L. O Brasil Republicano. 2º ed. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2007.

popular, e enquanto esta não chegava, sentiam-se responsáveis por “apresentar” as demandas populares daquele momento, como se fossem porta vozes dos anseios populares. Os intelectuais não se viam como pertencentes à camada de classe média – embora fossem, a priori, originários da classe média – “viam-se” e “faziam parte” das questões ligadas aos explorados da nação: os camponeses da imensidão continental do mundo rural brasileiro, os operários nos centros urbanos, o homem e a mulher favelados.

A classe artística sentia e procurava as demandas apresentadas pela população, devolvendo um produto cultural “genuinamente” brasileiro, didático e com apelo a conscientização, principalmente por aqueles que se alinhavam com a perspectiva revolucionária outorgada pela esquerda brasileira. Deste momento em diante, nos limitaremos a tratar desde campo, discutindo – sem cair no reducionismo ou sintetização dos acontecimentos políticos, econômicos e sociais, já que estes constituem uma relação interdependente com o mundo cultural, e vice-versa – o conceito de Arte Engajada trazida pelo historiador Marcos Napolitano (2001; 2014; 2018) e dialogando com o sociólogo Marcelo Ridenti (2007; 2010; 2014), sendo que afastaremos deste último quando denomina o movimento artístico-cultural de “romantismo revolucionário”, bem como, trazendo outros autores que nos auxiliem na discussão, como Jean-Claude Bernardet (2007) e Fernão Pessoa Ramos (2019).

A experiência democrática que predominou no país desde meados da década de 1940, proporcionou oportuno terreno para surgirem inúmeros segmentos culturais, os quais pensavam um projeto-nação capaz de desenvolver o país, tirando-o da condenação colonial europeia e das amarras imperialistas dos Estados Unidos da América. Deste modo, a vida cultural efervescente dos grandes centros urbanos não estava alijada dos ditames da política nacional e internacional; ao contrário, elas eram interdependentes de uma situação histórica e social. Por mais que cada uma tivesse suas especificidades, cada qual estava em diálogo constante com a realidade que se apresentava naquele momento, sejam elas, locais, regionais ou internacionais – e isto vale para as questões oriundas do continente europeu⁵.

No Brasil, a década de 1950 se divide em dois momentos importantes nos planos da vida pública e governamental. A primeira metade com o governo de Getúlio Vargas –

⁵ É interessante notar que as ideias de foquismo – prática de guerrilha desenvolvida por Régis Debray – e os ideários de engajamento apresentado por Jean-Paul Sartre estavam presentes no Brasil, bem como as questões ligadas ao terceiro mundo, apresentadas por Aimé Césaire e Frantz Fanon – os dois oriundos da possessão francesa no caribe, a Martinica. No cinema as influências virão da França, Nouvelle Vague, e da Itália, com o neorealismo. Ver STAM, R. Introdução à teoria do cinema. 5º ed. – Campinas, SP: Papyrus, 2013. E RIDENTI, M. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV. – 2. Ed. rev. e ampl. – São Paulo: Editora Unesp, 2014.

encerrado com seu suicídio em 1954 – este que retornava ao poder por meio de eleições e a outra metade com o plano de metas de Juscelino Kubistchek, tendo como maior expoente a construção da nova Capital Federal no Planalto Central do Brasil – é importante lembrar que os conflitos com as forças armadas marcaram toda a década de 1950⁶.

O primeiro, sob a presidência de Vargas, situou a questão industrial com maestria, inaugurando inúmeras empresas estatais destinadas à modernização e ao desenvolvimento do país; o outro, de certo modo, deu continuidade a este projeto, só que se voltando para o capital estrangeiro. Se Vargas atuou por meio do nacional-estatismo, Kubistchek atuaria pela via do nacional-desenvolvimentismo, que não excluía a participação do capital estrangeiro. Entretanto, em nenhum destes houve uma administração sossegada, os conflitos eram constantes com diversos segmentos sociais. Enquanto Vargas se voltou para o trabalhismo, buscando sustentar sua força nas energias oriundas da classe trabalhadora, Kubistchek buscou as vias do “drible” político, isto é, as conciliações, amplas e longas negociações com seus dissidentes – eram os primeiros sinais de esgotamento do modelo político que estava em vigor desde a denominada República de 1946. De uma forma ou de outra, o nacional e o desenvolvimento eram o tom que orientava os discursos e ações na disputa política⁷.

O rádio, veículo de comunicação de massas que desempenhou papel importante neste cenário de modernização, principalmente no eixo Rio-São Paulo – devido às ondas de imigrações, tornando-as polo do mundo urbano brasileiro, o instrumento que tão bem havia sido utilizado por Vargas durante sua ditadura estado-novista, tornara-se um instrumento de divertimento popular consolidado no período em questão. Napolitano distingue que o rádio neste mundo urbano se constituía numa valiosa “fonte de informação, de lazer, de sociabilidade, de cultura. Estimulava paixões e imaginários, não só individuais, mas, sobretudo, coletivos”. O autor continua referenciando que o rádio não estava apenas ligado às classes populares, mas a todos os setores, constituindo uma “peça obrigatória em quase todos os lares, dos mais ricos aos mais pobres” (NAPOLITANO, 2018, p. 13).

6 Para compreender melhor as relações entre sociedade civil e intervenção militar ao longo do século XX sugerimos o seguinte capítulo: MARTINS FILHO, J. R. “Forças armadas e política, 1945-64: a ante-sala do golpe” IN: FERREIRA, J. DELGADO, L. A. N. (orgs). O Brasil republicano: o tempo da experiência democrática – da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2003. p. 97-126.

7 Trabalhamos com a perspectiva dos autores da coleção “O Brasil Republicano”, da editora Civilização Brasileira, organizado por Jorge Ferreira e Lucília de Almeida Neves Delgado. Para mais informações ver: FERREIRA, J; DELGADO, L. A. N (org.). O Brasil republicano: o tempo do nacional-estatismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 2, 2003. E dos mesmos autores a seguinte obra da coleção, citado anteriormente: O Brasil republicano: o tempo da experiência democrática – da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2003.

Neste mesmo contexto, o cinema popular de caráter chanchadesco ganhava seus públicos e o país experimentava suas principais indústrias fílmicas, estas que queriam transformar o Brasil numa “Hollywood tropical”. Os processos ambiciosos fracassaram, mas deram ao público nacional, tão influenciado pela indústria norte-americana, filmes de humor e histórias rústicas que ganhavam bastante simpatia, demonstrando a preferência dos públicos para aquilo que seria predominante durante a década de 1970, o gênero fílmico das chanchadas, tendo como expoentes as pornochanchadas que marcaram época – diríamos que alcançariam seu auge, já que era um gênero consagrado no quesito público, ao menos três décadas antes.

Ao lado da programação do rádio, com suas radionovelas e programas de auditório e do cinema de chanchada, a música popular, como o samba, também apresentava uma grande preferência do público, demonstrando, ainda na época, a potencialidade artística de muitos compositores, cantores e cantoras. Programas de auditório, cinema e música com pegadas voltadas ao popular se encaminhavam para se consolidarem nas décadas seguintes. Era o início da delimitação de público da moderna indústria cultural brasileira.

O autor ainda chama atenção para questões pertinentes quando se trata do período, tocando num ponto essencial: que estes programas, por mais caricatos que fossem, estavam imbuídos diretamente com o mundo social que os davam sustentação, eram “refletidos e refletores” do seu tempo. Indo além disso, o escritor consta que a cultura nacional tinha sido reinventada no quesito de dar e conceber as imagens de sua população (NAPOLITANO, 2018, p. 16-17).

Enquanto o popular se anunciava como expressão vigorosa da sociedade brasileira em suas profusas frentes de representação cultural – e seria predominante nas décadas seguintes, principalmente quando conquistasse a preferência da classe artística cultural em seu projeto revolucionário – as elites brasileiras destoariam deste cenário, se voltando para a Europa. Isto se dava devido à negação daquilo que era representado, isto é, o popular. Para as elites, as representações populares constituíam uma grande vergonha, pois estas os colocavam diretamente em contato com a condição de subdesenvolvimento na qual o país se encontrava, distante dos sonhos colonizados, que de dia e noite se apoderavam de suas mentes, fazendo com que pensassem nas metrópoles do norte global.

O crítico de cinema e historiador do cinema nacional, Jean-Claude Bernardet, em seu livro, **Brasil em tempo de cinema** (2007), situado nesta reflexão, aponta para a “mentalidade importadora” da classe média brasileira, a qual se voltava completamente para o Norte, dando as costas para o Sul. Em outras palavras, sonhava com a vida que não tinham, ignorando a que

possuíam no país. Na obra, narra uma cena que assinala este sentimento/pensamento da mentalidade pequeno burguesa da classe média urbana, quando analisa o documentário **Aruanda** (1959), do paraibano Linduarte Noronha, situando-o como uma resposta para as perguntas que se faziam à época de “que deve dizer o cinema brasileiro? Como fazer cinema sem equipamento, sem dinheiro, sem circuito de exibição?” (BERNARDET, 2007, p. 36).

Bernardet, ao tratar das discussões encabeçadas pelo documentário nos circuitos artísticos – inserindo-o nas discussões sobre a evolução cultural do Brasil – e sua relação com o público, relata a exibição do documentário num liceu de classe média, numa sessão voltada para o cinema brasileiro. O autor diz que ela não foi compreendida, em suas palavras “Viu-se uma fita malfeita e aborrecida, apesar de uma linda música, e a dominante do debate que sucedeu à projeção foi: ‘por que mostrar sempre a miséria? O Brasil não é apenas isso’” (BERNARDET, 2007, p. 39). Esta recusa, por parte da classe média, a principal consumidora cultural, em se deparar com as condições do país, conseqüentemente também as suas, refletia diretamente na cultura e nos meios de expressão.

Marcos Napolitano situa, neste cenário, a idealização das elites por um tipo popular, “conformado, mas com vontade de subir na vida, malandro, mas, no fundo, ordeiro, crítico, porém nunca subversivo” (NAPOLITANO, 2018, p. 17). Jamais dispostos a darem o braço a torcer, atribuíam às produções, contrárias as idealizações do tipo ideal, o tom ignóbil aos produtos, chamados por estes de “inferiores”, atribuindo-os ao subdesenvolvimento, não pela precariedade das obras⁸ ou o circuito de expressão em si, como o cinema e o teatro, “mas pelo seu conteúdo e tipos humanos veiculados, quase sempre pessoas pobres, lutando pela vida, ou tipos debochados e cafajestes, malandros que fugiam as normas de conduta burguesa” (NAPOLITANO, 2018, p. 17). Isto não seria por muito tempo, ao menos devem ter pensado eles, quando passaram a pôr em prática o ambicioso projeto cultural que lhes parecia satisfatório.

Seguindo as exigências, daquilo que trazia o “novo mundo” urbano industrial, as elites do Sudeste puseram em prática seu projeto contrário as representações “popularescas”, um projeto cultural alinhado com o “melhor” que existisse no mundo, isto é, com a cultura central dos países do Norte, já que estes se sentiam em suas mansões como se fosse um apêndice do velho mundo central – de quase nada serve ao corpo, mas continua ali, sendo descartado

⁸ Será a partir desta depreciação e recusa da elite e da burguesia nacional, da chamada falta de virtude dos setores populares, que surgirão expressivas representações artísticas da época, como o teatro Grupo Arena, e o Cinema Novo, expressado no Manifesto, “Estetika da Fome” (1965), do baiano Glauber Rocha, o qual defendia a ideia de partir da realidade subdesenvolvida como sua força para superar e se expressar genuinamente, não como recusa, mas como causa do engajamento com sentido à sua superação.

quando se apresenta os primeiros sinais de inflamação. Neste sentido, São Paulo e Rio de Janeiro disputavam e concentravam uma vigorosa batalha artística – que era sentida também na economia. No tocante as elites, principalmente de São Paulo, a palavra de ordem era a atualização e sintonia com o mundo ocidental. Logo surgiram:

O TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz e as mudanças no campo das artes plásticas – criação do Masp (Museu de Arte de São Paulo) em 1947, do MAM (Museu de Arte de Moderna) em 1948, e da Bienal de Artes plásticas – são as expressões mais significativas desse processo. [...] A bastarda burguesia paulista resolveu transformar a hegemonia econômica de São Paulo em hegemonia cultural, entrando em franca rivalidade com a supremacia cultural e política do Rio de Janeiro. Nesse projeto, forjava-se outra identidade brasileira, mais preocupada em mostrar ‘modernidade’ e sofisticação de forma e conteúdo. [...] (NAPOLITANO, 2018, p. 19).

Cada qual destes possuía suas formas de sintonizar com o mundo ocidental central, atualizando com o próprio projeto de interesse nacional: apresentar uma cultura diferenciada e de alto padrão. Todavia, este panorama cultural apresentado demonstra os conflitos que se acentuarão nas décadas seguintes, não apenas no campo artístico, mas na disputa do projeto de nação que cada qual se alinhará, tendo sua acentuação conflituosa nas reformas de base e no contra projeto da modernização-excludente conservadora na década seguinte.

As elites poderiam até ter todo arcabouço e poder oriundo do capital para criar qualquer estrutura de concreto e aço, entretanto, era na esquerda que as ideias criativas do mundo artístico apresentavam seus mais expressivos projetos. Dentro do mundo artístico engajado – principalmente nos idos de 1950 – a disputa pelo projeto-nação era uma constante, mas neste setor social, a forma como se dava era por meio da palavra, da encenação e representação, em outras palavras, pela força mobilizadora e sensibilizadora da arte. Muitas dessas disputas internas, de certo modo, se davam pela filiação partidária ou a ligação de uma corrente ideológica/intelectual na qual o artista estava ligado organicamente. Neste momento, o nacional-popular, o desenvolvimentismo, o reformismo e o projeto revolucionário disputavam mentes e corações dos engajados artistas na mudança social através do mundo cultural. O combate era nas artes, nas ruas, nos campos e no legislativo.

A esquerda brasileira, sobretudo o PCB, influenciara diretamente a vanguarda artística nos rumos da utopia revolucionária. O partido estivera à maior parte de sua existência na ilegalidade, e havia sido utilizado como bode expiatório em 1935 e no golpe de inauguração da ditadura varguista, assim como os expurgos da vida pública na década de 1940 com Dutra na presidência, este em ritmo de guerra fria com o alinhamento brasileiro aos EUA – o espírito ilusório do comunismo rondando o Brasil seria reutilizado mais uma vez em 1960

com os militares. A década de 1950 também significara para estes uma pequeníssima tranquilidade, fazendo com que se aproximassem do trabalhismo de Vargas e das conciliações de JK, culminando no final da década no grande acordo conciliatório em nome das reformas de base como caminho para a revolução possível, entretanto, será no campo artístico intelectual que estes demonstrariam sua maior influência colocando em ação a teoria e prática revolucionária.

Os comunistas brasileiros já haviam consolidado grande simpatia da classe artístico-intelectual pelo movimento estético que adotaram o chamado realismo socialista, atuante no país, mais ou menos desde 1947 a 1955, estes entendiam que:

[...] a arte deveria ser feita a partir de uma linguagem simples e direta, quase naturalista; o conteúdo deveria ser portador de alguma mensagem exortativa e modelar para as lutas populares; os heróis e protagonistas do ‘do bem’ deveriam ser figuras simples, positivas e otimistas, dispostas à luta e ao sacrifício em nome do coletivo; os valores nacionais e populares, folclóricos, deveriam ser fundidos com ideias humanistas e cosmopolitas, herdadas da arte ocidental dos séculos XVIII e XIX (NAPOLITANO, 2018, p. 24).

É neste caminho que a literatura nacional se engajou e surgiram nomes como Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, entres outros, ligados ao PCB (NAPOLITANO, 2018, p. 25). Nomes importantes que influenciaram gerações, consolidando a cultura e o imaginário brasileiro por meio de seus personagens. Era o nascimento da chamada “Arte Engajada”.

As influências dos ideários de esquerda foram notórias em algumas experiências fora do circuito cultural comercial de massa, e, do ideário do homem brasileiro até então patenteados pela classe média e as aventuras chanchadescas ligadas à comicidade popular. O cinema e o teatro constituíam a ponta de flecha do movimento que modificaria a compreensão daquilo que se tinha do ser brasileiro.

O cinema começava a apresentar algumas ideias interessantes, naquilo que alguns chamam de pré-cinema novo (RAMOS, 2019). Neste momento, alguns filmes, como do crítico de cinema Alex Viana, o qual defendia um cinema nacional e denunciava a hegemonia norte-americana nos circuitos fílmicos do país, assim como, Nelson Pereira dos Santos, passaram a encabeçar um cinema no qual os cineastas fizessem com que a câmera saísse da rota comercial e direcionasse o olhar para outros sentidos coexistentes no contraditório mundo urbano, para os quais as elites fechavam os olhos.

Era necessário que o cinema nacional falasse de temas nacionais, e desde modo, buscasse o homem brasileiro, elegendo o homem popular – principalmente o trabalhador do

campo, das favelas e das fábricas – como imagem do brasileiro. Assim, por meio destas questões, nasceram filmes como **Aguilha no Palheiro** (1952), **Rio 40 graus** (1955) e **Rio Zona Norte** (1957). Estes filmes apresentavam de forma direta e “realista” as dificuldades “camufladas” do mundo urbano (NAPOLITANO, 2018, p. 26). Na época, foram filmes polêmicos que abalaram a classe média.

No teatro⁹, o PCB esteve diretamente ligado, principalmente quando aconteceu o racha no Teatro Brasileiro de Comédia. Com essa quebra, surgiram dois grupos, o Teatro do Estudante Paulista e o teatro Arena em 1953. No TEP, o partido comunista teve grande influência, já que muitos que atuavam eram filhos de militantes do Partido Comunista. Estes jovens foram encarregados pelo Partido da realização de uma sistemática campanha de politização de outros estudantes (RIDENTI, 2007, p. 138), tendo em vista que o “partidão” não era tão influente em meio à juventude naquele momento (NAPOLITANO, 2001, p. 107).

Em 1956, o TEP e Arena realizariam uma junção, dando lugar ao Grupo Arena (NAPOLITANO, 2001, p. 107). É neste período que os artistas-dramaturgos realizam a guinada na construção de peças voltadas para o popular, as quais tinham como meta principal proporcionar “um desentorpecimento do espectador” (NAPOLITANO, 2018, p. 28), assim, distanciando-se do teatro erudito europeu, como era apontado em teses apresentadas em inúmeros momentos de discussão quando estes se reuniam. Tais teses indicariam o caminho da “emoção” para a “conscientização” do homem popular. O historiador Napolitano norteia para os princípios basilares que orientavam o novo teatro:

[...] a emoção e a identificação provocada pela encenação realista dos dramas sociais e humanos deveria ser a base do desentorpecimento e da criação de uma nova consciência nacional emancipadora. Portanto, nessa perspectiva, a arte deveria buscar uma expressão que provocasse emoção, sem dissolver no melodrama sentimental. O despojamento e a simplicidade da forma, aliados ao drama humano pungente, seria o contraponto do melodrama alienado, considerado burguês, pois só representava problemas individuais ou dramas privados (NAPOLITANO, 2018, p. 28).

Buscando desprender daquilo que consideravam o grande teatro burguês, jovens dramaturgos como Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho, Flávio Migliacio e outros, trouxeram inovações para o palco, como **Eles não usam black-Tie** (1952) de Guarnieri:

⁹ Nesse período, no campo do teatro surgiria o Teatro Experimental do Negro (1944), tendo a iniciativa de Abdias do Nascimento. O ideário em torno do movimento constituía na valorização e reafirmação da identidade negra.

[...] a peça contava a história de dramas e conflitos de uma família operária, durante a realização de uma greve, em que as relações afetivas, os papéis familiares, os projetos individuais, a solidariedade de classe são colocados à prova pelo desenrolar dos dramáticos acontecimentos. (NAPOLITANO, 2018, p. 28).

O tempo que a peça esteve em cartaz demonstrou ser um sucesso de público por onde passou, uma vez que esta percorreu em inúmeros estados, realizando apresentações em outros espaços para além do teatro convencional, como os sindicatos, circos e outros segmentos sociais engajados (NAPOLITANO, 2001, p. 108), surgindo a oportunidade para os artistas realizarem uma grande aproximação com os diferentes públicos presentes.

É por meio desta experiência social que passaria a ganhar força uma das principais ideias que movimentaria parte dos artistas, principalmente os engajados, nos anos 1960, isto é, a criação do CPC juntamente aos estudantes da UNE no Rio de Janeiro. No entanto, é fundamental evidenciar que nem todos os artistas do grupo se aglutinaram em torno desta ideia, já que havia discordâncias em como proceder na execução de um “teatro popular” (RIDENTI, 2007, p. 139), resultando a saída de alguns membros. Napolitano pontua que “as ideias estéticas e as peças apresentadas pelo Grupo Arena entre 1956 e 1960 serão fundamentais para entendermos uma das principais expressões do engajamento artístico no Brasil dos anos 1960” (NAPOLITANO, 2018, p. 28).

A música não ficou por fora desta festa rítmica revolucionária, embora que o primeiro movimento musical estivesse alinhado mais às classes médias. Naqueles anos, a música brasileira conheceria a Bossa Nova, dando renome nacional e internacional, consagrando-a nos anais históricos. Um dos responsáveis por dar início ao movimento foi o músico João Gilberto, quando este lançou, em 1959, o *LP Chega de saudade*, o qual trazia o samba requintado com o *jazz*. Ao lado de João Gilberto, Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes se consagrariam, assim como, músicos estudantis, tais quais, Carlos Lyra, Oscar Castro Neves, Roberto Menescal e outros (NAPOLITANO, 2018, p. 29).

O movimento se popularizou, principalmente entre a classe média do Rio de Janeiro, não se enraizando nas camadas de origens populares, coisa que os jovens ligados ao CPC da UNE pretendiam modificar tempos depois, principalmente os músicos ligados aos dois movimentos. A Bossa foi “nova”, pois trazia novos elementos musicais à conhecida música popular. Napolitano reconhece que, embora a Bossa não tenha atingido uma grande parcela entre a população, ela contribuiu para que muitos universitários tivessem seu primeiro contato e passassem a se interessar por música popular (NAPOLITANO, 2018, p. 30). Ela teria tido,

de certa forma, um caráter “educativo”, no entanto restrito a um movimento de aproximação entre os segmentos sociais, principalmente os de classe média aos populares.

O mundo artístico vivenciava profundas transformações nas mais distintas áreas de atuação. As agitações políticas criavam uma sensação conjuntural de transformações nunca vista na sociedade brasileira, fazendo com que os artistas sentissem que aquele era o momento da revolução brasileira. Não apenas os artistas, mas os políticos partidários também. Todo esse envolvimento trouxe uma nova oxigenação para o Partido Comunista, este que se voltava, nos idos de 1958, para formação de uma frente ampla e conciliatória, que consistia no desenvolvimento e fortalecimento da burguesia nacional, vista na época como etapa necessária para a revolução comunista. Este “aliancismo” daria sustentáculo à política na década seguinte até o golpe militar.

1.2 Ver, ouvir e sentir as ruas: teatro, música e cinema na primeira metade de 1960

O interlúdio que abarca os idos de 1950 até 1968, constitui na vida pública nacional um período de grandes tensões políticas, sendo que estas foram intensificadas com o golpe Civil-Militar, apoiada por ampla parcela da população oriunda da classe média e da elite econômica – sem falar da interferência estadunidense na autodeterminação dos povos.

Se o golpe Civil-Militar intensificou as relações político-econômicas na esfera pública, com adoção de uma agenda modernizadora conservadora, interferindo diretamente em setores estratégicos, apoiado na tese de “Brasil, grande potência”, no entanto, para grande maioria da população, não passou de um projeto excludente, deixando-os alijados dos ventos da “modernização” autoritária.

O golpe de abril também afetaria os artistas engajados, significando para estes uma readequação aos planos revolucionários. A classe artística passaria a se empenhar muito mais em dar uma resposta à altura do golpe, denunciando-o, passando a ter como intuito, principalmente, sensibilizar a classe média. Isto se evidencia em decorrência da inviabilização dos planos de criação de uma base sólida alinhada ao projeto revolucionário, devido o desmonte dos movimentos sociais.

Antes da caserna e dos quartéis assumirem o Planalto Central, os movimentos culturais viviam um verdadeiro florescimento de projetos postos em prática; estes foram perpassados por uma ampla agitação política no país. Os anos democráticos anteriores, e o entusiasmo com o governo progressista que se anunciava com João Goulart e sua agenda reformista, endossavam os planos artístico-culturais de muitos intelectuais e artistas

engajados. Se o sonho não era concreto naquele momento, ele estava a caminho da solidificação. É neste sentido que o historiador Marcos Napolitano, ao situar o governo Jango, chama atenção com propriedade, para pensarmos além das esferas econômicas e política partidária:

A importância histórica do governo Jango não pode ser resumida à esfera da política *stricto sensu*. A vida cultural brasileira também se agitou em meio à agenda reformista sugerida pelo presidente, adensando uma série de iniciativas culturais, artísticas e intelectuais que vinham dos anos 1950 e apontavam para a necessidade de reinventar o país, construí-lo sob o signo do nacionalismo inspirado na cultura popular e do modernismo, a um só tempo (NAPOLITANO, 2014, p. 20).

É importante sabermos que essas questões vinham sendo elaboradas, discutidas e efetuadas no país numa frente ampla, englobando diversos campos artísticos culturais, sendo que o teatro, o cinema e a música eram as principais canalizadoras da opinião social e política naquele momento. Isto não significa reduzir as experiências das fundamentais questões que eram colocadas em áreas distintas para além destas mencionadas, como a arquitetura e a poesia concretista, assim como a pintura e a literatura.

De fato, constitui peça fundamental no emaranhado dessa trama o governo Jango, principalmente o período das reformas de base, agenda apresentada pelo presidente que aderiu grande parte das diversas correntes de esquerda em nome da “Ampla Frente”. Da forma como angariou apoio popular da classe intelectual-artística à esquerda, à direita foi completamente o contrário, o quê, de certo modo, já era esperado como demonstra a tradição golpista, conservadora e antipopular dos setores de classe média, da elite e aqueles ligados ao conservadorismo autoritário, como o Exército e os ruralistas do grande latifúndio nacional. Com estes últimos, as questões políticas da negociação que davam sustentáculo ao governo foram interrompidas, nem tanto por serem “maquiavélicos”, como se vivessem fazendo tramas conspiratórias – embora, em parte seja verdadeiro –, mas por não se sustentarem ideologicamente. No final de 1963, Jango passava a colocar a reforma de agenda para projeto político, o que foi o rompimento definitivo.

O Brasil, maior país do Sul das Américas, no contexto mundial da Guerra Fria, tendo à frente EUA e União Soviética, esquentou-se um tanto no mapa da geopolítica mundial, nem tanto por um plano que jamais existiu – até onde aponta os documentos históricos – de Moscou dominar o país e implantar a “famigerada” ditadura do proletariado, o que atormentava – e continua a atormentar – os corações e mentes da classe média brasileira, mas devido aos interesses norte-americanos dentro da nação. Esse contexto real foi mais do que

oportuno para as elites nacionais, juntamente com a alta cúpula militar encabeçarem um plano de assalto ao poder, se consumando no primeiro de abril de 1964.

Destacamos que as eleições de 1960, que levaram João Goulart a vice-presidência, só se efetivaram devido à figura de Jânio Quadros à frente do presidencialismo. É tanto que, quando este último renuncia em 1961, uma junta militar assume o governo, entregando o Alvorada a contragosto, quando o Congresso propõe uma meia saída conciliatória: a implantação do parlamentarismo. Assim, este foi rechaçado pelo povo brasileiro através de plebiscito, em 1963. Todavia, é importante ressaltar que Jango só assumiu o poder devido a um amplo engajamento da sociedade civil organizada, tendo à frente o governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, que encabeçou a campanha da legalidade de sua posse, apontando, inclusive, o conflito armado para que as urnas e a democracia fossem respeitadas. O clima era de guerra civil (NAPOLITANO, 2014, p. 32-33).

Com a ascensão de Jango e a intensificação das reformas de bases, passou a existir no país um sentimento conjuntural que era intensificado pela disputa política, sejam estes advindos do legislativo, das ruas ou do campo. É neste clima que os movimentos artísticos se afirmam, oferecendo uma abrangência teórica e prática que dessem conta e fosse além da situação nacional, isto é, revolucionar. Canalizar o projeto idealizado pela frente de esquerda em representação artística constituía a pedra angular dos artistas engajados.

O teatro constituía uma das frentes mais importantes dos movimentos engajados, como pudemos constatar anteriormente, principalmente nos anos finais da década de 1950, com o TEP e o Arena, como a peça **Eles não usam Black-Tie**, de Guarnieri e **Chapetuba F.C.** (1959), de Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha. No início dos anos 1960 sua importância não diminuirá em nada, mas, ao contrário, irá se intensificar. Em São Paulo, o teatro Arena continuava sendo um polo de atração de artistas de várias categorias, do cinema à música (RIDENTI, 2007, p. 139). O teatro como expressão artística se consolidava com o nacional-popular, buscando um público mais amplo, para além do chamado “teatro sério”. Ponderando a respeito da arte engajada, apontamos que o estilo trazido por Vianinha e Guarnieri:

[...] iniciavam uma trajetória que parecia resolver duas questões colocadas pelas discussões que ocupavam o meio teatral da época: conciliar textos de qualidade dramática e crítica social e política, e encontrar uma linguagem que pudesse ser assimilada, de uma maneira ou de outra, por vários “públicos” (ou platéias), de origem social e formação cultural diferentes. Dos operários dos subúrbios aos burgueses do TBC, passando pelos jovens e estudantes, todos estariam aptos a assimilar o conteúdo e a linguagem das peças, de apelo realista, dramático e humanista, ainda que focando problemas classistas e nacionais (NAPOLITANO, 2001, p. 108).

É neste espírito que o próprio partido comunista passaria a atuar em sua frente ampla, se apoiando mais no linguajar reformista – etapista – do que revolucionário. Não que a revolução estivesse fora de cogitação, mas que as reformas seriam mais um passo em direção a tão sonhada e cobiçada revolução. Todavia, estas discussões não significavam o monopólio do PCB, sendo que estas mudanças estavam sendo amplamente discutidas nos partidos e nas organizações dos movimentos sociais em todo o Brasil.

Marcos Napolitano assinala, que entre 1962 e 1964, as quatro grandes vertentes do teatro nacional se consolidavam, sendo estas:

[...] o Arena, renovado, cada vez mais sob influência de Augusto Boal, partindo para uma linha de montagem de autores clássicos; o Oficina, surgido em fins dos anos 50, na sua primeira fase (pré-Rei da vela), seguindo um caminho mais próximo ao "realismo existencialista"; o TBC, já em crise, apesar do grande sucesso de O pagador de promessas (Dias Gomes, 1960); e, finalmente, o teatro do CPC, apontando para uma linha de "agitação-propaganda", com peças ágeis e buscando "tipos-ideais" para falar da sociedade e da política nacional (NAPOLITANO, 2001, p. 109).

As emoções e os empenhos pela disputa do projeto de nação foram tão intensos que rachou o próprio teatro Arena. Por meio dessa divergência, tivemos uma das mais proeminentes atuações estudantis ligada à cultura, isto é, o CPC da UNE, oriundo do Rio de Janeiro. Neste movimento cultural, nomes como Vianinha, o economista Carlos Estevam Martins – ligado ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros –, Glauber Rocha – no CPC da Bahia –, Leon Hirszman, Eduardo Coutinho, entre outros, serão destaques na construção do projeto político: construir uma arte organicamente ligada ao povo, a qual liderasse as reformas de base do governo Jango, rumo à conscientização revolucionária (NAPOLITANO, 2018, p. 38).

Importante constatar que nem todos os membros eram comunistas, mas giravam em torno do projeto “emancipador” proposto por estes, em busca de uma terceira via. Napolitano discute que o CPC da UNE envolveu muito da forma na qual o partido entendeu o nacional-popular, passando a compreensão desta para o campo artístico no sentido de formar um *modus operandi* de lutar, o qual estivesse disposto a produzir:

[...] uma cultura política e uma política cultural das esquerdas, cujo sentido poderia ser traduzido na busca da expressão simbólica da nacionalidade, que não deveria ser reduzida ao regional folclorizado (que representava uma parte da nação), nem com

os padrões universais da cultura humanista – como na cultura das elites burguesas, por exemplo (NAPOLITANO, 2018, p. 37).

Este caráter de superação do regionalismo, das condições precárias do subdesenvolvimento, a busca pela modernização, sem perder uma espécie de “essência” da vida humana, dava a tonalidade de muitos manifestos, como no teatro, que assinalamos anteriormente. No CPC não foi diferente. No texto manifesto “o chamado” ao engajamento político, por meio da arte, atravessa todo o seu corpo textual, inclusive com a tomada de posição do artista burguês, o qual deveria abandonar a vida estética em prol de um projeto popular, “optar por ser povo”, o que causou constrangimento e tensões em muitos simpatizantes que eram compromissados com o movimento (NAPOLITANO, 2018, p. 38-39). O manifesto, como aponta Napolitano, tentava “disciplinar o artista” para o verdadeiro espírito nacional, isto é, o povo¹⁰.

Analisando o texto base do manifesto, assim como muitas de suas produções, o quesito “povo” estava mais como fonte de inspiração do que necessariamente ponto primordial de construção de uma arte junto do povo, mas uma arte para o povo, e isto era um dos motivos que criava tensão no grupo. Napolitano abaliza para o direcionamento do manifesto para aqueles que queriam integrar o grupo artístico:

O procedimento de criação sugerido visava direcionar o artista-intelectual engajado para a busca de inspiração nas “regras e modelos dos símbolos e critérios de apreciação” das classes populares (camponeses, operários) portadores inconscientes da expressão genuinamente nacional. O objetivo era facilitar a comunicação com as massas, mesmo com o prejuízo da sua expressão artística, a partir de procedimentos básicos: 1) adaptando-se aos defeitos da fala do povo; 2) submetendo-se aos imperativos ideológicos populares; 3) entendendo a linguagem como meio e não fim (NAPOLITANO, 2018, p. 39).

Mesmo bem intencionados, as opções propostas pelo grupo só afirmavam o lugar de classe média no qual eram provenientes, adotando um modelo criativo mais voltado a uma inspiração sociológica/antropológica, do que propriamente dialética. Mesmo assim, os passos dados por estes foram cruciais para modificar permanentemente toda uma compreensão do fazer artístico e sua relação com o público no país.

¹⁰Ridenti situa que os artistas tomavam como meta da “revolução brasileira, [...] principalmente a ação do camponês e das massas populares, em cujas lutas a intelectualidade de esquerda estaria organicamente engajada [...]” (RIDENTI, 2014, p. 28), logo como situamos ao longo dessa discussão, os camponeses do mundo rural brasileiro, os operários nos centros urbanos, o homem e a mulher favelados estavam imbuídos no imaginário e nas ações da esquerda. No entanto, estes “agentes engajados” possuíam a missão de “tutelar” e conduzir as massas rumo ao “mundo novo”, balizando a emancipação popular que diziam defender.

O CPC da UNE ainda encabeçaria projetos importantes, tendo em vista o popular e a popularização de uma política cultural engajada. A UNE Volante, mencionada no início do capítulo, bem como um *LP*, **O povo canta**, que trazia uma variedade de músicas, como a **canção do subdesenvolvido** (1962), de Carlos Lyra e Francisco de Assis, assim como os cadernos poéticos, **Violão na rua**, e estes, ainda realizaram um filme, o proeminente **Cinco vezes favela** (1962), no qual Eduardo Coutinho tomou parte na equipe de Leon Hirszman.

Proeminente naqueles anos, a Bossa Nova, que conquistara o Brasil e o mundo, também estava na disputa dos artistas comprometidos com a revolução. Por parte da artilharia dos engajados, o movimento musical foi amplamente criticado por implementar o jazz instrumental se voltando para os EUA, quando na verdade o que deveriam realizar era uma música popular nacionalista. O Amor, a suavidade e a tranquilidade não combinavam com o linguajar da agitação revolucionária, pois era preciso cantar às ruas e se voltar para elas, na expressão consagrada de “subir o morro” (NAPOLITANO, 2001, p. 117-119).

Alguns artistas não gostaram da tonalidade do manifesto do CPC, principalmente aqueles envolvidos com a Bossa, que tentavam incrementar um aprimoramento sonoro. Carlos Lyra, que desde o final da década se aproximava do samba e dos movimentos musicais populares, seria um destes que reconheceu sua insuficiência de abandonar seu mundo – de origem burguesa – e criar música artisticamente popular, no sentido de ser “povo”, o que alguns chamariam de “populismo cultural” (NAPOLITANO, 2018, p. 41).

Naqueles anos áureos, a palavra de ordem era participar ativamente, então o amor, transcendental e distante, não tinha vez. Napolitano aponta que Músicos como, “Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Nelson Lins e Barros, Vinicius de Moraes e outros, destacavam a música popular como meio para problematizar a consciência dos brasileiros sobre sua própria nação e elevar o nível musical” (NAPOLITANO, 2018, p. 41). Estes músicos seriam responsáveis pela frente, na qual tentaria fazer uma ponte entre “os morros, os sertões e a classe média”.

Recapitulando o fio do amor tão caro à música bossonovista, se ele existisse, deveria ser inserido dentro da vida coletiva que a arte anunciava. Primeiro, o amor dos movimentos sociais em busca da mudança possível, e dentro deste e com este é que o amor engajado poderia surgir. É neste movimento que músicas como “Quem quiser um amor”, de Carlos Lyra e Geraldo Vandré surgem, a qual coloca o amor como conquista, luta árdua, fazendo um paralelo com a realidade nacional. Esta música e “Zelão” encaminhariam as possibilidades de uma bossa nacionalista e engajada sem abrir mão das questões estéticas tão caras ao movimento (NAPOLITANO, 2018, p. 42.).

Nesta paisagem sonora e visual do mundo artístico, muito ainda seria discutido e traçado como possibilidade de um projeto nacional-popular. É fundamental perceber que dentro deste emaranhado artístico, por mais que existisse aproximação e o fim fosse praticamente o mesmo – ao menos, teoricamente – os caminhos que levariam a estes eram distintos. Por mais que a esquerda tivesse certa hegemonia cultural, ela não era homogênea, pois havia a individualidade criativa de cada artista, que empregava sua imaginação inventiva a serviço da transformação popular. Ainda destacamos as contradições dos movimentos e as inúmeras frentes políticas – seja o trotskismo, maoístas ou stalinismo, entre outros – de como conduzir os movimentos contra-hegemônicos, evidentemente, influenciando o processo de criação e ação dos artistas.

O Cinema não ficou à margem dessa agitação artístico-cultural. É deste período o surgimento do Cinema Novo, expressivo movimento cinematográfico brasileiro, fruto do florescimento cultural da época. Os cinemanovistas teriam forte influência do neorealismo italiano e da *nouvelle vague* francesa. O movimento teve em sua linha de frente cineastas como Glauber Rocha, Ruy Guerra, Leon Hirszman, dentre outros. A questão levantada por estes era conscientizar o público, produzir um cinema completamente nacional e de baixo orçamento – como será consagrada na frase do grupo “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” – e essas questões vinham sendo colocadas e discutidas constantemente, principalmente nas décadas de 1950-1960, como assinalamos anteriormente.

Inseridos na busca do homem da revolução brasileira, o interior sertanejo, especificamente o Nordeste, seria uma constante nessa primeira fase do Cinema Novo – 1962-1967. Os cineastas elegeram a vida no campo como a prioridade do processo de conscientização, não apenas das massas, mas da própria burguesia. Será desse fluxo que surgirão obras como **Barravento** (1960), de Glauber Rocha, e mais tarde **Deus e o diabo na terra do sol** (1964), do mesmo diretor, bem como, **Vidas Secas** (1963), de Nelson Pereira dos Santos e os **Fuzis** (1964), de Ruy Guerra. Napolitano pontua que a linguagem adotada por estes, diferenciava-se daquela que o público estava habituado, isto é, com a colonização imagética hollywoodiana, e por meio deste choque “imagético”, eles pretendiam mostrar para o público nacional e estrangeiro:

[...] a realidade brasileira e as relações sociais conflituosas, ambientadas sobretudo no mundo rural, sem romantizar os personagens e as situações (como até então se fazia). Além disso, optavam por um cenário natural e uma linguagem crua, evitando transmitir um clima de estúdio ou de artificialidade nos diálogos e nas personagens, marcas do cinema convencional (NAPOLITANO, 2018, p. 45).

Estas questões estavam inseridas no reconhecido manifesto de Glauber Rocha, “**Estética da fome**” (1965), o qual apresentava de forma diagnóstica a situação do cinema nacional e latino americano. A linguagem do manifesto pode ser inserida dentro do pensamento terceiro-mundista (NAPOLITANO, 2018, p. 45-46), o qual recusava o processo colonizador, denunciava a permanência do colonialismo e buscava a superação das dependências culturais provenientes do norte global; o mesmo estava alinhado à luta de descolonização na África e na Ásia (STAM, 2013, p. 113).

É no meio deste sentimento conjuntural que a arte nacional se fazia. O sentimento coletivo e a ânsia de transformação do meio social estavam latentes naqueles anos. Os projetos que estavam em andamento possibilitavam a veleidade da futura revolução que não chegaria, mas não impedia os sonhos, como demonstra as lutas na África, na Ásia e a Revolução Cubana, estas que possibilitavam dizer: “é possível, e agora, chegou nossa vez”. Assim como, os embates políticos que vigorara naqueles anos, só que tudo isso estava para se eclipsar, pois o alto escalão das forças armadas, tal qual a elite econômica do país, colocavam-se em movimento à surdina dos dias e na calada da noite, e isso era o suspiro antes do grande mergulho no mar do desconhecido.

1.3 1964 a 1968: a classe artístico-intelectual nos primeiros anos do golpe¹¹

O único filme, o qual também fazia parte de um projeto artístico-cultural ligado ao CPC da UNE, interrompido com o golpe de 1964 – ao menos que se tem notícia – foi **Cabra Marcado para Morrer**, de Eduardo Coutinho (LINS, 2004, p. 21). Nos jornais da época, da capital pernambucana, foi estampada a operação militar nos principais jornais de circulação, alguns com os seguintes dizeres “Marcados para morrer”, o qual atribuía o filme a um treinamento de camponeses subversivos para revolucionar o Brasil, estes instruídos pelos oficiais cubanos infiltrados no país, os quais seriam Coutinho e sua equipe de filmagem. Esta era a falácia militar para justificar a repressão e censura ao que não convinha.

A represália ao filme foi justificada por suas ligações, isto é, pelo local de gravação e conteúdo do qual estavam tratando. Como afirmamos anteriormente, o intuito dos militares neste momento era acabar com os focos reivindicatórios da sociedade civil organizada,

¹¹ Nossa intenção ao situar o movimento intelectual-cultural neste momento, busca compreender como os artistas reagiram ao Golpe Civil-Militar de 1964 a 1968. Os idos finais de 1960 constituíram uma abrangência cultural, tendo como principais pivôs, inúmeros movimentos engajados, os quais, ao mesmo tempo, tentavam entender o golpe (onde haviam errado), resistir a ele e oferecer alternativas ao programa artístico político de até então. Por isso achamos importante situar alguns destes movimentos ao longo da escrita deste tópico.

principalmente aquietar os campos, satisfazendo os interesses dos grandes latifundiários brasileiros, e tanto quanto, dos norte-americanos que eram desejosos a todo custo, tirar do pensamento a ideia que o Nordeste brasileiro viesse a ser uma nova Cuba, isto em decorrência das agitações políticas ligadas aos agricultores organizados em busca de melhores condições de vida nas Ligas Camponesas (NAPOLITANO, 2014).

A equipe de filmagem do **Cabra Marcado para Morrer** de 1964 estavam no engenho Galileia, no Estado de Pernambuco, e, ora mais, o lugar era símbolo e o primeiro lugar de eclosão das reivindicações dos trabalhadores rurais nordestinos, quando estes passaram a se organizar contra os latifundiários coronéis do sertão. O lugar era alvo primário das forças de repressão da primeira hora, e, de blinde situam a equipe de filmagem dentro da paranoia oficial das celeridades comunistas. O equipamento de filmagem e tudo que a equipe deixou para trás às pressas para não serem presos foi confiscada pelas forças de repressão do Exército pernambucano, salvo dois livros que os camponeses salvaram com muita argumentação. Naquele momento, não começava apenas a saga de **Cabra Marcado para Morrer** e, conseqüentemente, de Eduardo Coutinho, mas de toda a classe artística e lideranças populares: a perseguição e repressão a tudo que desoasse da marcha inexorável dos quartéis.

A ditadura Civil-Militar foi um emaranhado político complexo, qualquer tentativa de relativizar ou generalizar o período leva a descaminhos ao serviço histórico e historiográfico. Uma das mais longevas ditaduras Civil-Militar das Américas, com inacreditáveis 21 anos de mando e desmando dos autoritários de farda e coturno, possuem diversos momentos de readaptações as exigências políticas do projeto de manutenção de poder que lhe dava sustentáculo. Dentro do próprio exército, a disputa pela vertente que governaria o país seria marcada pela disputa entre o velho ex-combatente, General Castelo Branco – que inacreditavelmente lutou pelo fim do fascismo na Itália na Segunda Guerra Mundial e implantou uma ditadura nos trópicos – e o Marechal Costa e Silva.

Reduzir o período ditatorial aos altos escalões, aos planos econômicos e, conseqüentemente, a repressão, não abarcam as implicações que este projeto autoritário-conservador, com ares de modernização capitalista, significou para a tessitura social. Às vezes, olhar de modo retrospectivo – sabendo o que aconteceu – acaba por desarticular a vivência diária daqueles sujeitos históricos, que ao mesmo tempo em que faziam sua história, realizavam a história do país inconscientemente – ou conscientemente.

A ditadura se impregnou como um câncer jamais visto em cada célula social, estando presente desde o primeiro momento que foi declarada vacância pelo próprio Congresso

Federal da cadeira presidencial – João Goulart ainda estava no país. O período iniciado a 1º de abril de 1964, pode ser compreendido neste momento como estruturação do projeto administrativo burocrático que daria o arcabouço necessário aos militares, os quais enunciavam que aquele golpe não era apenas mais um nos programas minimamente progressistas, pois os militares tinham chegado para ficar por um longo tempo.

Neste primeiro momento, que os militares se empoleiravam via golpe no poder, com ajuda da burguesia e da elite, tentavam passar a ideia de legalidade e normatividade constitucional, contudo, a classe artística foi poupada da atenção total do regime – isto não exclui de forma alguma que os intelectuais e artistas não foram reprimidos, censurados e presos, mas que os militares tinham planos mais urgentes como veremos ao longo do texto. Isto se explica, como aponta o historiador Marcos Napolitano em seu livro *1964: história do regime militar* (2014), ao tratar da repressão à cultura por alguns motivos.

Entre estes, a classe artística, em sua grande compostura, era de pessoas oriundas da classe média, e os militares se apoiavam nos ombros deste setor do mundo urbanizado para justificar suas pautas reivindicatórias e sustentar a narrativa que o golpe havia sido, em verdade, uma revolução para salvar a democracia. Atacar pessoas oriundas dos setores sociais que davam credibilidade e massa muscular – no sentido de sustância – era cometer suicídio político, autossabotagem. Para perseguir e controlar as atividades artísticas, sem necessariamente se sujar com a base de sustentação, havia os homens da linha de frente da Polícia Militar – esta que se sustentou, cresceu e se transformou na maior força policial, superando a Polícia Civil dentro do país sob os auspícios da ditadura (SAFATLE; TELES, 2010) – que com seus Inquéritos Militares atacavam, perseguiram e prendiam qualquer um que estivesse denominado previamente de subversivo.

Outro motivo era que os Militares estavam muito mais interessados em acabar com as organizações políticas que realmente representavam perigo ao seu plano de poder, como as ligas camponesas, os operários e a frente de oposição política. Naquele momento, era necessário eliminar sistematicamente as lideranças da sociedade civil organizada. Como os artistas diziam que estavam com o “povo, escreviam para o povo e eram povo”, sem estas organizações, suas pretensões caíam por terra.

Napolitano consta que houve três momentos de repressão aos setores artísticos; o primeiro de 1964 a 1968 e sequencialmente de 1969 a 1978 e, por último, de 1979 a 1984 (NAPOLITANO, 2014, p. 92); interessa-nos neste momento o primeiro, o qual, como situado anteriormente, possuía como princípio acabar com os vínculos entre organizações políticas e artísticas:

[...] O objetivo principal era *dissolver as conexões entre a “cultura de esquerda” e as classes populares*, estratégia manifestada no fechamento do CPC e do Iseb e dos movimentos de alfabetização de base. O controle e a perseguição à atividade intelectual escrita (imprensa) era feita, principalmente, via IPM (inquéritos Policiais-Militares) e processos judiciais, implantando o chamado “terror cultural”, que transformava todos os intelectuais críticos em potenciais subversivos “inimigos da pátria” (NAPOLITANO, 2014, p. 92).

A arte, como vimos, deveria ser engajada como passo essencial para a revolução vindoura, mas se engajar com o quê, já que os militares desmancharam e passaram a controlar todos os tipos de agremiações? Restava ao mundo artístico se voltar para sua classe, e principalmente para a juventude urbana dos grandes centros. Com as tentativas de destruição dos vínculos entre artistas e movimentos sociais, os militares abriram as comportas para a rearticulação artística, que passaram a criticar o governo, voltando-se para o público “aliançado” com os próprios militares, isto é, a classe média.

Com certa liberdade, tendo em vista a conjuntura de exceção que estava em vigor, os palcos do teatro, do cinema nacional – sobretudo fora dos circuitos comerciais com o Cinema Novo – e dos circuitos musicais, entoaram as críticas ao regime que se implantava. As antigas ambições de revolucionar o mundo estavam por um fio, mas nem por isso os artistas deixaram de se engajar dentro de suas especialidades em atacar o regime. Os esforços revolucionários da classe artística foram mobilizados para uma frente de artilharia pesada contra o regime.

Uma das primeiras reações no campo cultural foi o espetáculo **Opinião** (1964) – o qual inauguraria uma série de apresentações cênicas com pegadas no estilo musical – este que havia sido organizado por muitos dos ex-membros do CPC/UNE acabado com o Novo Regime, tais como “Vianinha, Ferreira Gullar, João das Neves, Armando Costa, Paulo Pontes e Denoy de Oliveira” (RIDENTI, 2007, p. 144). A apresentação representou tamanha importância à época, que daria nome ao teatro na qual estava sendo montada. A mesma dava o foco necessário para a superação do regime, ainda apoiado na ideia de uma frente, só que esta, de caráter popular e de classe, como ficava exposta pelos músicos que se apresentavam um originário do Nordeste e sertão (João do Vale), outro do morro (Zé Ketí) e uma mulher oriunda de classe média (Nara Leão). Para Napolitano “simbolizava a aliança social que fundamentava a ‘frente única’ nacionalista, politicamente derrotada, mas culturalmente ainda triunfante” (NAPOLITANO, 2018, p. 50).

Na mesma vertente de **Opinião**, surgiu uma série de outros espetáculos que carregavam a incisiva crítica ao regime militar, como **Arena Conta Zumbi, Liberdade, liberdade, Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come, Esse mundo é meu**, entre outros.

Não completamente desiludidos do projeto político, ainda acreditavam numa saída possível, sendo que estes espetáculos atualizavam as propostas do Manifesto do CPC da UNE e ia mais além, pois apresentavam uma autocrítica do fracasso da frente aliancista e das possibilidades de superação do regime, inclusive revendo os quesitos populares e nacionais, pontuado por Napolitano, “A partir do golpe, a ênfase maior era sobre os elementos populares, fazendo com que este polo desse sentido ao nacional. Antes do golpe era mais comum que o nacional configurasse o popular” (NAPOLITANO, 2018, p. 51-52).

Entretanto, as questões ligadas entre o intelectual e o povo continuariam sendo uma das molas propulsoras dos artistas da época, e mesmo que os artistas passassem a buscar representações puramente populares, não conseguiam resolver os dilemas “de quem fala por quem” ou para quem se faz teatro, entre “popularizar-se” e “ser popular”, o que seria agravado com a midiaticização dos produtos culturais por meio da Indústria Cultural. Mesmo neste cenário, Napolitano reconhece que:

[...] o *Opinião* destacou-se por ter assumido a necessidade de se colocar os problemas socioculturais do país numa perspectiva mais popular do que ‘nacional’, e esse talvez seja o seu sentido histórico mais importante. Ao mesmo tempo em que representou uma continuidade na ideia de aliança de classes, *Opinião* reduziu a amplitude dela, dando mais ênfase ideológica e estética ao popular, na construção da resistência ao regime (NAPOLITANO, 2018, p. 52).

Outro que se iguala ao **Opinião** em sua importância é o **Arena Conta Zumbi**, o qual foi “basicamente, um espetáculo musical que dramatizava a resistência do Quilombo de Palmares, surgido no século XVII em Alagoas, para homenagear a resistência de todos os oprimidos de todas as épocas” (NAPOLITANO, 2018, p. 52). Inserido naquele contexto, o mesmo constituía numa crítica de forma alegórica a fracassada frente única que dera sustentação ao fazer político até o golpe.

Estes espetáculos, em especial os dois mencionados anteriormente, constituíram de um importante espaço para repensar a forma como se fazia política de até então, e como se encaminhar frente à consolidação do golpe Civil-Militar, o que, de certa forma, deu simbolicamente uma revigorada perspectiva de resistir ao assalto do poder.

No cinema, tivemos uma das frentes mais contundentes de autoanálise e crítica ao regime ditatorial de primeira hora e aos movimentos de esquerda. Um dos primeiros foi o filme **O desafio** (1965), de Paulo Cesar Sarraceni, que contava “as crises afetivas e políticas de dois personagens emblemáticos (Marcelo e Ada) da juventude de esquerda brasileira” (NAPOLITANO, 2018, p. 53). Na concepção de Napolitano, o filme que iniciara um “ciclo de

revisão ideológica e estética que o Cinema Novo radicalizou em relação aos valores do nacional-popular, tratado no filme como um conjunto de crenças ‘perdidas e sem retorno’” (NAPOLITANO, 2018, p. 53), é no tocante a essa questão, do nacional-popular, que ainda giraria muitas das discussões até 1968, embora estas tragam autocríticas e reavaliações no posicionamento político.

O Cinema Novo foi um daqueles que primeiro lançou uma autocrítica que buscava “se livrar das ilusões políticas e ideológicas que estavam por trás dos elementos culturais e estéticos que compunha a política nacional-popular e seu mito da aliança de classes” (NAPOLITANO, 2018, p. 53). É nessa situação conjuntural que Glauber Rocha lança o filme **Terra em Transe** (1967), o qual, de forma alegórica, narra a vida de um emblemático “político e poeta de esquerda, em crise por perceber, tardiamente, que sempre havia servido a políticos traidores e oportunistas” (NAPOLITANO, 2018, p. 53-54).

No cenário musical, os artistas buscaram todos os meios que possuíam a sua disposição para alertarem a população sobre o golpe instaurado – quando se referir à população neste momento, leia-se à classe média urbana. É neste período que os espetáculos da TV se popularizam como os “festivais de canção”, principalmente na TV Record (NAPOLITANO, 2018, p. 56), e surgiu o movimento *Tropicalista* e a cunha de *MPB* (Música Popular Brasileira). Sendo neste espaço que se consolidaria o mercado fonográfico como um dos expressivos circuitos de divulgação do meio cultural massificado, ao lado da Televisão.

Com a popularização da MPB, principalmente veiculada nos festivais musicais e programas como o *Fino da bossa*, estes transmitidos por meio da rede de comunicação televisiva, a crítica ao regime militar ganhava um novo patamar, dando a sociedade brasileira músicos como Chico Buarque de Holanda, Elis Regina, Tom Zé, Geraldo Vandré, dentre outros. Essas questões foram circunstanciais depois de 1965, sendo intensificadas a partir de 1966, indo até 1968, sendo marcado e reconhecido o ano de 1967 como “o ano da arte engajada”, ao qual contrastava com o autoritarismo governamental:

O ano de 1967 marcou o auge de popularidade da “arte engajada” brasileira. No cinema, na música, no teatro, na televisão, a impressão era de que o Brasil todo havia se convertido para a esquerda. Esse fenômeno cultural contrastava com a realidade política do país, cada vez mais controlado por um regime que deixava claro sua disposição para ficar no poder, dissipando as ilusões daqueles que achavam que a ditadura era transitória [...] (NAPOLITANO, 2018, p. 59).

No final de 1967 – tendo seu *boom* em 1968 – surgia o Movimento Tropicalista, o qual, dentro do circuito artístico, encaminharia críticas contundentes ao nacional-popular e a

estética das artes daquele momento, trazendo uma nova repaginação na intensa luta do campo artístico, assim como podemos constatar:

Na música – sua maior vitrine – os marcos foram as canções “Alegria, alegria” de Caetano Veloso e “Domingo no parque” de Gilberto Gil. No teatro, as ousadas experiências do Grupo Oficina, ou seja, as montagens do O rei da vela e de Roda Viva. No cinema, a radicalização das teses do Cinema Novo, com o lançamento de Terra em Transe, de Glauber Rocha. [...] as experiências das artes plásticas, principalmente de Helio Oiticica [...]. (NAPOLITANO, 2018, p. 63-64).

Entretanto, o grupo do movimento *Tropicalista*, não possuía uma homogeneidade, mas uma diversidade de aspectos que os diferenciava em muitas de suas frentes; o que os aproximavam eram as “críticas às ilusões e projetos de uma cultura engajada, nacionalista, ligada à ‘esquerda ortodoxa’, como passou a ser visto o PCB, era o ponto em comum entre Caetano, José Celso, Helio Oiticica e Glauber Rocha” (NAPOLITANO, 2018, p. 65-66).

Enquanto os palcos da arte engajada em suas múltiplas frentes lançavam as investidas necessárias ao regime ditatorial, no campo político, a esquerda rachava de vez quando ficou evidente a incomunicação entre aqueles que “defendiam a luta política (ou seja, pacífica) e aqueles que defendiam a luta armada” (NAPOLITANO, 2018, p. 59). É neste quadro que nomes do PCB, como Carlos Marighela, romperiam definitivamente, adotando a luta armada contra o regime, fortemente influenciado pelos revolucionários da ilha de Cuba.

Nas ruas, o movimento estudantil voltava com força, se organizando desde 1966, principalmente depois do rompimento de Carlos Lacerda com o Regime (NAPOLITANO, 2018, p. 58), o que seria evidenciado com os grandes conflitos e fechamento do congresso da UNE em 1968. Não apenas a classe estudantil se organizava como a classe operária, a qual se voltou contra o golpe em 1968, organizando a greve de Contagem. Tanto o movimento estudantil como o movimento operário estavam à esquerda do PCB (ANTUNES; RIDENTI, 2007), estes que apresentavam o esgotamento da política do Partido, radicalizando as manifestações contrárias ao golpe.

Não apenas no Brasil, mas em todo o mundo, 1968 ficaria eternizado como o ano das explosões de movimentos de contestação à ordem estabelecida, embora cada qual tivesse suas pautas reivindicatórias como:

[...] o maio libertário dos estudantes e trabalhadores franceses, a “Primavera de Praga” contra o “socialismo real” sob domínio da URSS, o massacre de estudantes no México, as manifestações nos Estados Unidos contra a guerra no Vietnã, as distintas ações revolucionárias armadas em diversos países, os movimentos de contra cultura, dentre tantos outros exemplos (RIDENTI; ANTUNES, 2007, p. 79).

No entanto, este mundo revolucionário logo sofreria as contramedidas daqueles que estavam no poder, para darem as devidas continuidades à manutenção da nova ordem, como aconteceu no Brasil no final de 1968, assim, os anos de atuação política e engajamento se eclipsaram uma segunda vez. Todavia, o combate incessante dos artistas engajados em suas múltiplas vertentes, ao lado dos movimentos sociais que ainda existiam na clandestinidade, da luta estudantil e da luta armada que ganhava corpo naquele momento, não passaram despercebidos pelo alto comando dos militares. Entretanto, estes movimentos contribuíram para evidenciar o autoritarismo ditatorial do governo, no qual tentava transpor a imagem de uma democracia em sua reorganização, quando na verdade se estruturava um plano de poder que viera para ficar, não importasse o custo, como ficou claro, no famigerado Ato Institucional Número 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968.

Com o AI-5, os militares, juntamente à elite econômica, assumiam definitivamente os rumos do país, consolidando o projeto modernizador excludente, colocando o país num sistemático processo de repressão. Se nos primeiros momentos do golpe os movimentos sociais e organizações políticas ocuparam o tempo dos militares, com o novo ato, os artistas, estudantes e qualquer outro tipo de ativismo foram digladiados pelas forças repressoras. O país entrava num amargo silêncio na base da força, da censura, das torturas, exílio e assassinatos dos dissidentes do regime.

As décadas seguintes seriam herdeiras diretas de toda movimentação que aconteceram naqueles anos. Os movimentos culturais, políticos e toda estruturação da sociedade brasileira e sua Indústria Cultural se dariam sob as botas dos militares nas intensas décadas de 1970-80. Daquele momento em diante, o Brasil adoeceria de si mesmo e ainda hoje conseguimos sentir os seus sintomas e traumas no tempo presente.

2 REPRESSÃO E RESISTÊNCIA NA CULTURA NACIONAL ENTRE 1970-1980: INDÚSTRIA CULTURAL E ATUAÇÃO POLÍTICA NA TELEVISÃO DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR

*Tem dias que a gente se sente
Como quem partiu ou morreu
A gente estancou de repente
Ou foi o mundo então que cresceu
A gente quer ter voz ativa
No nosso destino mandar
Mas eis que chega a roda viva
E carrega o destino pra lá
Roda Viva – Chico Buarque, 1968*

*Eu sou apenas um rapaz latino-americano
Sem dinheiro no banco sem parentes importantes
E vindo do interior
Mas sei que nada é divino
Nada, nada é maravilhoso
Nada, nada é secreto
Nada, nada é misterioso, não
Apenas um rapaz latino americano – Belchior, 1976*

2.1 “*Nunca fomos tão felizes*”: o aparelho repressivo estatal contra toda subversão política, artístico e cultural

Não tive tempo para ter medo – Carlos Marighella

A ditadura Civil-Militar consolidava-se definitivamente no final da década de 1960. O AI-5 e seu projeto político, econômico e social, passava a ser norma regulamentadora das ações estratégicas dos órgãos governamentais, os quais já estavam sendo evidenciados com a promulgação da constituição autoritária de 1967, sendo esta ampliada com a de 1969, assim como, nos inúmeros atos institucionais postos desde o primeiro momento do golpe, passando de “governo tampão à agência reguladora e normativa da relação socioeconômica” (NAPOLITANO, 2014, p.141). Dali em diante, o país passaria por um acelerado processo de modernização autoritário-excludente em inúmeros setores sociais, seja econômico, social ou cultural. A burocratização e o tecnicismo passariam a constituir o fio condutor do governo.

O autoritarismo excludente da modernização nacional retirou, por meios coercitivos, os principais agentes a quem realmente interessava tal discussão, isto é, a sociedade civil. Os movimentos sociais, cerceados e subalternizados, ficaram às margens da sociedade que se dizia modernizar, embora tal constatação fosse escancaradamente seletiva e direcionada a determinados setores sociais, enquanto outros cindiam em abismos sociais maiores dos que já

se tinham antes. É neste período que a ditadura institucionaliza o terrorismo de Estado, submetendo intensivamente os setores sociais aos órgãos de repressão, tudo isso atendendo ao ímpeto do desenvolvimento capitalista, que ficaria conhecido pela maquiagem propagandista do regime como o “milagre econômico”, ou como passou a ser conhecido posteriormente, “o gigante dos pés de barro”, tendo em vista seu gradual esgotamento ao longo da década de setenta e oitenta (NAPOLITANO, 2014).

A década de 1970 iniciava-se perpassada por algumas situações abluídas de um gosto amargo e ao som de um pesado silêncio: finalmente os militares haviam desarticulado a classe artística – os artistas haviam recuado frente ao aparelho repressivo, até mesmo para sobreviver, mas, como veremos não abandonaram o embate – fazendo com que muitos fossem ao exílio ou procurassem outras formas de se contrapor e viver dentro das regras do novo *establishment* que contava com a censura imperando explicitamente.

É neste período que o segundo momento de repressão aos artistas passa a vigorar, como tivemos oportunidade de apresentar em outro momento do texto ao longo do primeiro capítulo; este período se estende, segundo Napolitano, de 1969 a 1978 tendo:

[...] como objetivo central *reprimir o movimento da cultura como mobilizadora do radicalismo da classe média (principalmente dos estudantes)*. Nessa fase o regime se armou com novas leis, como a nova Lei de Censura, em novembro de 1968, que sistematizava a censura sobre obras teatrais e cinematográficas e criava o Conselho Superior de Censura [...] (NAPOLITANO, 2014, p. 92, grifos do autor).

Este momento ainda seria marcado pela criação e regulamentação de diversos elementos de censura e controle no campo das artes e outros meios de divulgação, como o Decreto-Lei nº 1.077 que tinha o objetivo de censurar previamente os meios de publicação impresso. Napolitano acentua que a Polícia Federal melhor se organiza neste contexto “para aplicar a censura com mais eficiência, com a criação da Divisão de Censura de Diversões Públicas e a ampliação do seu corpo de censores” (NAPOLITANO, 2014, p. 92). A imprensa possuía intervenção direta dos órgãos de censura e um aparelho restritivo que funcionava por meios de boletins.

Contraditoriamente, este tempo ainda ficaria marcado pela política cultural do regime, tendo a consolidação da indústria cultural em seu sentido mais amplo, como um dos elementos constitutivos da modernização conservadora:

[...] este segundo momento repressivo conviveu com o auge da política cultural proativa, expressada pela Política Nacional de Cultura, ambicioso plano que combinava mecenato oficial e normatização do campo cultural e suas instituições

públicas, lançado em 1975 pelo MEC, dentro da estratégia da institucionalização do regime, conhecida genericamente como “abertura” (NAPOLITANO, 2014, p. 93).

Muitos artistas, frente à frustração da não consolidação de um projeto social mais engajado, voltado à coletividade artística entendida como transformadora do mundo, como era colocada pela grande “família comunista” dos anos 60 (RIDENTI, 2014), passaram a viver na dubiedade da nova ordem modernizadora. Napolitano apresenta um comentário interessante sobre esta situação que reverbera diretamente ao lugar social da grande maioria artística:

[...] Os intelectuais e artistas, como quadros rebeldes da classe média letrada, deveriam ser reconduzidos à sua vocação: ajudar na modernização econômica de matiz conservador prometida pela nova ordem política. Por isso, talvez intuitivamente, talvez propositalmente, os militares não se preocuparam tanto quando os artistas de esquerda foram para o mercado (editorial, fonográfico, televisual). Conforme a historiografia já apontou, esta “ida ao público” (consumidor de cultura) era preferível à “ida ao povo” (os circuitos culturais ligados ao movimentos sociais, instituições e partidos de esquerda) [...] (NAPOLITANO, 2014, p. 94).

A energia criadora dos artistas seria canalizada pelo mercado para novas configurações sociais, que incluíam dentro da modernização social uma moderna indústria cultural, mostrando que no Brasil, como no mundo – a exemplo do maio de 1968 – o sistema capitalista saberia agir magistralmente frente aos novos anseios da classe média e dos populares, proporcionando “o surgimento de uma nova cara do espírito do capitalismo” (ŽIŽEK, 2018).

É fundamental ressaltar que muitas destas configurações já se apresentavam em discussões de muitos artistas ainda na década de 1960, como os embates do movimento tropicalista, que passavam a se questionar sobre uma série de elementos, fazendo críticas contundentes ao engajamento artístico.

No campo político, ainda na década de 1960, com as dissidências no *partidão* do PCB, muitos movimentos de esquerda integraram a luta armada, passando a desempenhar uma série de expropriações a bancos, tomadas de armamentos das forças militares regulares e partindo para ações mais incisivas contra o regime, por exemplo, a captura do embaixador norte-americano pelo Movimento Revolucionário 8 de Outubro, apoiado taticamente pela Ação Libertadora Nacional. No entanto, a partir do final da década, a ditadura eliminaria sistematicamente os focos de luta armada, tendo como emblema do aparato repressivo, o assassinato do guerrilheiro Carlos Marighella numa emboscada em novembro de 1969; do

comandante Carlos Lamarca em 1971; além da guerra psicológica e ambientação do medo causado pelos órgãos repressores.

O MR-8 era um dos inúmeros grupos que se levantaram contra o sistema ditatorial, ao lado da ALN, do Carlos Marighella, Ação Popular, Comando de libertação nacional (Colina), Vanguarda Popular Revolucionária, esta última organizada por militares nacionalistas, tendo como membro o experiente Carlos Lamarca – estes dois últimos, Colina e VAR se uniriam formando “a Vanguarda Armada Revolucionária – Palmares (VAR-Palmares)” (NAPOLITANO, 2014, p. 113), assim como, inúmeros outros ligados à esquerda que não enxergavam outra via de ação naquele momento a não ser entrar para luta armada.

É interessante pensar, como analisa Napolitano (2014), que as discussões em torno do PCB, e posteriormente as dissidências, principalmente no sentido de “no que falhamos e como fazer de agora em diante”, estavam sendo colocadas desde os primeiros momentos da confirmação do golpe, fazendo com que muitos membros se voltassem, buscando as “falhas” na certeza da revolução que tinha como certa; neste caminho sobraria para o *aliancismo* do PCB e a suposta fraqueza de Jango. Para eles:

[...] se moderação, reformismo e pacifismo não tinham conseguido acalmar os reacionários, então a esquerda tomou o caminho lógico. Ir à guerra, na forma do combate armado ao regime. O próprio PCB ficou mais de um ano até conseguir elaborar um documento mais amplo sobre a derrota, e nele reiterou a opção pela luta pacífica contra o regime, acirrando ainda mais as cisões internas (NAPOLITANO, 2014, p. 110-111).

O imobilismo do partido e sua opção pela luta pacífica depois do golpe de Estado, assim como a revisão de muitos membros do processo aliancista da década anterior com os setores da burguesia, levaram à dissidência de muitos membros, sendo assim, o racha no partido. Entretanto, não foi exclusividade dos membros do PCB o engajamento na luta armada, e a situação estava posta em muitos grupos progressistas, como, por exemplo, as forças armadas nacionalistas expurgadas pelos militares golpistas, que já articulavam com Leonel Brizola um foco de resistência nos primeiros anos pós-golpe (NAPOLITANO, 2014, p. 112).

O importante a ser destacado neste momento, seguindo o raciocínio das discussões trazidas por Ridenti (2014) e Napolitano (2014; 2018) é atentar para as inúmeras singularidades que compunha cada grupo, suas filiações ideológicas e ações, assim como seu projeto político após o suposto fim do regime. Embora as ideologias diferissem, estes grupos

tinham questões em comum, como a própria luta armada, queda da ditadura e implantação de um regime de cunho socialista ou no seu limiar. Situar estas diferenciações são importantes para podermos esclarecer as disputas políticas entre os próprios membros da esquerda, mostrando que não existia uma uniformidade ou uma linha explícita para aqueles que entraram na clandestinidade.

Entretanto, essas cizânias contra a instituição federal não poderiam permanecer na forma como estavam. Utilizando os levantes armados como “desculpa”, os militares puseram à disposição toda estrutura estatal e militar para acabar com os focos de guerrilha, o que serve como válvula, inclusive, à captura do embaixador norte-americano. Na clandestinidade, muitos estudantes e membros intelectualizados da classe média se insurgem contrários ao mandonismo autoritário do regime. Da mesma maneira, cria-se uma *intelligentsia* repressiva nas forças de contenção e manutenção da ordem, tendo como principal meta desmanchar todo e qualquer foco revoltoso e evitar novos levantes – não é a toa que é nesse contexto que se impõe abertamente o cerceamento à classe artística.

Deste modo, de 1969 até mais ou menos 1974, com a destruição da guerrilha do Araguaia organizado pelo Partido Comunista do Brasil (PCdoB), outro dissidente do PCB, o foco dos órgãos repressores foi centrado no desbaratamento das organizações contrárias levantadas em armas, sendo que “O regime militar montou uma grande máquina repressiva que recaiu sobre a sociedade, baseada em um tripé: vigilância – censura – repressão” (NAPOLITANO, 2014, p. 116). O Serviço Nacional de Informação construiu um verdadeiro sistema de controle de informação, contrainformação e ações para dissipar qualquer contrariedade, conforme explícito:

A repressão, entendida como conjunto de operações de combate direto às ações civis e armadas da oposição ao regime, completava o tripé repressivo. Até o final dos anos 1960, as polícias estaduais, os Dops, eram as responsáveis pelas operações policiais de repressão política. Não havia, portanto, um sistema nacional, militarizado e integrado de repressão policial. O crescimento da guerrilha, em 1968, gerou outra estrutura para este lado do tripé, consagrando a sigla mais aterrorizante do período: DOI-Codi (Destacamentos de Operações e Informações-Centro de Operações de Defesa Interna). Antes do surgimento do sistema DOI-Codi, cada força militar tinha seu serviço de informação e combate à guerrilha, sob responsabilidade do respectivo ministro militar. (NAPOLITANO, 2014, p.120)

Da mesma forma o surgimento da Operação Bandeirantes de caráter estrutural de grau nacional, antecessora ao sistema DOI-Codi, permitia um aparato informacional e sistemático que pudesse agir estrategicamente contra a chamada subversão. Vale destacar que o sistema repressivo ditatorial não poupou táticas extremistas para frear as ações dos militantes e

dissidentes nos porões dos órgãos repressivos e até mesmo em lugares clandestinos. Torturadores, como Fleury e Ustra emplacaram massacres regados a sangue para conseguirem resultados, estes que constituíam na eliminação sistemática da guerrilha, bem como, de qualquer outro desbravamento contrário à ordem.

Muitos artistas, intelectuais e parte da classe média deram suas contribuições aos grupos armados, mesmo sem necessariamente terem pegado em armas – o que não exclui a adesão de um número significativo de intelectuais, arquitetos e artistas às causas da guerrilha¹², seja com doação de dinheiro, escondendo os clandestinos e servindo como pontes intermediárias entre inúmeros grupos, levando consigo informações preciosas. Precariedade à parte, os artistas possuíam verdadeira simpatia a causa dos guerrilheiros.

Concomitante à destruição de uma terceira via, os tecnocratas do regime encaparam metódicas campanhas se baseando na tese de “Brasil grande potência”, os “anos dourados” do regime, conseguidos a base de sangue, expurgos, perseguições e autoritarismo, que possuía mais um tom avermelhado do que necessariamente cor de ouro. O ufanismo brasileiro, sobretudo devido ao lendário “milagre econômico”, fez com que fosse montado um grande mercado de consumo no país, abrindo um mundo de possibilidades à classe de apoio ao governo, isto é, para a classe média.

Como explicitado, a ditadura consolidava institucionalmente seu plano de poder, demonstrando que viera para ficar, realizando incisões no aparelho governamental e aplicando uma agenda modernizadora a todo custo, varrendo a oposição do caminho, promulgando leis, os tribunais militares atuando como nunca e o pacote econômico colocado em prática como as mega-obras da Transamazônica, ponte Rio-Niterói e a Usina Nuclear de Angra dos Reis. Sempre vale ressaltar, os custos humanos foram altíssimos para as empreitadas desenvolvimentistas adotadas pela agenda conservadora capitalista dos militares, e isto não apenas na eliminação da oposição, mas também nos outros tipos de violência que o regime causou.¹³

¹² Marcelo Ridenti aborda uma série de questões e envolvimento dos artistas em inúmeros grupos armados no capítulo III de seu livro, já referenciado neste trabalho, a saber: “em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV”, 2014.

¹³ As grandes obras que a ditadura realizou foram a custos humanos inigualáveis, a Transamazônica, acompanhada pela ocupação de terras de trabalhadores rurais oriundos de zonas conflituosas fez com que a questão da reforma agrária ganhasse novo patamar em vez de solucionar os problemas já existentes – sem falarmos dos custos de desagregação das comunidades indígenas. Da mesma maneira a questão da habitação, e a miséria causada pela concentração de renda e falta de políticas públicas voltadas para uma ampla maioria social. A violência que o estado ditatorial causou não foi apenas físico-subjetivo, como a tortura, ela perpassa por todo aparato da modernização excludente.

2.2 Modernizar, mas conservando: os meios de comunicação na moderna indústria cultural brasileira

O sentimento de ufanismo, somado à aparente estabilidade social e econômica que iniciara os anos 1970, como viemos observando, havia sido conquistado a um custo impagável de cerceamentos de liberdades individuais, direitos constitucionais, além da implantação de um sistema político-econômico longe de resolver as fissuras sociais, além de constar o derramamento de sangue, principalmente da juventude nos porões da ditadura, estes colocados na conta do regime. Nesta acédia cotidiana, havia espaço suficiente para ser preenchido, isto é, o mercado de consumo, de bens simbólicos, chegara definitivamente para ficar.

Surfando na crista da abertura do novo mercado de consumo e bem culturais, estes, motivados pelo processo de modernização dos meios de comunicação, consolida-se um nicho de mercado especializado nos quesitos cotidianos – principalmente voltado para a classe média e, posteriormente, para os trabalhadores das demais classes. É deste período a popularização e expansão da televisão, das revistas, jornais e folhetins, assim como um mercado editorial de livros e demais meios publicitários, tudo isto em um acelerado processo, mas aos olhos e benção do governo autoritário.

A modernização tardia de muitas instituições e de todo sistema burocrático, que poderíamos chamar de moderno, que Ortiz (2001) denomina de “capitalismo tardio”, juntamente com a inserção brasileira no mercado internacional, apresenta duas faces, uma econômica, e outra, cultural, as quais estão ligadas diretamente:

[...] em termos culturais essa reorientação econômica traz conseqüências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais. [sic.] (ORTIZ, 2001, p. 114).

Seguindo o raciocínio, o autor consta que existe uma diferenciação em atividades artísticas e mercado cultural, já que naquele momento imperava a censura controlando a livre iniciativa das atividades culturais pelos órgãos do governo, já que o campo cultural:

[...] envolve uma dimensão simbólica que aponta para problemas ideológicos, expressam uma aspiração, um elemento político embutido no próprio produto veiculado. Por isso, o Estado deve tratar de forma diferenciada esta área, onde a cultura pode expressar valores e disposições contrárias à vontade política dos que estão no poder. Mas é necessário entender que a censura possui duas faces: uma

repressiva, outra disciplinadora. A primeira diz não, é puramente negativa; a outra é mais complexa, afirma e incentiva um determinado tipo de orientação [...] (ORTIZ, 2001, p. 114)

É interessante pensarmos e nos atermos que o governo possuía interesses para este campo de atividades, que estava acontecendo uma disputa pela primazia desta área, é tanto que neste período se tem um aumento exponencial de inúmeros bens culturais e produções artísticas, e naturalmente, estas obras passavam pelo crivo da censura, o que demonstra a constatação anterior de Ortiz, do caráter seletivo e orientador do projeto político para este campo, sendo “censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial” (ORTIZ, 2001, p. 114); não era o mercado ou o veículo de comunicação de entretenimento em si, mas o tipo que estava sendo veiculado, seu conteúdo, suas expressões.

Esta dubiedade de controlar a expressão artística e ao mesmo tempo favorecer a expansão de um mercado cultural que o período apresenta, pode melhor ser compreendida por aquilo que Ortiz coloca como meta estratégica do governo ditatorial, fazendo com que a classe empresarial se aproxime do projeto político do governo. Era necessário desenvolver mecanismos de integração cultural e social traçados anteriormente pela Doutrina de Segurança Nacional. Seguindo os preceitos norteadores da DSN, os militares tutelam as telecomunicações, notoriamente pretensiosos de realizarem a tão sonhada integração do corpo social, todavia de maneira coercitiva, fazendo com que seus frutos fossem colhidos pelo mercado, o que Ortiz consta assertivamente:

Não se pode esquecer que a noção de integração estabelece uma ponte entre os interesses dos empresários e dos militares, muito embora ela seja interpretada pelos industriais em termos diferenciados. Ambos os setores vêm vantagens em integrar o território nacional, mas enquanto os militares propõem a unificação política das consciências, os empresários sublinham o lado da integração do mercado. O discurso dos grandes empreendedores da comunicação associa sempre a integração nacional ao desenvolvimento do mercado. (ORTIZ, 2001, p. 118)

As ambições do projeto político da ditadura Civil-Militar possuíam muitos pontos em comum aos interesses capitalistas pautado pelos empresários, entretanto, a lua de mel não era eterna. Como colocado anteriormente, a mente estratégica dos militares se diferenciava do pensamento racional dos administradores da livre iniciativa, o que fica claro na censura promovida pelo Estado na pauta dos costumes e o anseio empresarial por explorar novos nichos:

Como a ideologia da Segurança Nacional é "moralista" e a dos empresários, mercadológica, o ato repressor vai incidir sobre a especificidade do produto. Devemos, é claro, entender moralista no sentido amplo, de costumes, mas também político. Mas se tivermos em conta que a indústria cultural opera segundo um padrão de despolitização dos conteúdos, temos nesse nível, senão uma coincidência de perspectiva, pelo menos uma concordância. (ORTIZ, 2001, p. 119).

Os interesses empresariais e militares caíram como luva, ao menos neste quesito. A indústria de massa, propagandista e do entretenimento não se interessavam por produtos refinados com críticas sociais, em suma como o projeto político apresentado pelo pessoal do cinema novo, do CPC e demais artistas engajados – embora permita e inclua os artistas alinhados a esta forma de pensar em seu mercado, inclusive com certa liberdade criativa – como perceberemos.

O compromisso primordial da classe empresarial é gerar lucro, e nesta questão, lucros com a produção visual, com a espetacularização veiculada pela TV e todo aparato visual existente. Embora tenham em comum esses quesitos gerais, tanto quanto a industrialização ou reprodutibilidade da obra de arte em si, é importante ressaltar que os interesses mercadológicos, enquanto obra individual, possuíam seus conflitos com os mecanismos de censura, ocorrendo várias situações que revelavam os desentendimentos neste setor quando se tratava de tal assunto.

A ditadura, preocupada com a pauta ideológica, limitava-se na incessante busca da resguarda moralista e paternalista da sociedade, enquanto os empresários queriam explorar um pouco mais temas e questões que estavam presos nesta patrulha moralista, gerando dissabores cheios de tensões. Indo além deste gosto amargo, passa de uma questão de mercado a uma questão política, chegando ao ponto de pedirem para modificar e flexibilizar a censura (Ortiz, 2001, p. 119-120). Ressaltamos que os empresários não estavam buscando um teste de força com o Estado ditatorial, e sim, antes de qualquer coisa, estavam buscando solucionar a perda de lucro e manutenção de seus pactos com o governo, em síntese, a luta em torno do mercado, ou melhor, sua consolidação. Isto se evidencia melhor:

Quando a TV Globo e a TV Tupi assinam um protocolo de autocensura em 1973, procurando controlar o conteúdo de suas programações, o que essas emissoras estão fazendo é circunscrever a vontade de se conquistar o mercado a qualquer preço, aceitando-se cumprir os compromissos adquiridos anteriormente junto ao Estado militar. Se elas cortam ou redimensionam determinados programas popularescos (Chacrinha, Derci Gonçalves. etc.) é porque é necessário garantir o pacto com os militares, que vêem esse tipo de espetáculo como "degradante" para a formação do homem brasileiro definido segundo a ideologia da Segurança Nacional. A contradição entre cultura e censura não se expressa, pois, em termos estruturais, mas

ocasionais, táticos, por isso é possível deslocar a questão para o plano econômico. (ORTIZ, 2001, p.120)

Compreendendo as relações que o novo sistema exigia e aplicando racionalidade empresarial com um crivo criativo sem igual, a Rede Globo passaria de mais uma emissora para ser o conglomerado de maior sucesso, transformando-a em porta voz do governo e, conseqüentemente, a que mais lucrava com as parcerias de publicidade que o ufanismo ditatorial tanto precisava.

2.3 Entre as emissoras, “*eis me aqui*”: a Rede Globo de Televisão e seus artistas

A televisão consolidada no final dos anos 1960 amplia e consegue a hegemonia nos meios de comunicação no país na década seguinte. As experiências anteriores, como os festivais de música, as novelas, como **Beto Rockefeller** (TV Tupi, 1968) e o investimento de capital estrangeiro, são ampliados sistematicamente durante os anos de chumbo, surgindo verdadeiros conglomerados, como o oligopólio da Rede Globo de Televisão, esta que se encontrava “em sintonia com um projeto de integração nacional preconizado pelo regime militar a partir de meados da década de 1960” (KORNIS, 2011, p. 97). Estas ligações com o governo ditatorial renderiam muitas querelas entre os movimentos mais politizados e os seus quadros, inclusive, inserindo muitos artistas de esquerda no mercado televisivo, ajudando a consolidar o famoso “padrão Globo de qualidade” (PALHA, 2008).

Para muitos intelectuais, a televisão não passava de um veículo de alienação e espetacularização da vida cotidiana:

[...] a televisão era considerada pelos setores mais intelectualizados e engajados um grande instrumento de manipulação da opinião pública e de alienação das massas trabalhadoras, que tomavam contato com um mundo artificial e glamouroso, ao qual não tinha acesso real. Enquanto isso, a realidade – política, social e econômica – era mascarada. (NAPOLITANO, 2018, p. 90).

Sem dúvidas, a Rede Globo era o veículo que mais concentrava críticas dos artistas engajados e da esquerda, tendo em vista sua proximidade com contatos governamentais do governo ditatorial e com grande capital internacional, veiculando-a de imediato a manutenção da ordem e as misérias históricas do país:

A aliança econômica da Rede Globo com o grupo norte americano Time Life e as relações políticas do seu dono, o famoso Roberto Marinho, com os políticos da ditadura só reforçavam ainda mais essa visão. O ‘padrão globo de qualidade’, tão decantado pela própria emissora, era, para os críticos de esquerda, a antítese da

realidade brasileira, miserável e subdesenvolvida, mascarando um mundo cheio de contradições ao criar um produto cultural belo e asséptico (NAPOLITANO, 2018, p. 90).

No entanto, esta visão generalizada – embora os veículos de comunicação estivessem alinhados ao poder – não levava em consideração uma série de fatores, como o não alinhamento de muitos profissionais que trabalhavam nas emissoras – sua individualidade artística – no caso de muitos artistas de esquerda que encontraram possibilidade de trabalho, desenvolvendo um trabalho sério e com uma pegada mais social. No entanto, a adesão de muitos artistas foi entendida como colaboracionista e uma suposta traição aos ideais que moviam as mentes e os corações na década de 1960. É neste sentido que Ridenti aponta:

[...] Essa relação tem sido vista ora como capitulação ideológica frente à burguesia – cuja dominação os artistas ajudariam a garantir, ora contribuindo para gerar uma ideologia nacional–popular de mercado, legitimadora da modernização conservadora da ordem social vigente –, ora como possibilidade de levar uma visão crítica ao telespectador, contribuindo para mudanças sociais (RIDENTI, 2014, p. 287)

Os artistas de esquerda tiveram importante inserção no mercado nacional da indústria cultural, principalmente na Rede Globo, dramaturgos, cineastas, atores, entre outros, como Dias Gomes, que trabalhou na emissora de Marinho escrevendo grandes sucessos de audiência. Ridenti, quando o entrevistou, apontou para os dilemas de trabalhar para a “ordem estabelecida”, e, no entanto “defendeu a participação de intelectuais de esquerda na televisão, que ele via – apesar de todos os limites – como poderoso meio de denúncia” (RIDENTI, 2014, p. 290).

Nos depoimentos que deu, continuou sua explanação de realizar importantes trabalhos que não havia conseguido uma década antes por meio do teatro, alcançando um grande público, o “público que sua geração tanto almejava no teatro” (RIDENTI, 2014, p. 292). Suas colocações não idealizavam a emissora ou aparelho comunicativo, mas via nele uma importante ferramenta de popularização e de maior alcance dos trabalhos realizados. Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho, Ferreira Gullar, entre outros, passaram a compor os quadros da emissora, trazendo uma nova configuração, principalmente às novelas, que passaram a versar um realismo nacional contemporâneo (KORNIS, 2011).

Os dilemas entre os meios de comunicações e os artistas passariam a ser uma constante no período, reverberando até nos dias atuais. Sem nos aprofundarmos na alteração, tendo em vista o espaço e discussão presente, consto meu alinhamento com as ideias de Ridenti, quando este dialoga com Walter Benjamin sobre as alterações cabíveis por parte dos

artistas dentro da ordem estabelecida, quando estes realizam algum trabalho artístico, o qual trata em seu famoso estudo sobre “A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 2013). Ainda atento para não “[...] subestimar o poder da indústria cultural de fazer uso das ideias mais críticas para reforçar-se, [...] ela é portadora de contradições que não lhe permite dar conta do mascaramento total da realidade social em que se insere [...]” (RIDENTI, p. 292), mesmo assim, passa a veicular como mercadoria dentro da lógica do lucro e manutenção de seu poderio às produções artísticas, assim, o compromisso crítico desaparece frente ao entretenimento consumista.

2.3.1 O caso do Globo Repórter: “*reduto*” de cineastas

O Jornal Nacional ia ao ar pela primeira vez em setembro de 1969. O jornalismo da Globo aproveitava a brecha deixada pelas emissoras concorrentes que tiveram que suspender seus principais jornais devido a censura e lança o *Jornal Nacional* depois de uma série de experimentos jornalísticos em outros formatos. Finalmente encontrando o “ideal”:

[...] No espaço deixado pela perseguição da censura aos programas jornalísticos mais plurais e combativos, aliado a própria decadência econômica e de audiência de suas principais concorrentes – TV Tupi e TV Excelsior – que a Rede Globo alicerçou seu telejornalismo nos anos 1970, lançando em via satélite para todo o Brasil em 1969, o Jornal Nacional. (PALHA, 2008, p. P67)

O **Jornal** se consolidava como espécie de voz oficial, responsável por fazer um balanço nacional dos principais acontecimentos; ao lado disto, inovações técnicas possibilitaram melhorar a qualidade, trazendo outros incrementos como o som direto, utilizado largamente no cinema. O “padrão globo de qualidade” tinha que ser atualizado constantemente:

Além do som direto, outras inovações tecnológicas vieram a dar diferencial, não apenas ao Jornal Nacional, mas ao telejornalismo da época, tais como câmeras menores, mais leves e com gravações de som e imagem, além da introdução da cor. (PALHA, 2008, p. 68-69)

As inovações técnicas deram novas perspectivas para antigas situações, inclusive facilitando o trabalho de cinegrafistas e dimensionando os repórteres que passavam a fazer cobertura *in loco*, mandando os materiais diretamente para a emissora. As novidades da época foram incorporadas de imediato, ajudando a criar um padrão midiaticizado, entre jornalismo,

telespectador e repórteres¹⁴, ainda mais quando a emissora evitava a todo custo tratar de assuntos que pudessem colocar em risco sua aliança com o núcleo do governo. Os planos do telejornalismo da emissora estavam evidentes em seu:

[...] projeto de identidade unívoca para o país onde, pelo seu telejornalismo, o Brasil seria transformado em verdadeiro país ‘das mil e uma maravilha’, com suas contradições escamoteadas por altas doses de emoção e as crises, pela panacéia do patriotismo [...] (PALHA, 2008, p. 68)

Contraditoriamente ao discurso oficial do Jornal Nacional, que levava até elogios do ditador Médici sobre a tranquilidade dos noticiários¹⁵, a Globo inovaria mais uma vez trazendo um programa que ia ao desencontro do Jornal Oficial e, ainda, colocando o gênero documentário na ordem do dia, ou melhor, da noite, era o Globo Repórter¹⁶:

[...] enquanto o regime militar exaltava uma ‘integração nacional’ acima das diferenças sociais e o jornal nacional exibia o país idealizado da ‘ordem e do progresso’, o Globo Repórter mostrava uma identidade nacional constituída de desencontros e exploração, denunciava as relações de mandonismo no campo, a marginalização dos migrantes rurais nas grandes cidades, a violência do sistema capitalista, a exclusão do homem do povo [...] (PALHA, 2008, p.14-15).

Esta relativa autonomia e liberdade criativa – embora saibamos que a palavra final cabia ao núcleo central da emissora – estavam ligadas ao quadro inicial que compunha os repórteres do programa, isto é, os cineastas egressos de muitos movimentos político-sociais, trazendo novas projeções e também se modificando na experiência televisiva.

Os cineastas de esquerda, assim como os demais artistas e intelectuais que passaram a trabalhar nas organizações que validavam o regime, sofreram com as perseguições críticas das “patrulhas ideológicas”. No entanto, havia um quadro muito pragmático, que levava estes a ingressarem na indústria cultural. A própria diluição dos projetos coletivos que lhes davam sentido nos anos 1960 estava acabada, em outras palavras, o quadro que estava em vigor era “a máquina de moer gente”, isto é, a ditadura.

Cineastas como, “[...] Paulo Gil Soares, Washington Novaes, Eduardo Coutinho, Walter Lima Júnior, João Batista de Andrade, Maurice Capovila, Hermano Pena, Renato Tapajós, Luiz Carlos Maciel, Guga de Oliveira [...]” (PALHA, 2008, p.75) e outros passaram

¹⁴ Guy Debord já atentava para essas especificidades em seu livro, “A sociedade do espetáculo” (2000).

¹⁵ Palha aponta uma declaração folclórica do presidente-general Médici que teria dito que sentia tranquilizado ao assistir o noticiário brasileiro quando comparado ao resto do mundo. (PALHA, 2008, p. 68).

¹⁶ O Globo Repórter surge em 1973, inicialmente seu arquétipo foi o *Globo Shell especial*, no qual saiu seu núcleo principal (PALHA, 2008, p. 71-72).

a compor a equipe de produção do Globo Repórter, sendo que partes destes trabalhavam em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Esta equipe influente, com dinamismo e experiências anteriores, como no cinema novo e na empresa cinematográfica Vera Cruz, juntamente a linguagem televisiva, trouxeram para os telespectadores brasileiros uma nova dimensão que até então não havia sido explorada pela televisão – leia-se pelos seus quadros oficiais e permanentes – atuando ao lado de um realismo, e puseram discussões importantes que estavam escamoteadas para serem vistas e, conseqüentemente, “refletidas” pelo público, inicialmente um grupo mais seletivo, já que o programa era visto depois das vinte e duas horas, para ser em seguida colocado às 21h00 ampliando seu público para os demais setores da classe trabalhadora (PALHA, 2008, p. 74).

As experiências que o cinema novo possibilitou para muitos cineastas, assim como as discussões em torno do CPC da UNE, foram essenciais para se pensar num programa que queria se aprofundar, que saía do litoral com sentido aos “sertões”, em um Brasil que estava em pleno ufanismo do suposto milagre econômico. Nas propagandas oficiais, o país do futuro, nas telas do Globo Repórter, um Brasil marcado pela fome e as disparidades sociais (PALHA, 2008, p. 103), efetivando uma conjuntura para além da blindagem da imprensa, num país marcado pela desigualdade social e de renda. É importante situar que os temas tratados pelo programa ficam mais latentes na conjuntura nacional depois de meados da década de 1970.

No entanto, é importante fazer algumas considerações sobre o Globo Repórter. Seguindo as considerações da pesquisadora Cássia Palha, ao apresentar uma visão ampliada sobre o tipo de programação vinculada a assuntos diversos, por exemplo, a propaganda militar, os programas produzidos por jornalistas de profissão e a ênfase na audiência do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE), comparado ao número de produção destes cineastas engajados é de expressão quantitativa paupérrima, no entanto, em qualidade e visão crítica, sobrepõe-se aos demais programas (PALHA, 2008, p. 110-119).

É necessário relativizar o espaço do Globo Repórter dentro dos mecanismos da indústria televisiva, destacando suas contradições internas e seu lugar de subversão, sendo considerada por muitos cineastas como espaço de criação, mesmo dentro do “coração da fera” industrial. A televisão como produtora deveria corresponder a determinadas demandas mercadológicas do mundo visual, não pretendendo colocar uma visão forçada, mas se as expectativas técnicas, de audiência e conteúdo não tivessem atingido os quadros esperados, não resta dúvida que teria sido fechado, assim como havia acontecido ao Globo Shell especial, antecessor do Globo Repórter.

Coutinho, em entrevista concedida a Cássia Palha, diz que as funções que desenvolvera em seu tempo no Globo Repórter foram inúmeras, não ficando exclusivamente na produção de documentários, sendo “pau para toda hora”, como enfatiza a autora:

[...] longe da visão de um cineasta voltado apenas para autoria de seus filmes documentários, por inúmeras vezes fez edição de filmes, foi redator de textos, dirigiu reportagens e também participou de programas de sustentação do IBOPE (PALHA, 2008, p. 118)

O que distancia Coutinho de outros cineastas que deram inúmeros depoimentos a vários pesquisadores¹⁷, com uma pegada mais proativa aos documentários realizados no período para o Globo Repórter, é justamente seu enquadramento como funcionário da emissora, alguém de dentro, como o próprio diz:

O Globo Repórter também não foi só essa maravilha dos documentários (...). Teve seus muitos enlatados, reportagens curtas demais, essa coisa de ecologia que não é só de hoje, já naquela época isso dava IBOPE, enfim, tinha muita coisa que não prestava também. (PALHA, 2008, p. 118)

(No entanto, Coutinho, com sua personalidade mais crítica, não descarta os anos na TV, mas pelo contrário, afirma seu lugar como algo importante em sua formação e que por muito tempo foi seu sustento). Cabe dizer que foi o trampolim para a vida de documentarista que adotará tardiamente. Em depoimento a Marcelo Ridenti, afirma que os tempos na televisão serviram de “escola de documentário” – retornaremos mais à frente a esta relação do diretor. Em sua entrevista, deixa transparecer os anos na emissora:

liberdade de expressão não encontrei e já sabia que não ia encontrar. Mas, primeiro: eu voltei para o cinema, depois de dez anos, e já foi ótimo. Segundo: eu nunca tinha feito documentário, negócio incrível; na Globo, eu ganhava para aprender a fazer documentário. Em terceiro lugar: durante 1975-79, havia uma censura externa. Varias vezes, não precisava a Globo censurar, era o Executivo que censurava. Algumas vezes a gente brigava junto contra a censura. Eu tinha um filme sobre a seca, de 1976. Mostrei para o Armando Nogueira, que ficou encantado, aceitou. Mandaram para a censura, ela aprovou. Eu e ele estávamos torcendo para passar. Era mais fácil trabalhar na Globo em 1970 do que hoje, naquele momento não era a Globo que censurava. De 1979 para diante, muda inteiramente: o governo abre e a globo fecha. E fecha tão mais fortemente quanto começam a ascender as forças de esquerda. [...] (RIDENTI, 2014, p. 287)

¹⁷ Pontuo aqui que tive acesso às entrevistas através do resultado da pesquisa de outros pesquisadores, como Ridenti, (2014), Palha (2008), Consuelo Lins (2004), Sacramento (2008) e do próprio diretor concedida ao CPDOC/FGV em 2012.

Na mesma entrevista evidenciada por Ridenti, o diretor reconheceu que existiam brechas e “certa liberdade criativa”, diferente dos jornais oficiais – embora continuassem sujeitos às prerrogativas do núcleo de jornalismo da emissora. No entanto, o Globo Repórter não permaneceria neste modelo por muito tempo, acontecendo mudanças importantes na virada da década de 1970 para 1980.

As contradições internas, como a liberdade autoral dos cineastas frente à padronização do programa, que passava a adotar uma estética mais jornalística – como apresentação do programa por um jornalista-narrador fixo e materiais produzidos cada vez mais por jornalistas –, assim como, passando a ter maior controle dos conteúdos por parte da central de jornalismo, demonstravam as frágeis relações que possuíam os artistas nas “brechas” encontradas dentro do sistema televisivo que se especializava na espetacularização da vida em busca do IBOPE.

Externamente, a pressão política, principalmente vinculada com os censores da ditadura, escancarava temas sensíveis, caros aos militares que não queriam que determinados conteúdos fossem ao ar, e esta querela possuía uma dualidade para a Rede Globo: ao mesmo tempo em que não queriam se sujar com os mecanismos do governo, aliado desde a primeira hora do golpe e grande meio de lucro para Marinho, a emissora possuía uma grade a ser preenchida constantemente e com conteúdos que estivessem à altura do material que até então estava sendo vinculado. Claro que a emissora buscava defender seus interesses, principalmente para os filmes com capital já investido, no entanto sua pressão política possuía limites, tendo sido barradas algumas obras.

Palha analisa uma série de desgastes que vieram ocorrendo nos idos finais dos anos 1970, sendo que estes se afunilariam pelos anos 1980, das “especulações dos jornais a concretizações efetivas” de mudanças nos programas. A pesquisadora aponta os entraves e choques, tanto internos, como externos, chegando ao ponto de ser censurado o “documentário ‘Wilsinho da Galiléia’”, de João Batista de Andrade, que problematizava, por meio de suas imagens, a partir da história de Wilsinho, “o mundo da pobreza nos guetos urbanos, da marginalização e da violência policial” (PALHA, 2008, p. 130). Embora supostamente a Globo tenha ido até as últimas instâncias para legalizar o filme, este não foi exibido.

Outra situação emblemática foram os conflitos com o núcleo do Globo Repórter no Estado de São Paulo:

[...] a estratégia de subversão perpetrada pela equipe de São Paulo teve seu apogeu durante a filmagem de manifestações populares em torno do enterro do operário Santo Dias, assassinado pela polícia paulista. Segundo Fernando Jordão, ‘quando

chegou o fim do dia, a direção da Globo estava histérica, mandando que recolhêssemos os filmes, mandando todos eles para a central. Depois de alguns meses eles fecharam a sucursal do Globo Repórter em São Paulo. (PALHA, 2008, p. 132, grifos da autora).

Com esse episódio, temos uma implosão do Globo Repórter, custando, inclusive a saída do diretor Paulo Gil. Então, era anunciado outro tempo “[...] O programa ganharia novo formato, deixando de ter equipes e equipamentos exclusivos, começando a usar os repórteres dos telejornais e, evidentemente, passando a utilizar-se de uma linguagem telejornalística padronizada [...]” (PALHA, 2008, p. 133). Sem contar com os novos direcionamentos que a emissora efetivara com a abertura política e o fim da censura, e bem como seu distanciamento da cobertura das campanhas pelas “Diretas Já”, no entanto, é conteúdo a ser discutido para outro momento.

Existe uma diferenciação entre informar e formar, que fica explícito no novo *modus* adotado pelo programa com interferência direta do núcleo central de jornalismo. Esta posição vai ao encontro do que Eduardo Coutinho colocou sobre a censura interna passar a imperar com o esvanecimento da censura ditatorial. Enquanto o cinema documentário, mesmo dentro da lógica televisiva, estava voltado para questionar determinadas situações – como fica explícito em muitos dos documentários que foram produzidos – com as novas medidas, passava a ter uma narrativa mais amarrada e enxuta, sem a perspicácia que orienta o trabalho do documentarista.

2.4 Da TV ao Cinema Documentário: O Globo Repórter como laboratório cinematográfico de Eduardo Coutinho

Eduardo Coutinho, cineasta de formação pelo *Institut des Hautes Études Cinématographiques*, o famoso IDHEC, lança-se à rede televisiva em 1975, indo trabalhar no Globo Repórter da Rede Globo de Televisão e, depois de recusar uma primeira proposta de emprego da emissora – no entanto, antes de aceitar a oferta com maiores ganhos substanciais – já possuía na bagagem um histórico de realizações cinematográficas, bem como outras experiências profissionais¹⁸.

¹⁸Para se aprofundar mais sobre a trajetória de Eduardo Coutinho ver a seguinte obra: MATTOS, C. A. Eduardo Coutinho: o homem que caiu na real. Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2003. Também sugerimos o livro que possui um compilado de textos, tanto de Eduardo Coutinho, quanto de estudiosos de seu cinema, a saber: OHATA, M [org.]. Eduardo Coutinho. Edições SESC, 2013.

Parte da experiência de Coutinho remete ao CPC da UNE – assim como muitos artistas de sua geração. Em inúmeros momentos no qual teve a oportunidade de falar sobre o período, o cineasta relativiza sua participação tão quanto sua militância política (LINS, 2004), com o dissipar dos sonhos de engajamentos e construção de um mundo novo, no limiar socialista, como situamos nas páginas anteriores, devido ao golpe de 1964. Preso temporariamente no Pernambuco, depois de passado quinze dias da interrupção de seu inacabado **Cabra Marcado para morrer**, volta para o Rio de Janeiro dando início a uma nova fase de sua vida. Ainda na década de 1960 realiza diversos filmes, seja como diretor ou roteirista, no entanto eram filmes de ficção:

[...] Até 1975, ano em que começou a trabalhar no programa Globo Repórter, na TV Globo, era essencialmente um cineasta de ficção, sem experiência alguma no campo do documentário. Ao longo dos anos 60, participou de alguns roteiros e dirigiu quatro filmes: o inacabado *Cabra Marcado para Morrer* (1964), ‘o Pacto’, um dos três episódios de *ABC do Amor* (1966), o longa metragem *O Homem que Comprou o Mundo* (1968) e, já em 1970, *Faustão*, que veio a ser a última experiência de ficção que realizou. (LINS, 2004, p. 11)

Coutinho ainda participaria como roteirista nos filmes, **A Falecida** (1965), **Os Condenados** (1973), **Lição de Amor** (1975) e **Dona Flor e Seus Dois Maridos** (1976), direção de Bruno Barreto¹⁹, e, exceto **A Falecida**, as demais obras são do período que esteve exercendo outras funções para além do cinema. Embora possuísse certa notoriedade de produções e colaborações na rede de cineastas, as precariedades profissionais ofertadas pelo cinema nacional somada às implicações da vida privada impuseram a Coutinho decisões que levaram a trabalhar como *copidesque* e, posteriormente, como crítico de cinema no *Jornal do Brasil*, permanecendo no jornal de 1971-1975, quando entra para equipe do *Globo Repórter* (LINS, 2004, p. 12).

A experiência na emissora não foi muito distante das linhas gerais traçadas anteriormente, principalmente quando estamos tratando dos cineastas de esquerda ou simpatizante. O diretor sempre frisa o lado da censura e a relativa liberdade que possuíam, permitindo experimentar algumas realizações que condiziam muito mais para o cinema do que para televisão. No entanto, Coutinho, como expõe Consuelo Lins:

[...] Não idealiza seus anos no programa nem sua participação nele. Foi chamado para trabalhar como funcionário, para exercer as várias funções existentes em uma redação, e não exclusivamente para dirigir, como acontecia com outros cineastas. A maior parte da produção era de documentários estrangeiros, com custo baixo para a

¹⁹ Consulta realizada no Índice de filmes do livro organizado por OHATA. M. 2013.

emissora. A produção nacional era pequena e em geral formada por programas que agrupavam filmes de apenas dez minutos. A luta, lembra, Coutinho, era para aumentar essa participação, que dependia do trabalho de toda a equipe. Era possível, contudo, filmar com regularidade, o que trazia um certo prazer para quem vinha do cinema. (LINS 2004, p. 13).

O diretor, evidentemente, experimentou as tensões latentes existentes entre o campo da televisão e do cinema²⁰. No entanto, é compreensível quando realizamos a situacionalidade daquele momento, buscando compreender as conexões que dizem respeito às tramas da vida social. E o importante é compreender estas disputas dialeticamente. As contradições fazem parte, antes de colocar numa balança histórica de pesos e medidas, pois existe uma trajetória que diz respeito ao dimensionamento da complexidade da experiência histórica dos sujeitos em um determinado momento de suas vidas.

Ao longo das entrevistas que travei contato, tanto em vídeo, como escrita de pesquisadores que tiveram acesso a Eduardo Coutinho, existe um desconforto e uma postura de distanciamento por parte do cineasta com a esquerda, como o mesmo chegou a dizer que “a utopia é o ópio dos intelectuais” – talvez em referência ao livro de Raymond Aron, “O ópio dos intelectuais” (2016) –, embora continuasse simpatizante.

Essas questões merecem um aprofundamento futuro, mas situo sua experiência em inúmeros momentos que apontam serem mais latentes em sua vida, tanto sua trajetória com o CPC, sua vivência com pessoas ligadas ao PCB – o que o levou a se filiar por “pressão”, mas nunca militou, como explicita em entrevista ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil²¹ –, o golpe de 1964, assim como sua ida à Bulgária no Festival da Juventude em 1967, presenciando na Tchecoslováquia as tropas soviéticas porem fim a primavera de Praga em 1968. Da mesma forma, as “patrulhas ideológicas” deram suas contribuições durante a década de 1970, quando estive no Globo Repórter, e, por último, da transição frustrante da ditadura Civil-Militar para os anos democráticos da chamada Nova República.

Embora fosse real esta tensão política, o cineasta não perdeu o olhar para temas sensíveis, que sempre foram caros para um pensamento voltado a criticidade social. Os

²⁰ As tensões vividas por Coutinho perpassam diretamente ao conteúdo tratado ao longo desse texto, principalmente motivado pelas questões entre a esquerda e os artistas que aderiram à Rede Globo e demais meios de comunicação aliados da ditadura e sustentáculo do golpe de 1964, neste momento, tendo em vista o espaço e o fio discutido anteriormente, pretendo apenas contextualizar a experiência de Eduardo Coutinho. Para travar uma discussão mais aprofundada apontamos a dissertação: SACRAMENTO, I. P. Depois da revolução, a televisão: Cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970. Rio de Janeiro, 2008.

²¹ Tive acesso à transcrição final da entrevista realizada pelo CPDOC/FGV que trabalhavam sobre memória do cinema brasileiro para saber mais sobre o projeto e ter acesso ao material completo consultar: COUTINHO, E. O. (Depoimento, 2012). Rio de Janeiro, CPDOC/FGV. 61 pp.

documentários realizados para emissora neste momento apontam para uma linha que será determinante em outros direcionamentos de trabalhos futuros, quando este já atuava como documentarista, após deixar o programa em 1984.

O diretor teve inúmeras oportunidades de viajar pelo país, principalmente pela região Nordeste, durante a realização de seus trabalhos, sendo que este realizou seis documentários de média-metragem, como aponta Consuelo Lins, “*Seis Dias em Ouricuri e Superstição (ambos de 1976), O Pistoleiro de Serra Talhada (1977), Theodorico, Imperador do Sertão (1978), Exu, uma tragédia Sertaneja (1979) e O Menino do Brodósqui (1980)*” (LINS, 2004, p. 13). Estas realizações seriam determinantes para mais uma virada na vida do diretor, a escolha do campo documental como área de atuação profissional definitiva.

A crítica especializada, estudiosos e o próprio diretor, definem o Globo Repórter como momento decisivo. Eduardo Coutinho afirma que a partir da estabilidade financeira proporcionada pelos salários regulares da emissora e o contato com o documentário – já que nunca havia realizado cinema documentário anteriormente – selaram seu destino, principalmente para desengavetar o projeto do **Cabra Marcado para Morrer**, que vinha inquietando desde o Golpe de 1964:

Eu não pensava nem em Farkas, nem em documentário, nem no Jean Rouch. Eu estava fazendo ficção. Daí eu fui fazer jornal; depois fui fazer Globo Repórter. Daí é que eu venho a ter contato com o documentário. Pela forma errada. Porque como a Globo fazia... Mas num período em que a Globo... o Globo Repórter era capaz de se aproximar do que é o documentário. É um troço incrível, porque, de repente, eu fui pago – e bem pago – e contratado, e fui aprender a fazer documentário na TV Globo, no Globo Repórter. [...] Eu era pago. E foi a primeira vez que eu passei a ganhar direito na minha vida. (COUTINHO, 2012, p. 30).

Dos filmes documentários produzidos ao longo dos nove anos no programa, alguns marcaram sua trajetória mais do que outros – não que o diretor renegue os demais –, que é o caso de **Seis dias de Ouricuri** (1976) e **Theodorico, o Imperador do Sertão** (1978), o que, para o diretor, sua experiência em filmar durante os anos na emissora foram fundamentais, pois o ensinaram a conversar e escutar as pessoas. Segundo o diretor “[...] O fato é que foi um treinamento extraordinário para falar com as pessoas, coisa que eu iria fazer logo depois, no **Cabra [...]**” (COUTINHO, 2012, p. 34.). O cinema documentário de Coutinho passaria a ser conhecido por esse caráter de “escuta da alteridade” – como veremos posteriormente.

Não pretendo tecer análise pormenorizada dos documentários realizados pelo diretor neste momento decisivo de sua formação antes de agregar por vez no cinema documentário, no entanto, tendo em vista a contribuição de **Seis Dias de Ouricuri** e de **Theodorico**,

Imperador do Sertão, tecerei algumas notas focalizando algumas características que se popularizam no meio dos estudiosos a respeito desses dois documentários ainda inseridos dentro da televisão.

O média-metragem, **Ouricuri**, se destaca por um plano que o diretor orgulhosamente expõe por ter conseguido realizar para o programa – afirmando ser impossível realizar nos padrões atuais da televisão – que foi um plano com um pouco mais de três minutos; o diretor, ao ceder entrevista à Sacramento, coloca:

Agora, o que quebra o padrão de jornalismo de lá é que você tem um plano extraordinário, que é o melhor plano que eu fiz em toda a minha vida, em que um cara conta para frente das câmeras que come raízes e tem mais três caras que aparecem dizendo que raízes já comeram e que o outro cara vai mostrando. Mas ele é um cara delicado, interessante. E é um plano de três minutos e dez segundos, um plano impossível de passar no jornalismo da época e ainda mais nos dias de hoje, mas não é porque fala de miséria, não é isso, é porque não passa, não passa; não se faz um jornalismo para contemplar, para refletir, mas se faz para a urgência, sob pressão. (...). É preciso saber lidar com a falta de liberdade. Lutar e saber manter algumas brechas é a verdadeira ação política que se pode ter ainda hoje. Como eu sempre digo, a forma é o conteúdo. É assim que eu faço política. (SACRAMENTO, 2008, p. 202).

O cineasta evidencia essa situação por alguns motivos, dentre estes, o fator já explicitado de ter conseguido “burlar” a incipiente força – leia-se não regulada e padronizada, no entanto, já poderosa – da televisão e pelas tensões internas que o próprio filme gerou, já que este deveria ir ao ar em horário nobre, às 21h00, só sendo possível exibir às 23h00, devido aos entraves da censura externa e sua relação com a emissora. Coutinho conta:

Seis Dias de Ouricuri ficou pronto, mais ou menos, em janeiro de 1976, mas era para ser um filme só de dez minutos, como todos os outros do Globo Repórter, mas aí eu vim com uma material extraordinário e falei com o Washington [Novaes] e com o Paulo Gil [Soares]: “Olha, eu não concordo com isso aí não”. E comecei a chorar, a pedir, a implorar, a exigir. Eu reclamei muito. Eu não ia deixar eles mutilarem meu filme. E isso foi muito engraçado, porque foi uma das raras vezes que o Armando Nogueira saiu do prédio da Vênus Platinada [na rua Jardim Botânico] e foi lá onde a gente ficava [na Rua Lopes Quintas], porque, como era tudo feito em filme, levava muito tempo para pegar, mixar e levar para ele. Então, ele foi lá a nosso pedido. Então, ele viu ao meu lado e do montador e disse: “Está liberado. Pode ir pro ar” (SACRAMENTO, 2008, p. 201).

Em sua estreia, Eduardo Coutinho já causava críticas e se afirmava dentro dos quadros da equipe; Esther Hamburger aponta que embora fosse “[...] exibido como um *Globo Repórter Especial*, inaugurando, embora em horário mais tardio do que o horário regular do programa, a exibição periódica de um documentário de média metragem, que ocupava a

duração inteira do programa [...]” (HAMBURGER, 2013, p. 417). Esta e várias outras situações de diretores de cinema que estiveram no programa, como expomos, põe por terra a posição segurada por muitos membros da esquerda de “paraíso” ou “colaboracionismo” dos cineastas que integravam os quadros do programa.

A história contada por **Seis dias de Ouricuri**, no interior pernambucano, coloca em evidência a cidade castigada pela seca e a negligência do setor público para solucionar as dificuldades encontradas pelos moradores. As imagens iam ao desencontro da tão sonhada integração, e apontava para problemáticas que estavam na hodierna do regime, que já estava em decadência econômica, em decorrência da crise internacional do petróleo, mas continuava com a tese de Brasil, país do futuro.

Pontualmente, Sacramento, aponta que o programa não estava à margem do “padrão Globo”:

Nos primeiros minutos de Seis Dias de Ouricuri, percebe-se a existência do padrão do Globo Repórter: a narração, a associação justa e direta entre som e imagem (o que é dito aparece; é referendado pela imagem), a ausência do diretor no vídeo e os planos de duração média (nem tão curtos como no telejornalismo diário e nem tão longos como no cinema). Além disso, os usos do som direto e de planos mais longos (tremidos por causa da câmera na mão) conferem ao filme um efeito de “tempo real” e de “ao vivo”, enfim, de atualidade, ao mesmo tempo em que possibilitam uma abertura para a imprevisibilidade [...] (SACRAMENTO, 2008, p. 208).

Entretanto, Sacramento refere-se à cena dos “três minutos” – em que o morador fala das raízes – como um elemento que se sobressaísse ao padrão televisivo-narrativo e do próprio cinema da época, que é justamente “os estereótipos e a voz que fala pelos sujeitos”:

O documentário foge ao estereótipo do sertanejo ignorante e alienado, necessitado de um interlocutor (o diretor, o repórter, ou o narrador, alguém esclarecido) para poder existir. Ele sabe falar e pode falar. O homem, em primeiro plano, tem desenvoltura e ‘voz própria’, não necessitando do *off* ou de ininterruptas perguntas para atestar a veracidade do discurso relatado. (SACRAMENTO, 2008, p. 209-210).

Concordo com Sacramento nesta colocação, e numa outra que ele realiza logo em seguida, ao se referenciar ao filme, não como uma imagem “exótica” do sertão, mas que este também se refere a outro Brasil, um Brasil não tão distante, como se queria fazer imaginar os mandatários da ditadura (SACRAMENTO, 2008, p. 210). Todavia, discordo com as sobreposições que buscam a todo custo elencar lugar especial ao diretor já neste momento de sua trajetória, ainda mais em seu primeiro documentário que deveria responder as exigências da Rede Globo. Esperar que Coutinho já estivesse atento para tais nuances é forçoso. Não

retiro suas colocações e tenho que concordar com este, quando afirma “que aprendeu a dirigir e filmar durante os anos na emissora” (COUTINHO, 2012), mas isso diz respeito para um movimento conjuntural que estava interligado ao restante da equipe e as implicações do período – como a própria caravana Farkas e seus documentários. No próprio **Ouricuri** e em **Theodorico**, o que predomina é uma inventividade criativa frente às circunstâncias adversas que se apresentaram no momento da filmagem – ainda, em **Ouricuri**, Coutinho aparece sentado de frente ao padre da cidade, o que reforça o que alguns entusiastas posicionam como “embrionário” de seu cinema –, ficando muito mais evidente em **Theodorico**, já que Coutinho transforma o coronel em narrador da própria obra fílmica.

Com **Theodorico**, a questão passa a ser diferente, sendo a própria concepção do documentário em si, centrada na figura do Coronel. Coutinho esclarece essa escolha como “estratégia para filmar”, já que Theodorico interrompia as filmagens sobrepondo sua concepção, e para não ter maiores desgastes, o cineasta transforma a adversidade em proatividade fílmica, como esclarece o diretor a Palha:

[...] quando teve início os primeiros depoimentos ele começou a interferir no que as pessoas diziam, começou a interromper e aí eu percebi que poderia usar isso a favor do próprio filme. Surgiu a idéia de deixar a voz com ele. Ele passou a ser o centro da narrativa. (PALHA, 2008, p. 189-190)

A equipe do Globo Repórter estava mais uma vez no Nordeste, realizando filmagens no Rio Grande do Norte, na cidade de Santa Cruz e na própria propriedade do coronel que também era deputado estadual pelo seu Estado, que este apresenta sem nenhuma resignação, realizando um verdadeiro feito de falar naturalmente sobre o que pensa e como age em suas terras, ou como bem colocou Consuelo Lins, estava em ato, em sua “*mise-en-scène*” (LINS, 2004, p. 16). A pesquisadora aponta para a postura de Coutinho, que nunca coloca o “major” contra a parede ou que o pressiona:

[...] o que interessa é a visão de mundo do mundo do personagem, o ponto de vista específico que ele tem sobre o mundo e sobre si mesmo. É o próprio major que, nos diálogos com Coutinho, com os seus empregados e amigos, revela e fundamenta sua razão de ser, sem que o filme precise expressar simpatia ou antipatia, acordo ou desacordo, nem fazer avaliações conclusivas sobre o que está sendo dito. (LINS, 2004, p. 16)

Para Consuelo, estava se evidenciando uma característica que passaria a ser marca em seus filmes futuros, a “escuta do outro”. Em sua sacada arguciosa, Coutinho conduz o documentário fazendo com que o Coronel conte a história do lugar, mostrando sua relação

com os moradores. Nesta dinâmica, realiza feitos de fazer com que o dito pelo coronel se contrarie pelas imagens filmadas. Mal se ouve a voz do diretor; em uma delas, serve apenas para fazer com que o major dê continuidade, em outro momento, uma das raras vezes que esteve sozinho a conversar com um morador sobre o coronel.

O “televisonado”, como diz o próprio coronel, concentra em sua figura uma série de elementos que estão diretamente ligadas a concepções preconceituosas, misóginas, somadas a personalidade autoritária e corrupta, já que este se beneficia dos bens públicos em causa própria, como a construção de açudes em sua propriedade, e, bem como, a exploração dos moradores da terra em troca do voto, chegando a dizer que a única coisa que eles, seus moradores, poderiam oferecer era o voto, e gente sem título de eleitor em suas terras não se criava, fazendo com que o coronel fizesse questão de tirar foto de cada um para obtenção do documento, olhando para cada um.

Durante toda a narrativa fílmica, podemos acompanhar os mandos e os desmandos do Coronel em sua relação cotidiana com os moradores. Para fecharmos esse item, aponto ainda às “leis” erigidas em sua terra, sendo que cada morador possuía uma cópia em casa para se atentar, constituindo-se quase como um Estado autocrático “Theodoriano”; para o coronel, o essencial para se viver em suas terras era “acorda cedo, anda ligeiro e conversa pouco”.

O cineasta apresenta em suas obras, durante a emissora, um caráter subversivo – ou seria apenas um cineasta fazendo filme na televisão? – frente às normativas orientadoras da programação, isto é, de como produzir “jornalismo”, já que o que Coutinho fazia era cinema, mesmo que fosse voltado para ser televisionado. **Theodorico** se atenta para essa atitude, já que o diretor descarta o apresentador da emissora, fazendo com que o próprio personagem seja o narrador, como situamos.

Venho anuir com a Consuelo Lins, quando esta fala de um “estranhamento” ao subir os créditos finais do documentário e aparece o slogan da Rede Globo (LINS, 2004, p. 14), sobretudo, quando comparamos numa escala maior, frente a outros documentários e reportagens produzidas pelo próprio programa. O mesmo se estende para as demais emissoras do período. Logo, podemos diferenciar atitudes e *modus operandi*, que estão muito mais próximas do “cinema direto”, do que propriamente das matérias jornalísticas, no entanto, mantendo orientações estruturais que condizem ao lugar estabelecido de suas produções, isto é, a Rede Globo.

Com a proximidade da década de 1980, as tensões internas e externas situadas anteriormente, principalmente os conflitos, fazem com que o núcleo de jornalismo adote atitudes mais rígidas e uma gradual substituição de cineastas por repórteres de formação.

Neste meio tempo de adequações internas, rumo a uma implosão e fechamento do programa, acentuando-se cada vez mais o caráter espetacular do programa, o processo de redemocratização foi ganhando ainda mais força frente à mobilização de diversos setores sociais. Neste contexto, Eduardo Coutinho passaria a colocar em prática a retomada de seu filme interrompido em 1964, no entanto, o foco era completamente diferente.

O diretor acentua que a permanência no programa foi essencial para poder realizar o projeto que o vinha consumindo pelos longos anos da ditadura. Em depoimento à Lins, afirma “O que significava continuar na Globo? Ter independência para Cabra Marcado ser o que é. O filme parava três meses, parava cinco meses à espera de mais dinheiro, e só deu para continuar porque eu recebia todo mês o salário da TV Globo” (LINS, 2004, p. 21); a autora ainda consta que:

Os anos no Globo Repórter serviram também para o diretor conhecer melhor o Nordeste, uma vez que filmou nessa região a maior parte dos documentários do programa, em uma espécie de “vestibular” para o Cabra Marcado. Coutinho conseguiu ainda fazer a pré-montagem do material filmado na moviola da TV Globo, aos sábados e domingos, ao longo de quatro meses, primeiro clandestinamente, e depois com a autorização de Paulo Gil Soares, então diretor do programa. (LINS, 2004, p. 21)

A possibilidade de realizar o filme se concretiza com a anistia, inserindo-se nos quadros da longa e lenta transição política, efetuada pelos donatários do poder ditatorial, que vinha se esgotando o modelo econômico e político sustentado ao longo dos anos desde meados de 1960. Com a realização do **Cabra Marcado para Morrer** (1984), Eduardo Coutinho pôde deixar de trabalhar para o Globo Repórter da Rede Globo, abraçando de vez o cinema documentário, trazendo consigo uma série de inovações nas formas de conceber e conduzir tais filmes, modificando a linguagem cinematográfica nacional.

3 O SER PERIFÉRICO NO CINEMA DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO: DE *CABRA MARCADO PARA MORRER A BOCA DE LIXO* – 1984-1992

*O homem Coletivo sente a necessidade de lutar –
Monólogo ao pé do ouvido,
Nação Zumbi (1994)*

Os anos de 1980 seriam marcados pela intensificação da transição política e da luta pela volta das garantias constitucionais, esta que vinha se arrastando desde meados da década anterior sob o ideário da abertura “lenta, gradual e segura” rumo à “democracia”, lema cunhado no governo do ditador Geisel. Os planos arquétipos dos tecnocratas do regime não vigoraram como esperado, ao menos para a grande maioria da população brasileira que presenciou os abismos sociais se aprofundarem durante os anos ditatoriais. Muitas questões, que até então vinham sendo discutidas na década de 1960, foram silenciadas, extorquidas, mas não desapareceram e muito menos foram resolvidas, pelo contrário, tornaram-se latentes num mundo cada vez mais acelerado pelas implicações da modernização excludente. Estes “sintomas sociais” seriam fortemente sentidos no inchaço populacional dos grandes centros urbanos, nas questões em torno da terra, geração de emprego e educação de qualidade, assim como em outras áreas, deixando como herança para a democracia uma profunda desigualdade social a ser (ainda) resolvida.

Os idos finais de 1970 – ao lado da lei de anistia e a volta do pluripartidarismo – seriam marcantes pela retomada dos movimentos sociais, estes que não havia desaparecidos durante os anos do regime, mas estiveram sobre forte controle e repressão. É deste período o surgimento da chamada nova esquerda, do novo sindicalismo, tendo como expoente os movimentos de base que se organizaram para resolver os problemas negligenciados pelo governo autoritário – em nível Federal tal quanto Estadual –, como moradia, mobilidade social, saneamento, educação, saúde, segurança pública, empregos, propriedade rural, enfim, os direitos básicos que regulam a vida em sociedade.

São do período a potencialização das discussões em torno da democracia, da cidadania e dos direitos humanos, temas caros em torno da consolidação da Nova República e sua constituição cunhada de “cidadã”, promulgada em 1988. A democracia, a Cidadania e os direitos humanos remetem a restrições na história recente do Brasil, tendo em vista a espoliada transição política mediada pelas forças armadas e de uma classe média que se nega a estender os mesmos direitos sociais basilares às demais classes sociais. As duas últimas

décadas, assim como, o início do terceiro milênio, são intensamente marcados pelos dilemas sociais em torno das garantias e ao acesso dos usufrutos constitucionais conseguidos por meio de muita mobilização e luta dos setores sociais que emergiram da penumbra ditatorial.

Alinhadas a essas discussões latentes, muitos filmes – sejam de ficção ou não ficcionais –, músicas e demais obras artísticas acompanharam o teor democrático dando continuidade ou retomando trabalhos interrompidos, que até então seriam barrados pela censura. Inúmeros brasis surgem nas telas, nos livros e nas canções. No entanto, diferentemente dos projetos engajados, de uma centralidade transformadora em torno de um projeto nacional e “tutelação das massas”, com uma pegada de caráter pedagógico-instrutivo-conscientizador – *idem*, década de 1960 – dão margem à discussões mais pontuais em torno das garantias de direito dentro do processo de inclusão social, tendo como marca a “denúncia”.

Cineastas ligados a questões sociais, – que realizaram poucas produções fílmicas durante a década de 1970 ou que tiveram que realizar outras funções, para além do exercício da profissão – retomam gradativamente discussões em torno dos anos de chumbo em inúmeras perspectivas, como Eduardo Coutinho, que retoma seu projeto inconcluso de **Cabra Marcado para Morrer 64**, como situamos anteriormente. **Cabra Marcado Para Morrer** constitui filme síntese dos anos ditatórios, como aponta o crítico e estudioso do cinema brasileiro, Ismail Xavier (2001). Além disso, o filme “inaugura” outras formas de se pensar à linguagem fílmica do cinema documental, proporcionando uma guinada para o cinema nacional no tocante a construção de personagens, e a relação que se dá entre documentarista e sujeitos filmados, este, que tende a se afastar do “modelo sociológico” que vigorou durante as décadas de 1960 e 1970, como situa Jean-Claude Bernardet (1985), como veremos logo em seguida.

Os filmes documentários de Coutinho, situados a partir do **Cabra Marcado para Morrer** (1984), e, principalmente, quando este ajuda a fundar o Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), realizando desde então, produções juntamente ao Centro, passariam a ter como marca repetições voltada a questões populares e sociais, centrando na vida dos entrevistados circunscritos em seus lugares sociais. Quando dimensionamos o conjunto de sua obra, temos a possibilidade de perceber determinados direcionamentos de escolha, que podemos chamar de um “projeto político da imagem”, criando, assim, um cinema político documentário sensível a problemáticas sociais. Mesmo que este se negue a realizar um “cinema de militância” ou tente se afastar de antigas ligações revolucionárias (LINS, 2004).

É importante situarmos que o diretor em nenhum momento busca essas termologias ou se coloca em um lugar privilegiado, ao contrário, recusando qualquer acunha ou quadro que tente categorizá-lo ou mesmo um lugar reservado no panteão das celebridades, “tirando a humanidade”, isto é, a sugestionabilidade ao erro. No entanto, tendo em vista o fio discursivo de suas obras e o contexto político e social, nas quais estão sendo produzidas, permite-nos a elaboração de um quadro que ousadamente mapeia tais produções, apontando proximidades e cisões.

Poderíamos compreender a trajetória cinematográfica do diretor em três momentos, sendo que a primeira se localiza do CPC ao **Cabra Marcado para Morrer**, tendo uma dimensão temporal que se estende de 1962 a 1984. Esta fase seria marcada pelos anos no Centro Popular de Cultura, a ligação com o Cinema Novo, as produções ficcionais e as experiências profissionais, tanto no Jornal do Brasil como no Globo Repórter, constituindo a fase antes de abraçar definitivamente o cinema documentário²².

A segunda fase seria de 1984 a 2005, quando passa a viver de, e a produzir profissionalmente documentários. É neste período que se concentra a maioria das produções cinematográficas do cineasta voltadas ao cinema documentário, realizando obras ligadas ao Centro de Criação de Imagem Popular e com temáticas sociais. E, por último, temos o interlúdio de 2007 a 2014. Contudo, deste momento em diante, o diretor passaria a produzir documentários que tratam dos “limites” da realização fílmica, entre documentário e ficção, representação, realidade e ficcionalidade no mundo do cinema de não ficção, alargando e aprofundando uma característica já notória em outras produções, que o diretor chamaria de *verdade da filmagem* (COUTINHO, 2013).

No entanto, o que nos interessa nessa discussão, é o segundo momento dessa trajetória que compreendemos se estender de **Cabra Marcado para Morrer** ao **O Fim e o Princípio**, isto é, de 1984 a 2005 – coincidentemente dois documentários que tratam da vida de agricultores do interior do Estado da Paraíba, embora tenhamos um salto das imagens no **Cabra Marcado para Morrer** para **O Fim e o Princípio**, tanto no seu teor político, social e cultural. É neste interlúdio que identifico uma linha de discussões sensíveis aos seus filmes, isto é, o ser “periférico”, já que seus documentários trazem inúmeras realidades sociais distintas que perpassam problemáticas que condizem com as discussões levantadas pela Nova República, dos sujeitos marginalizados pelo “progresso” e pela “ordem”. As produções

²² As questões que remetem a este período foram evidenciadas nos capítulos anteriores.

cinematográficas desde período se acentuam numa coerência de produção, sejam dos locais escolhidos, naquilo que chama de “dispositivo”, seja aos temas tratados no percurso.

Coutinho não trata dos grandes nomes da história, dos personagens políticos partidários e agentes notáveis da sociedade burguesa concomitantes de seu tempo ou aos grandes temas nacionais, mas se direciona contrariamente, para as trajetórias cotidianas de lugares comuns, lugares subalternizados, invisibilizados, sejam nos subúrbios periféricos; nas práticas religiosas; no cotidiano operário; dos trabalhadores em condição subumana nos lixões; das mulheres em evidência social e das questões ambientais, que já apontavam naquele período como preocupação para o terceiro milênio, como colocados na Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, a Eco-92 realizada no Rio de Janeiro.

Tendo em vista o pouco espaço das discussões e as limitações dos quadros atuais desta pesquisa, propomos realizar um quadro analítico que perpassa pela produção de Eduardo Coutinho, optando por trazer discussões que tangenciem pontos em comum em sua prática documental. Nossa intenção não é totalizar as experiências fílmicas reduzindo as experiências singulares que cada obra carrega consigo, mas antes, apresentar um quadro que se aproxima enquanto temática, que aponta para temas sensíveis e importantes na história recente do país e suas contradições internas que, acabam reverberando nas obras fílmicas, por isso optamos por trabalhar com **Cabra Marcado para Morrer** (1984), **Santa Marta – duas Semanas no Morro** (1987) e **Boca de Lixo** (1992)²³.

3.1 “A luta que não para”: imagens da transição em *Cabra Marcado para Morrer*, política e cinema documentário

Mas não tem melhor que um dia atrás do outro e uma noite no meio [...] um dia o povo tem que pensar quem são eles, não é possível a gente viver a vida todinha debaixo desse pé de boi, não.

João Virgínio

Cabra Marcado para Morrer (1984) se integra a uma rede conjuntural que diz respeito ao fim do período ditatorial, ao processo de transição política e o retorno gradativo das “garantias” constitucionais, mesmo que o filme se centre nas trajetórias de vida, nas individualidades de um grupo que possuem um passado em comum – o **Cabra Marcado para Morrer de 64** e as ligas camponesas – ele remete a um período que possui suas marcas,

²³ Para saber mais detalhes das obras, consultar as referências e os anexos A, B e C.

seu início e “finalização”, isto é, o primeiro **Cabra Marcado para Morrer-64**, ligado ao CPC da UNE, interrompido pelas forças de repressão de primeira ordem, e o **Cabra Marcado para Morrer-84** da retomada dos direitos – e da reorganização das vidas de milhares de agentes sociais perseguidos pelo terrorismo de Estado. Duas fissuras, o começo e o “fim” simbólico da ditadura²⁴ –, como situamos.

O cineasta recusa as alcunhas de realizar um cinema “político”, ao menos no sentido de partidário e militante, no entanto, suas escolhas remetem a uma categoria política que constituem centralidade nas discussões da esquerda e parte da intelectualidade e daqueles alinhados a esta forma de compreensão e ação frente ao mundo, isto é, a opressão dos oprimidos no sistema do mundo capitalista. Foram questões políticas que impossibilitaram a concretização do primeiro **Cabra Marcado para Morrer** e foram questões políticas – além do empenho do cineasta, de suas escolhas e posicionamentos – que trouxeram as circunstâncias necessárias para sua realização.

O documentário possui dois feitos dentro da história recente do país, além de ser considerado um filme histórico-político, isto em decorrência de sua trajetória imbricada nos anos ditatoriais; ele é considerado uma delimitação temporal – embora saibamos das limitações e os riscos da utilização dos marcos – dentro do cinema documentário nacional, isto, por romper com o modelo sociológico. Assim, conseguindo trazer uma série de elementos que renovaram a linguagem cinematográfica, como aponta Ismail Xavier (2001), e a pesquisadora Consuelo Lins (2004), além de inúmeros outros estudiosos da área, como o próprio Jean-Claude Bernardet (1985) proponente do conceito de “modelo sociológico”.

O documentário é amplamente conhecido devido suas ligações com a história recente do país, dando projeção ao cineasta e as discussões em torno daquilo que as imagens suscitam. A literatura especializada produziu inúmeras análises, sejam estas nas áreas do cinema, da sociologia, da história ou afins²⁵, tornando a apresentação do **Cabra Marcado para Morrer** um desafio depois de passado mais de 30 anos de sua realização. Tendo em vista a porfia das discussões suscitada pela trajetória do filme, optamos por uma discussão em separado para o documentário, o que não impossibilita seu diálogo com o restante das

²⁴ Quando nos referirmos ao “fim” do período ditatorial, estamos nos remetendo ao processo político constitucional da transição do Governo Militar para o Civil, assim como, o processo transitório sem rupturas com o período anterior, ainda compreendemos que as “marcas” do período ainda se fazem presente na República Federativa do Brasil, seja nos setores administrativos, jurídicos, militares e sociais, pois como afirmou Teles e Safátle sobre a ditadura “[...] ela se mede não por meio da contagem de mortos deixados para trás, mas através das marcas que ela deixa no presente, ou seja, através daquilo que ela deixará para frente [...]” (2010, p.10).

²⁵ Uma pesquisa realizada no Google acadêmico em 23 de outubro de 2019, tendo como palavras chaves “cabra marcado para morrer”, sugeriu em poucos segundos a quantidade de “aproximadamente 9.860” resultados veiculados ao tema, tanto em produções nacionais como internacionais.

produções levantadas pela nossa discussão, mas buscando evidenciar as ligações deste com um momento crucial depois de um “pesado silêncio” imposto pela ditadura.

Cabra Marcado para Morrer evidencia as profundas fissuras dos sapatos de chumbo dos ditadores e de seu projeto excludente, este que alijara muitos cidadãos do curso de suas próprias vidas – quando não eram enviados para morte e a submissão autoritária das arbitrariedades da lei – como a própria Elizabeth Teixeira, que havia assumido a liderança das ligas camponesas depois da morte de seu esposo e também presidente, João Pedro Teixeira, lançada à clandestinidade com o pseudônimo de Marta.

O primeiro **Cabra Marcado para Morrer**, ligado ao CPC da UNE, parte deste foco inicial, em torno da liderança de João Pedro Teixeira, tendo os próprios camponeses, agentes de sua história, como atores, isto é, interpretariam a si mesmos. Do primeiro **Cabra Marcado para Morrer** inacabado para a retomada das filmagens em 1981 temos um salto de 17 anos, ou parafraseando João Virgínio, “um dia depois do outro com uma longa noite no meio”. É desta “vontade” de reencontrar os camponeses que Coutinho parte para a realização do documentário que mantém o título do filme não finalizado. O mesmo diz que tinha que realizar “do modo que fosse possível” e nem sequer “havia roteiro prévio”, como o mesmo coloca ao longo da obra. Ainda, o cineasta expõe narrando, não exclusivamente como voz de deus, mas como narrador participativo:

Queria retomar nosso contato através de depoimentos sobre o passado, incluindo os fatos ligados a experiência da filmagem interrompida, a história real da vida de João Pedro, a luta de Sapé, a luta de Galileia e também a trajetória de cada um dos participantes do filme daquela época até hoje. (Cabra Marcado para Morrer, 1984. 09:09min).

O filme também conta a história da primeira produção e do próprio Eduardo Coutinho. Para situar a época, o cineasta utiliza uma série de imagens de arquivos da realização da UNE Volante de 1962, “criando uma ambientação” das intensidades políticas, dando sentido ao presente das filmagens, criando um elo entre passado e presente para que sejam retomados os sujeitos e personagens daquele momento, assim, realizando uma inserção nos quadros das tensões sociais e das utopias daquele momento, como acompanhamos no primeiro capítulo.

No entanto, temos diferenças cruciais nesse hiato que separam o filme ficcional do não ficcional. Marilena Chauí, assertivamente, chama atenção para esse ponto em seu escrito, **do épico-pedagógico ao documentário**:

Na linha cultural do CPC, o filme de 1964 pretendia ser exemplar: épico e pedagógico, lição de política e construção de heróis lutadores, clara participação entre o bem e o mal, personagens funcionando mais como arquétipos e estereótipos da ‘boa revolução’, do que como seres humanos reais. Em contraponto, o documentário de hoje nos coloca na presença de criaturas de carne e osso, com dúvidas e indecisões, medos e esperanças, meditando sobre o passado e avaliando o presente. Ao filme épico-pedagógico sucedeu o documentário preciso, conciso e dramático: a saga da família destruída, o recuo de alguns camponeses em face do passado revolucionário, a ironia de alguns no relato dos eventos de 1964 e a esperança de outros [...] (CHAUI, 2014, p. 320-321).

No texto publicado pela primeira vez na **Folha de São Paulo**, a pensadora traz uma série de elementos que são fundamentais para a discussão em nossa propositura. Chauí, criticando o *modelo sociológico* de conduzir as filmagens e a expondo à quebra que o filme realiza, alerta para a inquietude da “complexidade da realidade” que o filme suscitara – principalmente entre os mais jovens –, que o diretor não enxergara e nem se deixara levar por uma confirmação de uma tese que “manipulasse” as imagens com, e apenas, exclusividade de confirmar o que se queria dizer. Indo além, ela ainda referencia o filme memorialística e o estilo de filmar de Sílvio Tendler que produzira **Jango** (1984), mostrando o distanciamento do **Cabra Marcado para Morrer** ao não trazer elementos “dos grandes nomes”.

Coutinho não se interessa em realizar uma “digestão moral” ou “reparação simbólica” pela interrupção das trajetórias individuais, como muito bem aponta Chauí, e, o diretor não reduz ou se assume como “salvador”, “o redentor” dos oprimidos e muito menos diminui ou dilui as experiências campesinas nos rumos de um Projeto Nação. A filósofa coloca que aqueles que “interpelaram” Coutinho à época, quase que “inconscientemente” eram desejos que as novas imagens fossem capazes de “ser a ‘correção justa’ da ‘modernização injusta’ – milagre por milagre, olho por olho, dente por dente” (CHAUI, 2014, p. 322).

Esses elementos situados por Marilena Chauí sobre a contribuição de Eduardo Coutinho que se “recusa” a definir ou assumir as histórias dos sujeitos de seu filme, no sentido de consagrá-los, estereotipá-los ou reduzir suas experiências para uma reorganização lógica que dê sentido ao documentário – respondendo a voz do saber –, podem ser compreendidos pelos elementos da linguagem cinematográfica que **Cabra Marcado para Morrer** traz para esse momento. Neste sentido, as contribuições de Bernardet (1985) são fundamentais para entendermos essa diferenciação.

O pesquisador arguto do cinema brasileiro tangencia uma categoria de análise mencionada ao longo desse escrito, que, segundo o mesmo, estariam presentes em muitos documentários da tradição fílmica brasileira, principalmente entre os anos de 1960 a 1980, isto é, o *modelo sociológico* de documentar, que o mesmo coloca em evidência ao analisar

inúmeros curtas-metragens de não ficção, enxergando nestes, proximidades que permitiram a elaboração desta arguição.

O modelo sociológico consiste principalmente nos filmes de não ficção que designam a voz da experiência centrada na voz do narrador. Este locutor é possuidor de um “saber externo”, que traz a “vida” dos entrevistados – que “só falam quando são perguntados” – para confirmar e ilustrar o que a voz de “deus” diz, isto é, a voz distante sem corpo, etérea, enquanto que os entrevistados falam apenas “[...] de suas vivências, nunca generalizam, nunca tiram conclusões ou porque não sabem, ou porque não querem, ou porque nada lhes é perguntado nesse sentido [...]”, enquanto que a voz do narrador, do locutor, aquela que “contrapõe” aos entrevistados “nunca fala de si” sempre realizando perguntas, pois ela se constitui na “[...] voz do saber, de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística, e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu respeito [...]”, para Bernardet, “[...] Se o saber for a voz do locutor, os entrevistados não possuem nenhum saber sobre si mesmos” (BERNARDET, 1985, p. 12-13).

Esse “modelo” de realizar obras filmicas que Bernardet analisa em obras, como **Viramundo** (1965), de Geraldo Sarno, correspondia a uma idealização de trabalho que deveria se encaixar ao “aparelho conceitual” da época, uma espécie de “limpeza do real” que deveria estar alinhada aquilo perguntado, nunca fugindo ou desviando de um quadro estático:

[...] o que dizem os entrevistados terá que se encaixar no universo delimitado pela fala do locutor, caso contrário nem a fala do locutor seria a interpretação do real, nem o real – via amostragem – a autenticaria. Portanto, só determinadas perguntas serão feitas aos entrevistados, e se as respostas extravasarem do universo em questão, elas terão que ser limpadas na montagem [...]. (BERNARDET, 1985, p.14).

Essas questões eram características de um período e de suas influências no setor do audiovisual, como as limitações dos próprios equipamentos à época, as implicações ideológicas (de um cinema didático), as quais levavam a determinadas escolhas que acabavam interferindo e influenciando nos trabalhos de muitos cineastas, principalmente o cinema político que buscava respostas para o fracasso revolucionário e uma aparente aceitação do golpe militar²⁶.

²⁶ É importante situar, que o pesquisador em seu livro, *cineastas e imagens do povo* (1985), realiza análise de inúmeras categorias a partir de determinados curtas, buscando compreender a relação desses cineastas, de suas obras e os grupos sociais que estão interagindo, assim como, buscando entender criticamente a linguagem filmica que se apresenta como a “voz do documentarista”, “a voz do outro” e outros elementos, como as mudanças que já se apresentavam na linguagem cinematográfica, o que não permite maior explanação em nosso trabalho, tendo em vista nossa proposta e espaço.

No entanto, ao longo da década de 1970, as influências da melhoria dos equipamentos, principalmente do som direto, o cinema de autor e a busca estética em detrimento das categorias políticas, assim como, as influências das reportagens televisivas, fluíram para mudanças na linguagem fílmica, como o próprio **Amuleto de Ogum** (1974), de Nelson Pereira dos Santos, que neste filme “a ideia central é respeitar as referências culturais e os valores do povo, aproximar-se delas sem intenção crítica, sem inseri-la numa explicação dos caminhos da história, tachá-las de alienadas” (XAVIER, 2001, p. 90), assim como em outros filmes do período que timidamente já apontavam esse deslocamento criativo, como colocado por Ismail Xavier, quando se referencia ao trabalho conceitual efetivado por Bernardet (XAVIER, 2001, p. 90-93).

No Cabra Marcado para Morrer-84 é possível enxergar mudanças cruciais, pois em seu lapso temporal a própria linguagem fílmica teve suas alterações, consistindo na narrativa os elementos de sua própria mudança:

[...] as entrevistas com Elizabeth são bastante próximas do modo de filmar encontrado em documentários de meados dos anos 1960, algo do tipo *Opinião pública* (Arnaldo Jabor). Já as entrevistas feitas na Baixada Fluminense com filhos e filhas de Elizabeth revelam certo sensacionalismo emocional que as aproxima de um estilo de reportagem televisivo atual. Nessa variedade de estilos, a própria passagem do tempo se reflete. E a menor dessas diferenças não é acintosa presença do diretor: o autor expondo-se em primeiro plano, com tanta importância quanto sua personagem, era impensável na época do *Cabra/64*. O autor existia, sim, mas sempre oculto, transparente veículo da realidade e da mensagem. O autor tornar-se a mediação explícita entre o real e o espectador, o autor expor-se com sua própria temática de realizador de cinema, isso indica uma personalização do espetáculo e das relações com o público a qual contradiz a postura ideológica e estética do *Cabra/64* [...] (BERNARDET, 2013, p. 470, grifos do autor).

O filme retoma as gravações em 1981 e é concluído apenas em 1984, tendo em vista a limitação de recursos financeiros de Coutinho e a precariedade de mobilidade da época. Seguindo na mesma perspectiva do Bernardet, Xavier coloca que:

[...] o segundo encontro é já resgate de uma experiência comum e, dada a nova conjuntura do cinema na era da TV e a experiência acumulada no documentário brasileiro, a linguagem é outra e o filme se organiza não apenas como *discurso sobre* estados de consciência e evolução de destinos. Ele internaliza na sua montagem o próprio processo de reencontro, de recuperação de identidades; é ágil na articulação do documentário político mais tradicional – a voz *off* do locutor explicando as imagens –, com as técnicas mais modernas do cinema direto – nas quais é óbvia a incidência do profissional de TV, Eduardo Coutinho, da série *Globo Repórter*; sua equipe se movimenta e se mostra na tela de modo a tornar mais contundente o nosso contato com a utilidade do filme se fazendo sob nosso olhar. É reportagem, resgate histórico, metacinema, traz a voz do outro, a intertextualidade [...] (XAVIER, 2001, p. 113).

A pesquisadora Consuelo Lins, que também trabalhou em algumas obras fílmicas com Eduardo Coutinho, ao analisar **Cabra Marcado para Morrer**, além de atentar para essas mudanças estruturais trazidas pelo filme de 1984, localizada em toda sua linguagem, coloca que as sequências da retomada fílmica, condizia com as formas do fazer cinematográfico moderno, já que:

[...] não se trata mais de filmar de forma “justa” um real já dado, de reconstituir a realidade como ela efetivamente se deu, mas partir de imagens, sabendo que elas se misturam às memórias individuais e coletiva, que estão mescladas ao mundo. Sabe-se também que é essa mistura, e não “a realidade em si”, que vai permitir a reconexão entre o cineasta e os atores que participaram do filme interrompido em 1964 [...] (LINS, 2004, p. 27).

Essas questões, que já apareciam diluídas em **Cabra Marcado para Morrer /84**, seriam determinantes para as demais produções do cineasta, que sempre reafirmava quando existia a possibilidade de que existia “a verdade da filmagem” e não a “filmagem da verdade”, e desse pressuposto simples, Eduardo Coutinho conseguiu flexibilizar seu fazer documentário centrado nos encontros, dando certa autonomia – embora tivesse suas limitações correspondente aos “dispositivos” de trabalho do cineasta – para que seus personagens se colocassem à vontade diante dele e da equipe de produção – como veremos logo mais.

Retomando a discussão em torno do **Cabra Marcado para Morrer** e sua vinculação histórica, Coutinho contrariamente ao silenciamento criminoso, opera um movimento maior. A “contrapelo” questiona o poder estrutural dos anos ditatórios, no entanto sem atacar, sem direcionar, sem abrir fala diretamente aos donatários do poder, mas estando tudo ali nas imagens em transição. Em seu artigo **Vitória sobre a lata de lixo da história**, Bernardet retoma a discussão em torno da “ponte histórica” que o filme propõe, nas palavras do autor “uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro e o agora não fique sem passado” (BERNARDET, 2013, p. 465-466), situando o filme em seu caráter histórico, atribuindo um sentido de “duplo resgate de uma dupla derrota” (BERNARDET, 2013, p. 466), já que o filme retoma a história do próprio filme que era sobre um “fracasso”, e é neste espaço dos não ditos, das condenações aos sujeitos sociais imposta pelo silenciamento do Estado de Exceção que o filme viria a agir.

Bernardet realiza importante análise que se debruça sobre o documentário, sua metalinguagem e suas implicações históricas na vida do país, dos camponeses “atores”, do próprio Coutinho, assim como, de sua importância para uma memória social a respeito de determinados acontecimentos que estariam “condenados” às redes do esquecimento da malha

temporal, como a última sequência do filme que mostra as últimas imagens em vida do líder camponês João Virgínio. Para Bernardet, isso “reafirma sua concepção de trabalho histórico” (BERNARDET, 2013, p. 467), isto é, o não esquecimento da luta e trajetória dos marginalizados sociais, é tanto que o filme se recusa a “mostrar personalidades políticas das classes dominantes” (BERNARDET, 2013, p. 469), como apontamos apoiados na Marilena Chauí, que também percebera esse elemento de não filmar aquilo que concomitante chamamos de “grandes nomes”. Essa característica seria marcante na trajetória fílmica do diretor, direcionando-o para uma categoria de escolha política consciente e ética em seu *modus operandi*.

O filme efetiva essas escolhas quando evidencia a fragilidade do caráter “fragmentário” daquilo que “sobrou”, como aponta Bernardet (2013). O documentário atua incisivamente nesses fragmentos históricos circunscritos na vida dos camponeses e do próprio filme ao longo da reconstrução dos vestígios daquele momento de ruptura sociopolítica, ficando manifesto em seus inúmeros “recortes”, sejam os projetos políticos interrompidos, das lutas camponesas e das vidas estilhaçadas. No entanto, esses elementos que dão massa concisa a história possuem um significado; elas consistem em sua:

[...] função principal marcar a vitória sobre a lata de lixo da história. Isso foi resgatado, isso foi salvo, e então se diz e se rediz que esse fragmento foi desenterrado, foi reconquistado, foi integrado à história, que não se tenha dúvida; e repete-se de novo para agarrar-se a ele, para que não torne a desaparecer, para conjurar uma eventual nova perda (BERNARDET, 2013, p. 472).

O documentário, embora não seja um acerto de contas, é de certo modo a efetivação de um projeto de atormentação de longos 17 anos, não apenas para Eduardo Coutinho, mas para Elizabeth Teixeira, seus familiares e aqueles que estiveram ligados à produção do primeiro **Cabra Marcado para Morrer**. A própria Elizabeth, no filme, diz que não passava em sua mente que fosse possível esse reencontro com o Coutinho, atribuindo certa “importância” ao governo Figueiredo pela abertura política, num primeiro momento sob influência do filho Abraão – uma fala nitidamente política, articulada de forma astuta como se não quisesse se “comprometer” com o governo, que, no entanto, Elizabeth destrincha no final do filme, com sua fala proativa e marcante em defesa da democracia.

Situados esses elementos, que são importantes para pensarmos este momento que o filme se circunscribe e suas contribuições, tanto no campo da linguagem cinematográfica como na discussão política levantada, pensemos em alguns elementos que estavam na

hodierna dos anos 80, partindo das falas dos próprios sujeitos e personagens que rememoram a interrupção dos projetos de vida, dos sonhos e planos pelo Estado autoritário.

Sem precisar criticar abertamente o suposto “Milagre Econômico”, o filme apresenta que essas pretensões não haviam chegado àqueles rincões, muito menos a “fatia do bolo” fora degustada, no entanto os dissabores, as marcas da violência e da exclusão social se encontram presente em todo filme, e estas sim, chegaram amplamente à sociedade civil.

Uma das falas emblemáticas do filme constitui na do senhor João Virgínio, um dos antigos fundadores da liga camponesa de Galileia no Pernambuco, o qual rememora os momentos de prisão e tortura efetuadas pelas forças de repressão do Exército. Sua fala, carregada de conotações políticas, crítica ao regime ditatorial, seria, dali em diante, não apenas mais uma, mas constituiria um sentimento coletivo a partir da anistia, embora o “pacto social” firmado pela sociedade em 1979 seja controverso e às avessas, já que este anistiava os próprios torturados. Vale à pena a longa citação.

Eu produzia aqui nesse sítio, onde estou, meio caminhão de mercadoria por semana. O Exército pegou, tirou eu aqui, meteu na cadeia. Cegou um olho, deu uma pancada perdi o ouvido, outra pancada perdi o coração, passei seis anos na grade da cadeia. O que foi que construí na grade da cadeia para a nação? Tomaram um relógio, um cinturão, cinquenta conto em dinheiro, um Jipe o Exército tomou, o cangaço tá lá detrás da prefeitura de Vitória, lá na delegacia.

Um Jipe meu, não me entregou mais. Isso é tipo de revolução? Pegar de um homem lascado que nem eu, fiquei meus filhos tudinho morrendo de fome aí, e o Exército tomar um carrinho que eu tinha, tomar os documentos, tomar tudo, acabar ficar com ele, que vantagem fez Exército fazer uma desgraça dessa comigo? Era melhor mandar me fuzilar, nera? Do que fazer uma miséria dessa. Eu fiquei mais revoltado do que era.

Deixar meus filhos tudim morrendo de fome aqui, e eu lascado na cadeia, no cacete, no pau. Passei vinte e quatro horas dentro dum tanque de merda, com água aqui no umbigo, cada rolo de merda dessa grossura, aquele cardo, aquela ‘manipeira’. Um quarto apertado, e eu... passava assim, uma hora, outra hora assim, outra hora assim, outra ficava assim (demonstra como ficou através de gestos, simulando suas posições durante o cárcere no tanque de excremento). Passei vinte e quatro horas em pé, só o diabo aguenta, rapaz. Homem passar dentro dum tanque de merda vinte e quatro horas em pé, só o sataná.

Eu não acredito que tô vivo não, porque nunca vi um espírito da minha qualidade aguentar tanto choque elétrico que eu aguentei, não.

Mas não tem melhor que um dia atrás do outro e uma noite no meio, e ajuda de nosso senhor Jesus Cristo é quem vai proteger a gente, as graças de Deus tá caindo aí de hora em hora, confie em Deus, porque essa infelicidade... um dia o povo tem que pensar quem são eles, não é possível a gente viver a vida todinha debaixo desse pé de boi, não. (Cabra Mercado para Morrer, 1984. 1:16:05) (Grifos nossos)

Os crimes cometidos pelo Estado brasileiro constituem tema caro para a história recente do país, não apenas para as vítimas do Estado de exceção, mas para a efetivação de uma democracia que consiga se enraizar nos princípios que norteiam os direitos humanos e assegure o direito à vida. A anistia “distorcida” de 1979, erigida pela égide ditatorial, possuía

caráter dúbio, restrito e parcial. Dúbio, devido aos interesses dos militares de perdoarem os crimes dos torturadores, o que se configurou no chamado “crimes conexos” (RODEGHERO, 2014, p. 106), restrito por não conduzirem devidamente as garantias a todos os perseguidos políticos, inclusive os militares de esquerda ou contrários ao regime, principalmente pós AI-5 e, parcial devido à condução do núcleo duro dos militares sem ampla participação popular – não olvidemos que era uma ditadura –, uma anistia negociada, como tantas outras no Brasil.

As falas de João Virgínio não são isoladas desde momento, seu sentimento de angústia e revolta – e porque não falarmos em negação a vida por seis anos, além dos transtornos psíquicos? – frente aos descasos dos agentes da repressão se entrelaçam a um drama social constituído de traumas, como aponta a pesquisadora Kehl (2010), que recorrendo à psicanálise denomina de “sintoma social”, tendo em vista que os crimes cometidos nunca foram reconhecidos pelo Estado brasileiro, como muito bem lembra a mesma que “no final da década de 1970, o Brasil foi o único país da América Latina que ‘perdoou’ os militares sem exigir da parte deles nem reconhecimento dos crimes cometidos nem pedido de perdão [...]” (KEHL, 2010, p.124). Essa situação remeteria ao silenciamento, e neste caso, o lugar do não dito estaria ligado diretamente ao esquecimento do terrorismo de Estado.

No entanto, com todas as suas limitações e discussões cerceadas – que ainda persistem no Brasil –, a Anistia foi votada em decorrência de uma ampla movimentação social que vinha fazendo pressão e se organizando muito antes:

A campanha pela Anistia que já existia organizadamente desde 1975, com a fundação do MFPA liderado por Therezinha Zerbine, tornou-se também uma bandeira dos exilados brasileiros no exterior, onde se formaram mais de trinta comitês para lutar pelo tema. Mas ganhou força como fundação do Comitê Brasileiro pela Anistia (CBA), em fevereiro de 1978, que tinha a proposta de articular a luta pela anistia com a democratização geral da sociedade, levando o tema para as ruas. A divulgação de uma das primeiras listas de torturadores (com 233 nomes) em matéria do *Em Tempo* teve grande impacto. Inclusive na extrema-direita, que passou a atacar a redação e os jornalistas ligados ao periódico. Em novembro daquele ano, realiza-se o Congresso pela Anistia, dando consistência às reivindicações da campanha que não apenas pediam ‘anistia, ampla, geral e irrestrita’, mas exigiam punição para os torturadores, informações sobre os desaparecidos e incorporavam a luta pelas “liberdades democráticas” e pela ‘justiça social’, cobrindo todo o arco das oposições. A campanha queria ter um caráter aglutinador das oposições, ao mesmo tempo em que se inseria no ciclo maior de mobilizações contra o regime, iniciadas em 1977. (NAPOLITANO, 2014, 266-267).

A anistia não correspondeu aos quadros esperados das organizações sociais, pelo contrário, ela se saiu de acordo com os interesses dos dirigentes políticos em negociata com os militares:

A Lei nº 6.683 era basicamente o projeto do governo. Já no seu primeiro artigo anunciava a anistia aos crimes políticos e a polêmica conectividade destes “crimes”, estendendo a anistia aos crimes correlatos. Em bom português, isso significava a possibilidade legal de anistiar torturadores e assassinos a serviço das forças de segurança. Como se não bastasse, a lei deixava de fora aqueles envolvidos em “crimes de sangue”, ou seja, os militantes de esquerda que pegaram em armas contra o regime, o que à época totalizava cerca de 195 pessoas. Estes, na prática, foram sendo libertados por outros recursos jurídicos, como revisões de pena e indultos (NAPOLITANO, 2014, p. 268).

Obviamente, os familiares e, boa parte da sociedade civil, assim como a jurídica, não desistira de recorrer frente às circunstâncias impostas pelo regime. No entanto, com o avanço das discussões em torno da volta da democracia, gradativamente a luta em torno da anistia ficaria registrada aos familiares dos desaparecidos e daqueles atingidos diretamente pela violência do Estado repressivo. Os agentes da tortura tentavam dar uma de suas últimas cartadas, “a política do silêncio”, do esquecimento:

Não há reação mais nefasta diante de um trauma social do que a política do silêncio e do esquecimento, que empurra para fora dos limites da simbolização as piores passagens da história de uma sociedade. Se o trauma, por sua própria definição de real não simbolizado, produz efeitos sintomáticos de repetição, as tentativas de esquecer os eventos traumáticos coletivos resultam em sintoma social. Quando uma sociedade não consegue elaborar os efeitos de um trauma e opta por tentar apagar a memória do evento traumático, esse simulacro de recalque coletivo tende a produzir repetições sinistras. (KEHL, 2010, p. 126)

É importante situar que essas questões não seriam esquecidas, mas perpassariam em inúmeros momentos de decisão política ao longo de toda trajetória da Nova República que se anunciava através das “negociatas” políticas, e estas, por vez, foram conduzidas, como diz o lema do Exército, pelo “braço forte e mão amiga” das forças armadas.

As contradições da abertura política também foram perspicazmente colocadas pela “exilada interna”, Elizabeth Teixeira. Numa das últimas cenas do filme, depois de “elogiar” a transição política e a oportunidade de ter se reencontrado, quando parecia que as câmeras estavam desligadas, Elizabeth profere uma das mais emblemáticas falas do período de transição política, ali se reaviva a senhora que conduziu as marchas campesinas por dois anos depois da morte do esposo e mais que isso, a manifestação de um grito travado, acumulado por 17 anos, um grito por justiça social:

A luta que não para. A mesma necessidade de 64 está plantada. Não fugiu um milímetro. A mesma necessidade tá na fisionomia do operário, do homem do campo e do estudante. A luta que não pode parar. Enquanto se diz tem fome e salário de

miséria, o povo tem que lutar, quem é que não luta? Por melhora, dia de vida? Assim não dá. Quem tem condições, né seu neném, sua boa vida que fique ai, né?. Eu que vivo sofrendo tenho que lutar [...]. É preciso mudar o regime, é preciso que o povo lute, enquanto tiver esse regimezinho, essa democraciazinha aí. [...] Democracia sem liberdade? Democracia com salário de miséria e de fome? Democracia com o filho do operário e do camponês sem direito a estudar sem ter condição de estudar? (Cabra Marcado para Morrer, 1984. 01h54min)

Elizabeth Teixeira, apesar de ter estado alijada dos grandes centros de discussão política do país, dava a chave de compreensão de um processo extorquido, conduzido aos limites pelos agentes militares em parceria com os agentes políticos civis, uma democracia “autorizada” ou como diria a própria Elizabeth, uma “democraciazinha”. Enquanto os alijados sociais do processo modernizador – sejam os políticos partidários ou os demais agentes históricos, como os camponeses, indígenas, mulheres, o homem e a mulher operária – ficavam à margem das decisões do Planalto Central, os políticos partidários de centro-direita, liberais e conservadores negociavam com o núcleo duro do governo que vinha se desgastando frente às grandes mobilizações operárias oriundas de São Bernardo, as movimentações estudantis, assim como a sociedade mais ampla, a classe média e trabalhadora que não suportavam a alta da inflação que atingia números altíssimos.

Desde o anúncio da transição política, que as negociatas entre as forças políticas da ordem estabelecida e aqueles que se colocavam como seus herdeiros, principalmente os conservadores e liberais, passaram a atuar para que ocorresse um processo sobre total “segurança”, isto é, sem julgamentos dos crimes militares, sem perda do “controle social” e fundamentalmente, que o governo não caísse nas mãos dos grupos de esquerda, que até então apresentavam uma unidade em comum, a derrocada da ditadura, e tão fundamental quanto à transição segura aos interesses do capitalismo, ou seja, sem rupturas. (NAPOLITANO, 2014, 254-261)

Neste cenário, surgiriam importantes movimentos, como a luta pelas “Diretas já” (1983-1984), as lutas operárias, da então chamada “República de São Bernardo”, e o surgimento do líder sindical Luiz Inácio Lula da Silva, que depois fundaria o Partido dos Trabalhadores (1980), dando início à nova esquerda, esta que estaria ligada ao “eurocomunismo” e a “defesa da democracia como valor universal” (NAPOLITANO, 2014, p. 261), a Central Única dos Trabalhadores (CUT-1983), o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST-1984), como a volta de vários partidos.

Neste contexto, ainda surgiriam inúmeros movimentos sociais de bairros e associações de moradores, que tentavam solucionar os problemas oriundos da falta de políticas efetivas dos ditadores e seus asseclas. É importante ainda que se referencie que, os grupos mais

radicais durante a última fase do regime ditatorial estavam ligados ao governo, e estes foram responsáveis por inúmeros atentados a bombas, sequestros e mortes durante a distensão (NAPOLITANO, 2014, p. 265).

Nessa movimentação política, entre atentados, acórdãos e agitações nas ruas pela sociedade civil é que se daria a transição política para um Governo Civil, entretanto sem direito do voto popular direto para escolher o presidente, como tanto ensejavam as campanhas pelas “Diretas Já”, acontecendo uma eleição indireta que levava Tancredo Neves e José Sarney, sendo que este último conduziria o governo devido à morte do primeiro.

O Brasil apenas conheceria uma constituição ampla em 1988 – embora exista uma fissura enorme em sua consolidação e ainda possua marcas das constituições autoritárias de 1967 e 1969 – e teria eleições diretas para presidente em 1989. No entanto, as forças políticas progressistas egressas da penumbra autoritária não conseguiram concretizar um projeto de país que efetivasse a tão sonhada “justiça social” negando aquilo que fora promulgado pela ditadura (NAPOLITANO, 2014, p. 266), o que deu margens para o surgimento de políticas neoliberais que marcaram a última década do século XX no país.

Estas discussões se alinham diretamente ao filme em questão, embora não tivessem sido o intuito de seu diretor em transformar a película em uma obra de conotações políticas, no entanto, a envergadura discursiva que fora suscitada pelo filme, assim como, seu contexto histórico, reverbera diretamente para o quadro conjuntural da década de 1980 e, conseqüentemente, na década subsequente.

É por isso que **Cabra Marcado para Morrer**, não diz respeito apenas a um “homem” condenado a esta sina, mas realiza um movimento ascensionário, com sentido a aqueles que compartilharam destinos parecidos, que foram jogados no turbilhão da modernidade excludente sem serem consultados, que foram subalternizados através da força do Estado. No entanto, estes sujeitos “resolveram” não morrer, mas resistiram e contaram suas histórias, como a ex liderança camponesa de Galileia ao rememorar as marcas da tortura, sua revolta e sentimentos diante da opressão ditatorial.

Neste sentido, compreendo a obra como “sintoma social” daqueles que foram inferiorizados, despedaçados, jogados aos brasis a revelia do Estado. Estes emblemas perpassam toda obra fílmica, e, não é apenas com João Virgínio que sentimos o peso da mão autoritária do Estado brasileiro e de determinados setores socioeconômicos em defesa do capitalismo, mas está na negação de João Mariano em não querer falar sobre o período; em Abraão que tem que reconhecer de toda forma a abertura política de Figueiredo, como se

defendesse antecipadamente de represálias; em *Zé Daniel* do medo de primeira hora, com seu filho que guardara os livros esquecidos pela equipe de produção pela pressa do medo em 64.

Essas marcas ainda estão nos filhos de Elizabeth e na própria família desmontada pela perseguição política efetivada pelas forças armadas com aval do Estado. Como assinalou Marilena Chauí, “as marcas do medo” daqueles marcados pela signa do “marcado para morrer” (CHAUI, 2014, p. 324) se fazem presentes, mas o mais importante é que estas histórias foram contadas. Este ato de “contar” permite que seja “retirada” a sentença de sua condenação ao silêncio social, isto é, que não seja esquecida, ou como disse Bernardet (2013), aconteceu a “vitória sobre a lata de lixo da história”. É por isso que o filme termina mostrando imagens em vida de João Virgínio, que morrera em 1981 antes da concretização da obra. O ex-líder camponês não conseguira ver o retorno da democracia, mas sua luta não havia sido em vão.

3.2 “Os Filmes que Contam”: *Santa Marta – Duas Semanas no Morro* (1987) e *Boca de Lixo* (1992), imagens periféricas da periferia do capitalismo

Santa Marta – duas Semanas no Morro constitui num filme documentário feito em vídeo realizado em 1987, sendo que **Boca de Lixo** é de 1992. De um filme para outro temos um salto de cinco anos, sendo que nesse interlúdio Coutinho produziu outros documentários, nos quais já se fazem presentes as pequenas mudanças efetivadas na trajetória do seu fazer documentário, pelas quais, o cineasta ficaria conhecido, assim como, a delimitação ideológica por sujeitos a margem do centro das decisões políticas e econômicas, isto é, o “outro de classe” fora do *establishment*. Essa opção pelos marginalizados sociais seria uma constante em sua trajetória fílmica, que se situa imediatamente pós **Cabra Marcado para Morrer**, tendo como **Santa Marta – duas Semanas no Morro** o arquétipo que estruturaria as escolhas vindouras.

No entanto, como viemos pontuando, Coutinho não opera mudanças apenas na linguagem fílmica, mas contribui para a compreensão de um Brasil dinâmico, cheio de contradições, preconceitos, discriminação e subalternização de seus agentes, logo abre margem para pensarmos sobre os limites e efetivação da cidadania e direitos humanos na recém – e frágil – democracia brasileira, ou melhor, os brasis do Brasil. Para tanto, propomos analisar **Santa Marta – duas Semanas no Morro** e **Boca de Lixo**, enquanto se efetiva um fazer documentário, que também se efetiva um movimento contrário ao estabelecimento de

subalternização de determinados grupos, vindo a hodierna o lugar da periferia e suas resistências.

3.2.1 Santa Marta – duas semanas no Morro: entre o asfalto e a periferia

Santa Marta – duas Semanas no Morro foi o primeiro documentário realizado por Eduardo Coutinho imediatamente pós-**Cabra Marcado para Morrer**. Neste documentário, realizado para o Instituto Superior dos Estudos da Religião (ISER), surgira como “fruto de um concurso do Ministério da Justiça realizado em 1986 para a produção de um vídeo sobre violência nas favelas do Rio de Janeiro” (LINS, 2004, p. 43). Nele podemos enxergar traços fundamentais que seriam aprofundados e delimitaria a condução de escolhas do fazer documentário do próprio diretor anos mais tardes como situa Consuelo Lins:

[...] esse pequeno documentário de 52 minutos tem uma importância estratégica na trajetória de Eduardo Coutinho. Ele iria imprimir mudanças significativas na sua forma de filmar, abrindo um campo de possibilidades para o cinema do diretor, tanto no que diz respeito à técnica quanto à metodologia de realização e montagem (LINS, 2004, p. 43)

Podemos perceber essas ligações que seriam uma constante – ao menos por um tempo – em suas produções por toda obra, como a presença da equipe de filmagem, a demarcação da espacialidade de produção, como bem situa o título que dá nome ao próprio filme, **Santa Marta**, e a temporalidade “duas semanas”. Coutinho não esconde as condições e o tempo da filmagem; pelo contrário, abre o canal da evidência. Da mesma forma, as conversas ao longo do documentário são centradas nos diálogos dos personagens e na “escuta” do outro, mas ainda é possível perceber a organização de blocos temáticos, ligado mais ao fazer jornalístico, bem como a ilustração de falas com imagens externas do que os entrevistados estão situando. Essas questões seriam abandonadas pelo diretor em obras futuras.

Essas questões, no modo de montagem e aplicação da condução por blocos correspondiam, também, a delimitação do tema a ser abordado. É importante que não se perca de vista que o diretor estava num momento de transição do mundo jornalístico ao documental, e tão quanto, que o documentário estava implicitamente ligado ao concurso mencionado anteriormente tendo que responder a uma temática – o que não o limita. Diante destas questões é que **Santa Marta – duas Semanas no Morro**, para Consuelo Lins, é considerado como documentário chave para o que se anunciaria em filmes futuros do cineasta.

A questão das múltiplas “violências” cotidianas se constitui como eixo de condução do filme, no entanto não apenas se limita a isso. Indo além, o documentário apresenta uma pluralidade de imagens da favela, sempre centrando em práticas que destoam daquilo que fora cristalizado pelos veículos de comunicação. Em inúmeros depoimentos temos a valorização da comunidade pelos moradores e a presença de uma consciência social dos estigmas que carregam aqueles que moram nas periferias dos grandes centros urbanos, assim como, de suas práticas cotidianas para resolverem os dilemas cotidianos.

É neste sentido que as imagens de **Santa Marta – duas Semanas no Morro** movimentam, elas vão a um sentido contrário aos reforços estereotipados do ser periférico. Coutinho não induz as falas, não deseja comprovar uma tese a todo custo – embora organize e volte a essas falas em blocos dando sentido a montagem fílmica – mas abre possibilidade das pessoas se exporem de acordo com que pensam e sentem, sem o peso do pré-julgamento de suas práticas cotidianas. Ao longo do documentário essas sutilezas vão se evidenciando, é tanto, que o documentarista coloca em um dos blocos um aparelho televisivo que permanece presente ao lado dos entrevistados, ao mesmo tempo em que conduz as entrevistas daqueles que responderam ao chamado do cartaz. Este que buscava conversar com quem tivesse interesse ou tivesse passado por “violência e discriminação”, esse posicionamento e escolha se caracteriza para que as pessoas colaboradoras, bem como os espectadores, saibam da forma como está sendo conduzidas suas imagens, evidenciando a condução das filmagens.

O documentário abre com imagens ainda da madrugada, com os moradores do morro descendo para ir à labuta. Chove. Coutinho pergunta a inúmeras pessoas suas profissões, temos uma profluência de respostas, como se apresentasse um quadro socioeconômico dos moradores e ao mesmo tempo afirmasse que no morro não existe apenas “bandido”, mas, sobretudo, gente trabalhadora (MATTOS, 2003, p. 38).

Nas conversas com os moradores, apresenta-se um quadro de profunda indignação social. Nos inúmeros depoimentos percebemos os estigmas carregados e as violências cotidianas pelas quais as pessoas da comunidade passam. Um senhor diz “*todos nós temos queixa, mas a gente vai falar sobre com quem? Quem vai resolver o problema, ninguém resolve mesmo esse problema*”, referindo-se a falta e ao descaso dos órgãos públicos com os moradores da comunidade. Em outro momento, que será um ponto forte no documentário, uma das moradoras fala a respeito da violência policial, ao narrar uma cena que os Policiais Militares fizeram com que muitos jovens ficassem nus passando por uma Revista policial próximo a divisa com os prédios da cidade, e o que mais incomodava, era que as pessoas olhavam de lá, o olhar do externo.

Um segundo homem que aparece logo no início fala *“acho que eles pensam que as pessoas das favelas não são humanas. Sabe? não são civilizadas, sabe? [...] que são animais. Porque moram na favela são animais.”* Outra mulher sobre a violência policial evidencia *“quando eles tem que prender vão prender, não quer saber... não dá tempo nem sequer pra pessoa saber se é trabalhador ou não, porque tem muito trabalhador que também esquece os documentos em casa.”*. Estas falas emblemáticas preparam a condução do documentário, que mesclam cenas do cotidiano coletivo e comum do morro e do particular dos moradores da comunidade.²⁷

Essas questões evidenciadas pelos moradores estão localizadas historicamente numa estrutura social que remete à própria formação social e urbana brasileira, principalmente depois do processo de abolição da escravatura no Brasil, estas que foram deixadas como herança para República e se aprofundaram ao longo do século XX (SCHWARCZ, 2019, p. 115).

As discussões em torno das “periferias e centro” remetem a estrutura do mundo capitalista moderno, como os países do sistema mundo do Norte Global Atlântico e aqueles que estão categorizados de “subdesenvolvidos”, isto é, os países ao Sul. É importante situar, que estas questões reverberam ao próprio processo do projeto colonial destes países, que se acunham de “centrais” e que, foram sendo aprofundados e se estruturando em torno do imperialismo e do colonialismo ao longo do século XIX e XX, para além da permanência física destes nas antigas colônias.

Nos países da América Latina, principalmente no Brasil, a elite nacional e sua burguesia tende a reproduzir tais elementos, evidenciando-se nas estruturas sociais, já que se imaginam como parte da Europa e desse sistema mundo, além do mais, a elite escravocrata e as instituições fundadas nesse período carregam em sua gênese os elementos do autoritarismo e da exclusão social (SCHWARCZ, 2019).

O conceito que gira em torno dos espaços de sociabilidade varia, para Celso Athayde:

Habitualmente os aglomerados habitacionais, com disposição visivelmente irregular e desprovidos de acessos básicos, que determinam qualidade de vida, são chamados de periferias. No Brasil, a forma de denominar ganha variações em cada região do país, podendo ser chamados de comunidade, favela, invasão, morro, quebrada, palafita, gueto, assentamento, dentre outros. Mas decerto a realidade socioeconômica é a mesma e os olhares seguem a direção do abandono, do descaso e das ausências, o que faz desses espaços locais com altos índices das mais variadas formas de violência e seus consequentes desdobramentos. (ATHAYDE, 2011, p. 333).

²⁷ Diante do espaço e da discussão que estamos propondo, nos limitaremos a abordar as falas dos entrevistados que consideramos mais emblemáticas, e que apresentam maior persistência ao longo do documentário.

A periferia pode remeter, de forma superficial para um olhar externo, apenas à questão de espacialidade geográfica, no entanto ela não se constitui e se limita apenas neste quesito, como muito bem situa Athayde:

Geograficamente a periferia é entendida como uma área que fica nas extremidades, distante do miolo central das cidades, *mas no Brasil ela está ligada à condição social e material. Assim, do ponto de vista sociológico, é considerada como espaço que abarca sujeitos anônimos e desfavorecidos em total invisibilidade e nivelados horizontalmente como iguais.* São os escravos da contemporaneidade, em contínuo processo de negação da sua cidadania. A história dos excluídos se repete? *Alguns afirmam que não, mas continuam tendo cor e endereço fixo, e ainda vivem na rua dos desprovidos de tudo, no bairro de ninguém, próximos de lugar algum.* (ATHAYDE, 2011, p. 334, grifos nossos)

A análise de Athayde é fundamental para que possamos compreender muitos dos elementos que emergem nas discussões que os moradores da comunidade apresentam como na associação de moradores, pela fala da senhora que conversa com os policiais em serviço num dos dias da filmagem, assim como um grupo de jovens que dialogam sobre inúmeros assuntos, desde as relações afetivas de cunho sexual a sonhos de profissão, como veremos.

A associação de moradores, – que ajudou amplamente a equipe de filmagem – encontram-se em um momento do documentário reunidos discutindo as problemáticas da comunidade. Um dos moradores, que aparentemente parece ser uma das lideranças, situa a importância da participação dos moradores para efetivação de uma comunidade melhor, assim como da importância da mesma que desde 1981 está em funcionamento. No entanto, a associação acaba se sobrecarregando com tarefas, que a priori, não deveria ser responsabilidade dos moradores, como bem coloca um senhor ao falar sobre as limitações e dificuldades dos mutirões nos domingos, pois “*além de trabalhar de segunda a sábado*”, acaba ocupando o dia do domingo com as responsabilidades na comunidade. Embora reconheça a importância das atividades, demonstra insatisfação, principalmente no dia que seria destinado a “*sagrada cerveja e ao futebol*”, e aos “*poucos momentos de lazer*”; ainda atribui responsabilidade aos órgãos governamentais por estarem fazendo funções que deveriam ser incumbência deles.

As falas da associação de moradores também são fragmentadas e distribuídas ao longo do documentário. Em outro momento que aparece à associação reunida, eles conversam sobre a violência policial e os estereótipos e preconceitos de classe e racial, como os veiculados pela mídia, como o morador que foi noticiado por um jornal como traficante, sendo que nunca

tinha fumado sequer um cigarro, “*e o jornal não desmente*”, o que salva é que “*todo mundo sabe quem eu sou*” diz o morador. A indignação é geral, sente-se lesados pela justiça e pelos próprios regulamentadores da lei, questiona-se “*de quem daria justiça?*” ao relatar o caso de estupro de uma menina da comunidade pelos próprios policiais há 17 anos, sendo que o inspetor de polícia era o violador no caso. É neste momento que a indignação aumenta pela falta de justiça. Assim como, o assassinato de um rapaz, que um dos moradores se questiona se o pai da vítima teria “*poder para sentar com o ministro da justiça*”, e da mesma forma se eles teriam para conversarem sobre ação da truculência policial, vendo no ministro como última instância para que sejam resolvidos os problemas de abuso de autoridade. O sentimento de alijamento social é geral.

É neste sentido, da truculência policial, que um dos momentos mais emblemáticos do documentário se dá, – sendo que se divide em três momentos ao longo da obra²⁸ – que é quando a diretora de saúde da associação de moradores dialoga com um dos PMs sobre as formas de abordagem policial. O primeiro contato com a polícia é realizado pelo próprio diretor - logo no início do filme temos a voz *off* de uma moradora que reclama, não a vemos, mas sim a equipe de filmagem descendo uma ladeira indo de encontro aos PMs de plantão. A fala dá o sintoma do constrangimento e indignação pela arbitrariedade das revistas:

Eu sinceramente tô doida para eles me pararem, por que a gente vai no inferno, sabe? Eu já até falei com meus amigos, ‘oh, pode ir me buscar, porque vou fazer questão de ir’. Eu não vou querer que eles me revistem e me levem ali na esquina e me façam voltar dali não, assim eu não quero, não. Eu quero que me levem lá, que me deixem falarem, sabe? (Santa Marta – duas Semanas no Morro, 1987. 05:36 min)

Quando Coutinho se encontra com os PMs, pergunta a respeito das revistas e como realiza para “*distinguir trabalhadores de suspeitos potenciais*”, o que não existe nenhuma orientação ou central de inteligência, recebendo uma resposta evasiva do oficial que diz que suspeita do “*transeunte e revista normalmente*”. No entanto, não é o cineasta o canalizador que vai operar a discussão, mas a própria moradora na presença da equipe de filmagem. Ela começa:

Deixa eu perguntar uma coisa. *Você diz que não tem muita violência, mas pra gente que mora aqui no morro e nas proximidades é violento, subir do trabalho e ter que*

²⁸ Embora as falas sejam entrecortadas e aparecem ao longo do filme, como toda a estrutura desse documentário, fazendo com que o vídeo perca força pelo caráter fragmentário, o que o diretor abandonaria tempos depois, já se evidenciando em Boca de Lixo. Por isso Santa Marta é um documentário fundamental para compreender os anos de transição e a construção do apurado método Coutinho de documentar.

parar, e ter que perguntar, as pessoas perguntam pra onde que vão, entendeu? A gente tem que dá essa satisfação, porque isso tá entrando na vida pessoal da gente. E isso, nem é autoridade, sabe? Isso tá se tornando uma coisa... o poder, uma pessoa que tem o poder de interpelar o outro não deixando que as pessoas se visitem, se curtam, se namoram (Santa Marta – duas semanas no morro, 1987, 16:20 min) (Grifos nossos)

Depois da fala da moradora, o PM responde sem muita argumentação:

Bem, bom. Eu concordo, concordo que esse tipo de coisa deve ser evitado. Comigo, pelo menos, nunca ocorreu isso. Eu... Acho que não tenho reclamação nenhuma. Quando a minha pessoa, meu tipo de ser, a minha maneira de agir, eu nunca tive esse tipo de reclamação. (Santa Marta duas semanas no morro, 1987, 16:50 min) (Grifos nossos).

O diálogo aparece em outros momentos diluídos ao longo dos blocos, permitindo seu retorno vez e outra quando os depoimentos acabam entrando no universo da violência e abuso de autoridade. Reunimo-los aqui:

[...] Sargento Freitas, sabe quê que acontece? Não sou contra você, quando você diz que o trabalho da polícia é difícil, sabe? Ou Difícil ou fácil, cada um faz aquilo que é estipulado, é mandado fazer, *eu acho que a polícia militar tem que ter uma reeducação, a gente sabe, que ler jornal, fala 'a polícia militar é pro bem da sociedade', então podia ser aproveitado os policiais de outra forma, que essa coisa... fica uma coisa, tão assim, sabe? Mesquinha, sabe? A gente vê tanta gente trabalhando, sabe?* (Santa Marta – duas Semanas no morro, 1987, 32: 50min) (Grifos nossos).

[...] Até concordaria, sabe, com a PM. Até concordo, não sei, não tenho esse tipo de problema na minha vida, na minha família, *mas o que eu fico impressionada é que o tóxico, não saí do Santa Marta para distribuir nas outras favelas, nem nos outros bairros. O tóxico vem de longe, e são pessoas influentes que operam com essa coisa, né? Então eu achava que pra acabar com esse combate ao tóxico, não era aqui no morro de santa marta que deveria está sendo feita essa coisa, sabe? Acho que devia ser, sabe? No cais do porto, no galeão [...]* (Santa Marta – duas Semanas no morro, 1987, 40: 51min) (Grifos nossos).

[...] O que eu vejo são pessoas, [...], igual a gente favelada que a Polícia Militar, tem muita gente pobre né, também, sabe, *que faz uma discriminação muito grande, não é o seu caso, com a pobreza que tá trabalhando, entendeu? Naquele momento ele é a lei, ele é o poder, então porrada neles, entendeu? Eu sou a lei, eu to com o poder [...]*. (Santa Marta – duas Semanas no morro, 1987, 45:55) (Grifos nossos)

O último diálogo entre o policial e a diretora de saúde da comunidade se dá quando o PM pergunta se ela faz parte da associação de moradores, a qual diz ser “*diretora de saúde*” e muito ligado aos adolescentes e se importa com o que acontece ao redor e com o emocional

da juventude da comunidade. Essas falas são emblemáticas de uma situação que viria a ser aprofundada ao longo das décadas seguintes.

Obviamente, a moradora possui um grau de discernimento muito elevado, conseguindo mapear e discernir pontos cruciais, estes que são caros, não apenas à comunidade, como para a própria polícia e o sistema de repressão. Situamos que a truculência policial remete diretamente aos poderes outorgados pela ditadura civil-militar, assim como, sua crescente solidificação como uma das principais forças de segurança, a qual não passou por um processo de reeducação, desmilitarização e redemocratização.

Outros dois elementos que são destaques nesse diálogo, é a questão dos tóxicos, como as drogas eram chamadas na época, assim como a força coercitiva dos policiais que acabavam se tornando um “poder paralelo”, como aponta a senhora ao chamar arbitrariedade exercida pela polícia como “[...] o poder de interpelar o outro não deixando que as pessoas se visitem, se curtam, se namoram”, assim como, a questão do tráfico que já se anunciava naquele momento como controle de determinados grupos nas comunidades do Rio de Janeiro.

Carlos Alberto Mattos, ao analisar essa questão, chama atenção para além da reclamação válida da moradora, esta que expõe que não se encontra no morro, mas lá fora a origem dos “tóxicos”, no entanto o autor em questão situa que “Ela está coberta de razão, mas sua fala concorre para uma espécie de *esprit de corps* que faz a favela e o tráfico se protegerem mutuamente sob o signo da chantagem e do medo” (MATTOS, 2003, p.39). São interessantes esses elementos, pois em nenhum momento ninguém da comunidade menciona as questões do tráfico e daqueles que estavam comandando o morro, tirando o episódio que rememoram de uma antiga família que abusava da integridade dos moradores²⁹, isto constitui em estratégias de sobrevivência e nas correlações de força cotidiana (CERTEAU, 1994, p. 46).

A questão do tráfico de drogas ainda toma um cenário importante no filme, não por este tratar diretamente disso, mas devido a uma das figuras entrevistadas no grupo de jovens, o Márcio Amaro de Oliveira, um jovem rapaz que viria a ser o comandante do Morro tempos depois, se tornando o conhecido Marcinho da VP (MATTOS, 2003, p. 37), que naquele momento, assim como muitos jovens que ali estavam, sonhava com dias melhores, defendia uma educação abrangente e inclusiva e, ao narrar os sonhos de profissão, escancarava os limites da realização dos mesmos devido às circunstâncias financeiras e materiais, restando apenas o mercado de trabalho.

²⁹ Consuelo Lins consta que semanas depois de concluídas as filmagens, o filme foi impossibilitado de ser exibido de imediato, devido uma guerra entre facções do tráfico que estourara no local.

Durante os momentos da filmagem de **Santa Marta – duas Semanas no Morro**, o país passava pela fase de elaboração da constituição que seria aprovada em 1988, e, embora tenha sido elaborada por um parlamento constituinte de Assembleia Nacional, é importante frisar que esta não inseriu a ampla participação popular como consultores e criadores de leis, deixando mais uma vez implícita as condições limitadas da democracia participativa.

No entanto, temas sociais cada vez mais se faziam presentes, dando margem para questões pontuais e, que até então estavam invisibilizadas nas discussões do âmbito político e social, proporcionado à emergência das discussões no terreno legítimo das disputas do poder público, como as próprias periferias, não apenas do Rio de Janeiro, mas de todo o país, a questão indígena e das garantias basilares como educação, saúde, segurança e moradia (CARVALHO, 2002). A busca por justiça social, dignidade humana, e garantias de direitos (antes fosse obrigatoriedade) se fazia presente nas grandes discussões. Os filmes de Eduardo Coutinho sobre as favelas encabeçam um emaranhado de outros filmes que seriam marcantes nessa temática, principalmente no processo da retomada, abrindo espaço, inclusive, para os filmes de ficção.

3.2.2 Santa Marta – duas Semanas no Morro e o Morro como espaço de resistência e sociabilidade cotidiana

As imagens documentadas por Eduardo Coutinho e sua equipe de produção não falam apenas das profundas desigualdades, do preconceito, racismo, truculência policial e das questões que envolvem o Centro e a Periferia. Ele carrega elementos de valorização da comunidade, das práticas cotidianas e das pessoas que estão se reinventando cotidianamente, que fazem e se refazem mediante as redes de sociabilidade construída em seu lugar social.

Essas questões da valorização do espaço que estão inseridos, da imagem positiva que constroem frente à adversidade dos estigmas sociais, sejam aqueles criados pelas pessoas do “asfalto”, da grande mídia e das forças da ordem, como a polícia, perpassam todo documentário. Está nas brincadeiras das crianças, nos gracejos do “malandro”, nos depoimentos pessoais dos moradores que *“não trocariam o lugar por nada desse mundo”*, dos antigos moradores que viram a comunidade crescer, dos religiosos em suas práticas, assim como, nas festividades locais e na própria associação de moradores que tecem as práticas da solidariedade uns com os outros.

Esses elementos de ligação com o espaço social, com o lócus, com a moradia e os vínculos afetivos construídos nestes locais que são evidenciados em **Santa Marta – duas**

Semanas no Morro, seriam fundamentais para a prática do fazer documentário de Eduardo Coutinho, que passaria a delimitar sempre um espaço para os encontros. Sinto que em seus documentários, assim como em **Santa Marta – duas Semanas no Morro**, o lugar das gravações constitui importância tão quanto os personagens, e por isso que os seus documentários ganham força narrativa, devido a essa vinculação das histórias com a história dos lugares que estão inseridos.

Esses elementos são compreendidos, em nossa leitura, como táticas de resistência cotidiana, inclusive a utilização daquilo que os externos, os “outros” do asfalto dizem, pois como situa o pensador francês, Jean-Paul de Sartre (2002) “Não somos aquilo que fizeram de nós, mas o que fazemos com o que fizeram de nós”, isto é, existe uma apropriação daquilo que é externo transformado em potência positiva diluído no cotidiano. Para compreender melhor essas apropriações, táticas e releituras que são realizadas na comunidade, as contribuições de Michel de Certeau (1994) se fazem necessárias, assim como, o pensamento do próprio Eduardo Coutinho e sua “ética” em conduzir as imagens e os encontros.

Inserida dentro da dicotomia, urbano e suburbano ou periferia e centro, as práticas culturais da “elite” ou aquelas do mercado de consumo tendem a se popularizar, no entanto, esse mercado não é apenas o formal, mas também constitui no informal, isto é, a circularidade das informações, das permanências e ressignificações daquilo que são contundentes ou não em um determinado momento. **Santa Marta, duas Semanas no Morro** está repleto dessas reinvenções cotidianas, seja nas músicas que abrem cada bloco temático, seja nos depoimentos dos homens e mulheres que estão se refazendo em suas práticas sociais, inclusive se reinventando em hierarquias e diferentes estímulos frente ao descaso e falta de uma centralidade do Estado que se ausenta, e ao mesmo tempo, que esse Estado se intensifica e se faz presente por meio da violência, constitui as suas maneiras a (re)interpretação e apreensão desses determinantes e condicionantes sociais, assim como suas quebras pelos consumidores e dominados (CERTEAU, p. 41).

Longe da normatividade televisiva explicativa das informações, as imagens captadas pela equipe de Coutinho dimensionam um espaço para além, assim, não está ali para explicar, para estereotipá-las ou reduzir as experiências. Embora o filme seja organizado por blocos temáticos, inspirados pela experiência na televisão, Coutinho amplia e libera a câmera e o microfone para a comunidade. É por meio dessa metodologia básica, de captar tudo aquilo que num primeiro momento seria considerado efêmero que se constitui o forte em seus documentários, a dimensão ética da “escuta sensível da alteridade” (COUTINHO, 2013).

Michel de Certeau, ao dimensionar as recepções dos sujeitos consumidores mediante aos usos e subusos das imagens televisivas, consta que estas imagens “desassocia” e “desarticulam” os autores de suas “práticas”; é como se fosse afastado do “produto”, do seu fazer para responder a uma mercadoria (CERTEAU, 1994, p. 94). No entanto, temos a inversão no documentário de Coutinho, temos os sujeitos fazendo-se e refazendo enquanto tais em suas práticas cotidianas, isto é, deixam de corresponderem a uma determinação pré-estabelecida e passam a ter sua autoria como sujeitos participativos do encontro, se existem as formulações, elas só podem ocorrer mediante ao encontro entre os sujeitos participativos e o diretor.

No entanto, não devemos superestimar os sujeitos ou a metodologia do encontro empregada por Eduardo Coutinho; existem espaços do não dito em suas obras, espaços da permissão e limitação dos sujeitos que falam, que antes de atrapalhar a construção narrativa do filme, permite que ele proporcione conflitos e enriqueça a obra, demonstrando que os sujeitos estão se fazendo e refazendo enquanto agentes históricos e sociais em seu espaço, correspondendo a compreensão de mundo, as suas astúcias e reinvenções na frente da câmera, ou como se diz no cinema, sua *mise-en-scène*.

Cenas fragmentadas, que tecem um sentido comunitário e unitário ao filme, dão o ensejo para pensarmos nessas práticas cotidianas, de suas astúcias e táticas diárias que constitui um tecido social circunscrito na comunidade por meio de suas “trajetórias” (CERTEAU, 1994, p. 98). A sabedoria popular se faz presente ao longo da obra, como muito bem diz um dos sambistas, que conversa com Coutinho ao ser perguntado se possuía vício, e o mesmo diz que “*ah, meu vício é tomar [...] uma caipirinha, uma cervejinha geladinha e conversar com você, esse é meu vício [...]*”, invertendo a seu favor a condução de seu interlocutor. Enxergamos essas práticas no sincretismo religioso, na transitoriedade de alguns moradores que vão das religiões de matriz africana ao espiritismo, ao catolicismo, assim como, nas igrejas evangélicas que já se apresentavam em uma crescente naquele momento.

As estratégias e táticas de (sobre)vivência estão incorporadas nos modos de agirem, darem e se entenderem como moradores do Morro, sejam daqueles mais velhos, resistentes a passagem do tempo, sejam os mais jovens que se reinventam diante do avanço da sociedade de consumo, mas que não perderam as ligações com os lugares, continuando resistentes às mudanças do tempo externo. Estes, que não são cristalizados, mas subvertem as mudanças proporcionadas externamente, por exemplo, pela modernização e os meios de tecnologia em benefício próprio (CERTEAU, 1994, p. 102). Como bem apontam alguns moradores para as relações com a moda da “cidade” e os desejos dos moradores de consumirem tais objetos,

estarem utilizando, assim como, o posicionamento entre a liberalidade sexual das pessoas do Morro e as do asfalto. Ainda podemos visualizar por meio dos depoimentos que se reafirmam como orgulhosos do lugar que moram, da valorização e atribuição de sentidos a espacialidade da comunidade.

No jogo das instituições oficiais e daqueles que detém o ritmo de parte do tecido social, os enunciados dos moradores da comunidade apresentam uma subversão notória das adversidades impostas pelos determinantes sociais, à estrutura social é compreendida ao modo deles e a partir disso se articulam e dão suas contra narrativas, inclusive no espaço da negação e da correlação de força do outro que chega à comunidade, dimensionando as contradições internas e suas retóricas, por exemplo, com os próprios nordestinos, como expõe uma das moradoras em seu depoimento que acaba reforçando aquilo que se diz combater, como se fosse uma autoproteção de si e dos seus estabelecidos, quando na verdade se constitui como espaço da disputa e homogeneidade daqueles que já habitavam o morro há mais tempo.

Essas narrativas evidenciadas por **Santa Marta – duas Semanas no morro**, dimensionam lugares que historicamente sofreram com os estigmas e com a segregação social da própria modernidade excludente, sociedades a margem de um processo histórico arbitrário e desconexo da realidade social dos sujeitos que constitui a trama do tecido social, que no entanto, não estão excluídos, mas que se fazem presentes no andar de baixo da estrutura social e que se dão e se reinventam diante dos choques que causam as tensões de mudança na sociedade brasileira ou como diria Certeau, eles estão em suas trajetórias cotidianas se reinventando em suas práticas, astúcias e estratégias na correlação de força dos poderes que constituem a sociedade moderna. E é por meio desta escuta do sensível, do olhar atento do documentarista e do encontro proporcionado no ato da filmagem que esses sujeitos alijados socialmente são evidenciados em seus lugares sociais, mostrando que também são sujeitos históricos destes inúmeros brasis, que possuem corpo, voz e ação em suas próprias trajetórias.

3.3 Boca de Lixo – O cinema como subversão frente à desigualdade social

Boca de lixo, filme documentário realizado depois de cinco anos de **Santa Marta – duas Semanas no Morro**, não fora o único dirigido pelo diretor após a realização deste último, tendo ainda filmado, **Volta Redonda – Memorial da Greve** (1989), **O Fio da Memória** (1991) e **A Lei e a Vida** (1992), e, cada filme desses possui suas imbricações e importância na trajetória do cineasta, assim como, se classificam como filmes dos “anos da

transição”, como aponta Consuelo Lins (LINS, 2004, p. 56). Cada documentário deste apresenta escolhas e remetem, assim como os outros trabalhados até aqui, para os agentes subalternizados, bem como, fluem como laboratório de aprendizagem do diretor, pois, alguns destes foram encomendados, como **Volta Redonda**, o que limitou a poética criativa, mas não a apagou. Frente ao andamento primário dessa pesquisa, optamos por trabalhar um filme imediato a esse “hiato criativo”, que constitui em **Boca de Lixo**, no qual, já podemos mapear os elementos fundamentais que orientam a ética documental do cineasta, o encontro com os personagens e sujeitos de seus filmes.

O documentário de 1992 se passa num lixão em São Gonçalo, no Estado do Rio de Janeiro. Logo no início apresenta sua primeira grande questão, isto é, filmar quem não quer ser filmado, ao menos não ser filmado em estado degradante, em condições subumanas. No entanto, percebemos que a questão não é a degradação do lixo em si, mas sim as condições da condução de um determinado tipo de imagens. O que se encontra no espetáculo televisivo são os estereótipos, as condições da sociabilidade reduzidas, estas que apenas apresenta mais do mesmo das explorações visuais de determinados sujeitos: sempre as pessoas catando lixo, vivendo no lixo, do lixo e para o lixo, como se suas vidas fossem determinadas exclusivamente por aquela situação, sem passado ou futuro, apenas o presente do lixo.

Este mundo espetacular televisivo, sensacionalista e reducionista da transformação das pessoas em mercadoria não cabe nos documentários de Coutinho e muito menos em **Boca de Lixo**, e é por meio destas escolhas, em filmar para além do óbvio, que vemos sua versatilidade e o “pensamento em ato”, dimensionado pela experiência adquirida nos anos na TV e no cinema nacional, que permite enxergar para além do visual, em se interessar para, além do superficial.

O lixão entra como espaço, ele também é personagem, como o morro fora em **Santa Marta – duas semanas no Morro**. Esse dispositivo de filmar em uma espacialidade delimita os passos a serem seguidos pela obra, indo além, ele aponta para as relações que se dão no local, a construção do tecido de sentidos que existe na relação entre moradores/catadores e lixão, há uma interdependência entre sujeitos e espaços que se complementam em sua obra.

As cenas iniciais de **Boca de lixo** dimensionam as estratégias e dispositivos de filmagem do próprio Coutinho, este, que como viemos situando, não esconde os percursos das filmagens, o que seria a “limpeza do real”, mas as expõe, fazendo com que façam parte de sua operação e tensões a serem resolvidas. E em **Boca de lixo**, esta dimensão ganha ainda mais força, pois destrói o mito de que o lugar dos personagens no documentário é reservado apenas aos sujeitos não participativos, aqueles que respondem o que é perguntado – como as teses

sociológicas que tratamos –, mas que naquelas imagens são o núcleo motivador e gerador do conflito documental a ser solucionado, isto é, uma dimensão para além das reduções das imagens dos catadores à apenas a determinação do lixo.

O cineasta em questão opera em sentido contrário ao documentário clássico, como bem situamos ao longo desse escrito. No filme em questão, podemos analisar principalmente nas cenas negociadas, entre os personagens a serem filmados em resistência e o documentarista, algo que poderia vir a ser retirado na montagem, mas que Coutinho faz questão que esteja ali, como bem situa Avellar:

[...] talvez seja possível dizer que o documentário de Eduardo Coutinho começa um pouco antes de começar e incorpora o que, na montagem, o documentário costuma jogar no lixo, a troca de olhares e de palavras antes da filmagem. E, ainda, talvez seja possível dizer que *boca de lixo* cola na questão que documenta uma outra (essa segunda, essencial para que se perceba a primeira): pergunta o que de fato um documentário documenta. (AVELLAR, 2013, p. 537, grifos do autor).

Esses “vestígios” que não desaparecem, que fazem questão de estarem presentes na linguagem fílmica, demonstram sua importância para a continuidade do documentário, daquilo que seria realizada a frente, pois Coutinho constrói uma relação de confiança entre os sujeitos que ali estão vivendo em sua labuta cotidiana; ele pretende ser mais do que um simples jornalista que capta as imagens que quer e desaparece.

Esse fator do tempo também foi perceptível na análise da Consuelo Lins, quando esta diferencia a equipe do diretor de mais um simples quadro de repórteres na localidade:

Já em *Boca de Lixo* o tempo conta, produz transformação nos personagens. A equipe — que trabalhou praticamente de graça — habitua-se ao lixão, permanece ali um certo tempo e, ao contrário dos repórteres, que não suportam mais de dez minutos aquele cheiro, volta algumas vezes e percebe mudanças. O simples fato de demorar-se naquele lugar ajuda a deslocar a imagem que os catadores têm de quem usa o lixão rapidamente, para “cobrir” um texto em off. (LINS, 2004, p. 67)

Esses elementos são fundamentais para que exista uma abertura, já que Coutinho foi filmar sem pesquisa prévia ou roteiro, apenas centrado no dispositivo do lugar. Junto à contínua presença da equipe no lugar, outro fator contribui para que haja o encontro. Esse elemento constitui nas fotos xerocadas, estas que são precárias, já que foram tiradas do rolo da filmagem, mas que Coutinho faz questão de trazer para os catadores. Nesse momento temos o encaminhamento do encontro. Por meio dessas imagens, existe uma nomeação dos sujeitos e personagens que aparecem no documentário, assim, essa cena aponta para a retirada do

anonimato daqueles que catam lixo, logo é como se a anúncio verbal retirasse do silêncio o que as imagens padrões produzem:

[...] esse gesto indica que o que está sendo proposto não é mais uma desapropriação da imagem alheia, segundo a lógica mediática, mas a criação de uma imagem compartilhada entre quem filma e quem é filmado, com riscos e possibilidades de equívocos. O prazer de recuperar uma imagem, de se ver simplesmente duplicado, mesmo que precariamente, faz com que se estabeleça uma ligação entre filmados e filmadores — e faz com que o vídeo se realize. (LINS, 2004, p. 66)

Por meio dessas imagens que travamos contato com os trabalhadores e trabalhadoras do lixão, sabemos de suas feições e de seus nomes, já que eles saem do silenciamento. Essas imagens, juntamente a persistência da equipe no local, tecem as estruturas do encontro. Neste momento da entrega das imagens, temos a quebra da barreira da incomunicabilidade:

Em Boca de Lixo os catadores vão sendo nomeados literal e simbolicamente. Um deles diz os nomes de quem está próximo. Nas imagens, rostos em primeiro plano olham para a câmera, seguidos das fotos do xerox passando de mão em mão. Cinco deles tornam-se personagens, e vemos seus nomes escritos a mão em um pedaço de papel: Nirinha, Lúcia, Cícera, Enock, Jurema [...] (LINS, 2004, p. 68-69.).

São esses cinco personagens, como aponta a pesquisadora, que darão profundidade e força narrativa ao filme. Por meio de suas trajetórias de vida, tomamos conhecimento de um contexto como o de tantos outros que vivem do lixo. Esses personagens também humanizam os demais trabalhadores, mostrando as possibilidades de vida para além do mundo do lixão, sendo que se efetiva quando estes abrem suas casas e trajetórias familiares para Coutinho e sua equipe. Estas pessoas, ao abrirem suas vidas para o documentarista, são dimensionadas para além da superficialidade do lugar circunscrito pelo lixão.

Cada um dos personagens e sujeitos do documentário possui sonhos, experiências e táticas de vivência na adversidade do lixão, e cada qual, ao seu modo, reinventa-se mediante as relações construídas no lugar. Antes de analisarmos as contribuições destes personagens/sujeitos é fundamental que se situe o espaço do não dito que o documentário dimensiona quando se trata das redes de sociabilidade no lixão, que vão para além desses cinco personagens. Sem necessidade de falar, de conversar ou inquirir os demais sujeitos que estão a trabalhar, Coutinho realiza um dos momentos singulares no documentário, a vida pulsa mesmo no meio da degradação das condições de trabalho:

Importante também são as conversas sem palavras, as coisas que a câmera diz ao destacar detalhes especialmente significativos. Às vezes uma observação quase

irônica, a mulher que escava o lixo veste uma camisa com a marca de um instituto de arqueologia. Outras, coisas quase impossíveis de traduzir em palavras, o lazer numa pausa do trabalho: um grupo joga cartas. Adiante alguém escuta música num rádio velho. Os mais jovens jogam uma pelada. Os mais cansados sentam-se num resto de poltrona, leem uma página de revista ou pedaço de jornal antigo. Numa bancada, os catadores bebericam ou beliscam alguma coisa; ao lado, as crianças se divertem num jogo de bola de gude. Ali, onde nada parece possível, organiza-se uma vida social. Sobre aquela gente empurrada pelo desemprego para do mundo como restos sem uso, despenca várias vezes por dia montanhas de lixo, e elas se jogam sobre os restos para catar o que ainda pode ser aproveitado para viver a vida [...] (AVELLAR, 2013, p. 540-541)

Esses elementos abrem margens para que possamos pensar as trajetórias de vida dos personagens/sujeitos, que como bem situamos, fogem de rótulos e estereótipos por parte do diretor que se nega a determinar suas vidas apenas ao trabalho no lixão.

Nirinha, a primeira a aparecer dentre os cinco, é uma das que mais lucra com os materiais retirados do lixão. Esta realiza a venda dos mesmos diretamente com os compradores externos, e esse ato significa uma renda maior em sua casa. Coutinho dialoga com ela, mostra as xerox das fotos e esta reconhece como os familiares. Coutinho acompanha um pouco de sua trajetória diária. Em um momento pergunta se é bom trabalhar ali, o que a mesma responde, *“bom não é moço”*, mas diz que é melhor do que trabalhar em casa de família. O lixão, para muitas daquelas pessoas, significa autonomia e a humilhação de classe fala mais alto do que as condições de trabalho.

No encontro com Lúcia, esta fala da família, das filhas biológicas e de outra de 9 anos que adotara. Esse encontro se dá na casa da mesma, no entanto, deixa-a inibida, fazendo com que reconheça que no lixão era mais *“fácil”* em conversar. O diálogo segue, com perguntas simples, fazendo com que esta fale um pouco da trajetória de vida e de outros empregos. Lúcia acha *“bom trabalhar no lixo”*, *“lá é outra coisa, as pessoas se divertem, sente-se bem porque tem pessoas que conversa”*, mostrando a importância que o seu trabalho exerce na construção de amizades. Ainda conversa sobre a utilidade dos bens materiais encontrados lá: *“o que não tem serventia para o rico às vezes tem para o pobre”*. Apresenta o marido á equipe e relembra do tempo que o conheceu.

Outra personagem, Cícera, tem seu encontro numa pilha de lixo, a qual afirma está fazendo o de *“cada dia”*. Ela brinca com a questão de ser filmada, dizendo que não se importa em *“sair no jornal”*, já que não estava fazendo nada de errado, pois sua amiga cobria o rosto. Ao falar do trabalho, lembra das humilhações quando trabalhou em casa de *“madame”*. A equipe acompanha até o barraco, vemos a família reunida, sendo que neste momento estavam apenas a filha e o seu namorado, pois o marido tinha saído. Conta dos trabalhos realizados, da pega de mariscos e frutos do mar. Conta para equipe que *“prefere*

qualquer coisa, qualquer trabalho”. Logo em seguida relembra do tempo que veio do Pernambuco e fala da relação conjugal. Quando perguntada se *“queria falar mais alguma coisa”*, transfere as esperanças para a filha, desejando um futuro digno e longe dali. A filha relata a equipe que sonha em ser cantora sertaneja. Imediatamente temos uma sequência dela cantando uma música sertaneja, **Sonho por sonho**, enquanto a família é filmada de frente a casa.

O único personagem homem do filme – leia-se, com atenção centrada em sua trajetória de vida, já que aparecem inúmeros trabalhadores do sexo masculino na obra –, o senhor Enock, de longas barbas, que trava contato com a equipe com o mesmo dispositivo das fotos. Coutinho leva uma fotografia para que seja iniciado o diálogo. Com ampla experiência de vida, inclusive em outros lixões do país e dos mais diversos trabalhos, o baiano, conta para Coutinho das dependências que as pessoas criam com o lugar, inclusive as que *“largam”* e ainda retornam. Recebendo a equipe em sua casa, juntamente com a esposa paraibana, conversa sobre assuntos diversos, desde o relacionamento matrimonial, as experiências retiradas do lixo, assim como os vínculos que são construídos, dizendo ser uma espécie de patriarca do lugar.

Personagem emblemático, seu Enock fala filosoficamente do lixo, *“sendo final do serviço e dali ele é o recomeço para outros”*, que dele existe a possibilidade de se reinventar muitas outras coisas, indo de desencontro da sociedade compulsória consumidora. O mesmo apresenta a equipe de filmagem os inúmeros objetos que conseguiu retirar do lixo, que em suas mãos passaram a ter outra serventia, *“um novo recomeço”*, como o próprio diria.

A última personagem, a qual o filme destina um quadro maior, é a senhora Jurema. Esta que teve grande resistência em conversar com a equipe devido aos usos indevidos da imagem, aquilo que estamos situando como imagens sensacionalistas do setor midiático. Coutinho teve que insistir bastante para que cedesse e conversasse com a equipe.

Momentos antes de aparecer Jurema, o filme mostra inúmeras pessoas se alimentando de mercadorias e frutas do lixo, o que irrita Jurema, que naquele momento não confia na equipe:

A gente não cata essas coisas aqui do lixo pra gente comer, não. Vocês bota nos ‘jornal’, aí quem ver pensa que é pra gente comer, né? Mas não é pra gente comer, não é. Isso não pode acontecer. A mãe dela tem porco, o pai dela tem porco, todo mundo aqui tem porco. O que a gente cata aqui, se a gente cata um pão, cata um resto de comida [...] Eu to revoltada é com isso. O cesto do pai dela cheio de legume, e eles filmando ali. Quem ver isso lá fora, vai pensar ‘olha lá, é aquilo ali que eles comem, aquilo ali que eles vivem, é disso’, mas não é. (Boca de lixo, 1992, 32:20min.) (Grifos nossos).

Essa queixa da equipe de produção remete diretamente aos usos das imagens dos sujeitos por outros canais midiáticos, como a própria TV, que acaba maculando o espaço apenas como lugar da degradação e miséria humana, dando os atributos do sensacionalismo e da exploração das imagens destas pessoas que se sentem exploradas virtualmente. Essa resistência vai aos poucos sendo vencida quando a equipe acompanha até sua casa e dialoga sobre a família, uma família com setes filhos, a mãe em casa e o esposo.

Temos cenas de um bate papo aberto, assuntos diversos que são colocados pela própria moradora, pelo diretor. O diálogo do encontro construído sem um peso ou julgamento moral. Algumas passagens chamam atenção, como o caso de quererem aumentar a família e o diretor falar que *“não pode chegar a 18”*, contrariando a personagem, o que leva Jurema de imediato se colocar contra, *“até quantos Deus quiser”*. Relembra do tempo que conhecera o esposo no lixão, fala das brigas e que se *“resolvem na cama”* e que cada briga era uma criança nova. Conversam assuntos triviais do cotidiano, até que o diretor volta para a questão do lixo.

“Acha melhor ou pior trabalhar no lixo?”, pergunta Coutinho, e dona Jurema comenta, *“é que lixo é um quebra galho. O lixo é um braço direito da gente. E meus filhos são todos criados com o dinheiro do lixo mesmo”*, já que o esposo tá parado sem trabalhar. É a deixa de confiança que o diretor esperava; sutilmente entra sobre a recusa de filmar no primeiro dia. Coutinho comenta que ela pensava que se filmasse ali, estaria passando a impressão que *“comia coisa do lixo”*, o que leva Jurema falar abertamente:

“não, ali muitas coisas que a gente põe ali, a gente aproveita, entendeu? A gente aproveita. [...] aquele carro de legume que chega? É uma fruta, é um legume é muita coisa boa. [...] entendeu? Vai carne boa, galinhas boas, dá pra como a gente aproveitar. Naqueles carros do lixo, a gente só aproveita ali somente o material para vender, mas naquele carro da [...] a gente aproveita coisa pra porco e pra comer. Mas a gente não precisa ficar falando pra Deus e o mundo do que a gente vive daqui [...]” (Boca de lixo, 1992, 37:28min.)

A fala de jurema, centrada inicialmente na negação da equipe e da filmagem, também constitui na negação do lugar em que vive e das práticas desenvolvidas naquele ambiente, e mais do que negação, constitui em estratégia de defesa, defesa de si e daqueles que compartilham do espaço comum de convivência. Só a partir da construção de uma rede de confiança construída junto à equipe, e, um interesse genuíno do diretor é que se efetua a recepção para a filmagem, ao que é perguntado. É por meio deste vínculo, da certeza que não seria apenas mais uma equipe de repórteres a veicular o lixo e os catadores como uma continuação desse espaço, que existe o espaço do diálogo, o espaço do encontro.

A ética em torno das imagens veiculadas dos personagens/sujeitos é fundamental em **Boca de Lixo** – assim como seria nas obras futuras do diretor –, é tanto, que antes de encerrar o documentário, o diretor retorna ao lixão com o filme basicamente estruturado, exibindo numa TV para que os catadores pudessem assistir, literalmente, boquiabertos – essas imagens constituem parte do próprio documentário, demonstrando a evolução e resolução do conflito de quem filma e quem é filmado. Estas imagens constituem no retorno daquilo que nunca retornou para eles. Eduardo Coutinho abre a possibilidade de ser questionado, fazendo com que haja um distanciamento da determinação das vidas daquelas pessoas, e indo além, mapeia um Brasil indigesto, invisibilizado, subalternizado, mas que acima de tudo vive e resiste nas trajetórias e reinvenções do cotidiano.

TECENDO ALGUMAS CONCLUSÕES

O percurso desta pesquisa se efetivou dentro de um quadro de acentuação de desmonte da educação brasileira, e não foi apenas os Institutos Superiores que sentiram os cortes, chamados de “contingenciamentos”, como inúmeros outros setores tiveram perdas ou se sentiram lesados por uma desastrosa administração pública, tanto na cultura como na Agência Nacional de Cinema (ANCINE) - alvo de censura, controle institucional e precarização.

Com as limitações de recurso para o funcionamento das Instituições de Ensino Superior e bolsa de dedicação exclusiva a essa pesquisa, muitas ambições deste estudo foram suspensas e redirecionadas, ao menos neste primeiro momento. No entanto, reconheço que não tenha afetado diretamente os resultados iniciais, mas acabaram demonstrando às limitações de um Centro Universitário do interior, que também pode ser compreendido, como um espaço periférico diante do centro de pesquisa do país, compreendido no eixo sudeste, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo. Evidencio essas questões devido à falta de acesso e limitações financeiras ao acervo do documentarista evidenciado, Eduardo Coutinho, o qual se encontra sob responsabilidade do Instituto Moreira Salles, e bem como o material disponível no CECIP. Ainda lembro que a Cinemateca Brasileira e as instituições de renome na área do cinema encontram-se geopoliticamente nesse setor.

As dificuldades de acesso aos arquivos do diretor não foram as únicas encontradas, pois se deram com seus filmes, principalmente no quesito de acesso às películas com imagens de qualidade e som, bem como, ficha técnica e todos os elementos que compõem um filme. Mesmo nas plataformas digitais facilitadas pelo advento da Rede Mundial de Computadores, existe uma série de empecilhos quanto a direitos autorais e sites que permitem ao acesso. Até mesmo, na plataforma de compartilhamentos de vídeos, convencionalmente chamada de *Youtube*, não existe a possibilidade de acesso às obras, e as que se encontram, possuem precariedades quanto à qualidade de suas imagens. Aqueles disponíveis em DVD ou semelhantes à venda se encontram em valores exorbitantes. Estes elementos dimensionam a precariedade de acesso ao próprio cinema nacional, aos seus autores e devem entrar imediatamente na hodierna das discussões em torno da democratização aos acervos da memória do cinema nacional.

A linguagem cinematográfica, que se constituiu de valor fundamental na elaboração dessa pesquisa, foi em grande medida realizada fora das salas de aula do Curso de História do Centro de Formação de Professores, principalmente se dando em Festivais de Cinema e contatos com Cineastas e professores da área. Mesmo os docentes mais progressistas e

alinhados a discussões de descolonização das imagens, sentem as dificuldades em trabalhar com os filmes em sala, e muitos quando trazem acabam sendo apenas como reforço dos textos acadêmicos a serem discutidos, esquecendo-se uma das questões fundamentais aos historiadores, que as obras de arte também possuem seu caráter histórico e grau de pertencimento há uma determinada temporalidade e lugar social, mesmo após mais de 40 anos das contribuições de Marc Ferro com seu livro *Cinema e História*.

Na minha trajetória, apenas nas disciplinas de História da América I e II, Brasil IV e V, e aquelas de educação ligadas a uma professora que discutia arte/imagens e história e bem como Tópicos Especiais em História da África, que houve rupturas para além do caráter de ilustração das obras fílmicas, estimulando a criticidade analítica de tais como elementos discursivos e embutidos de historicidade.

Essas questões se constituíram como desafio para um trabalho que não apenas dimensiona o caráter histórico da trajetória do cineasta, mas que busca compreender as implicações da relação entre Cinema, este compreendido em sua abrangência, da pré-produção à exibição final como filme, e bem como, os fatores externos de uma sociedade que se volta para as imagens oriundas do Norte Global.

As discussões com pesquisadores, teóricos e cineastas do Cinema, foram efetivadas com árdua pesquisa e levantamento bibliográfico, assim como, as aquisições materiais dos livros, tendo em vista as limitações da Biblioteca do *Câmpus* de Cajazeiras e das demais Bibliotecas da Universidade Federal de Campina Grande, sendo que no *Câmpus* de Cajazeiras existem apenas quatro livros sobre a temática, e mesmo assim é relacionada com a área de História – diga-se de passagem, uma grande conquista.

As limitações também se deram com as redes de discussão em torno da própria teoria do cinema, já que existe uma série de entraves em formar grupos de estudos, mesmo com aqueles que estão empenhados corajosamente em pesquisas relacionadas à sétima arte. Da mesma forma, docentes efetivos que trabalham com o mundo das imagens, tendo em vista a transferência da docente Ana Rita Uhle.

Diante do exposto, a pesquisa seguiu com seu andamento, mesmo com as limitações; estas que devem ser compreendidas diante de um primeiro trabalho na graduação. As discussões ensejadas me proporcionaram aproximação com o campo da arte da cinematografia e suas implicações na história, e vice e versa.

As pesquisas efetivadas com Eduardo Coutinho e suas obras demonstraram e se constituíram em um desafio, já que em nossas leituras, o cineasta e seu cinema podem ser entendidos como uma simbiose, que não dá para compreender uma sem a outra. Essas

elucubrações potencializaram uma pesquisa, que num primeiro momento dessem ênfase a trajetória do cineasta. Este mapeamento nos levou a efetivar um olhar atento as redes construídas pelo próprio diretor dentro do cinema nacional, a partir do CPC da UNE, do Cinema Novo e da própria consolidação e hegemonização da Televisão na década de 1970, quando este passou a trabalhar na rede Globo.

Esta teia incrustada em suas relações sociais foi extrapolada para o campo das artes, para os outros cineastas, atores, músicos, enfim, uma multiplicidade de outros sujeitos que estavam diretamente em diálogo na construção de suas obras, não apenas entre si, mas com toda movimentação política e social dos anos ditatórios que o país fora submetido. Como acreditamos que não existe neutralidade e que cada sujeito se relaciona com as implicações de seu tempo histórico, evidenciamos essas questões para que pudéssemos pensar na dimensão política da arte e suas mudanças ao longo do tempo no país.

Estas mudanças estão dimensionadas pela trajetória de vida do próprio diretor, que com a volta dos direitos políticos retorna ao seu antigo projeto, interrompido pela repressão das forças de primeira hora, **Cabra Marcado para Morrer. Cabra**, não apenas abre possibilidades para se pensar outras possibilidades do fazer documentário no país. Ele é um marco na vida de Coutinho, não exclusivamente por tê-lo angustiado por 17 anos, mas devido a impulsioná-lo definitivamente à carreira de documentarista.

As experiências com as esquerdas ao longo do século XX possibilitaram uma dimensão voltada para o social e ao mesmo tempo proporcionaram ao diretor o distanciamento de uma militância política. Compreendemos que esse distanciamento se deu devido a alguns fatores, como o próprio diretor evidencia ao longo de sua vida. Ainda na década de 1960, entra tardiamente no Partido Comunista, estoura o golpe de Estado no Brasil e se desmancha um projeto político – o diretor inclusive é preso. Nessa mesma década, o diretor presenciaria a invasão das tropas soviéticas, colocando fim à Primavera de Praga. As críticas ao CPC, dos projetos da esquerda ainda marcariam sua vida, e bem como a patrulha ideológica realizada pela esquerda com os membros da classe artística que aderiram as estruturas que davam sustentáculo a ditadura, inclusive sendo criticado por ter ido trabalhar no Globo Repórter da Rede Globo.

Essas questões, que demarcam seu lugar social, se não explicam, apontam para a dimensão da intensidade político-social em que viveu; estas que serão fundamentais para os caminhos do documentário que se efetivaria na década de 1980 até sua morte em 2014. Mesmo que o diretor se recuse ao selo de cinema político, a dimensão social de suas escolhas e contribuições permitem que analisemos uma estrutura fundamental que aponta para o

caráter social de seus filmes, isto é, o ser periférico, os agentes invisibilizados e a margem do grande sistema político, aqueles que o diretor chama os outros de classe.

Por mais que tenham sido citados, mencionados e colocados como importantes nas obras do diretor, percebi a necessidade e importância de evidenciar essa discussão que o próprio diretor proporciona, mesmo se recusando a acunha de político, ao menos no sentido partidário. É aqui que discordo da Consuelo Lins, ao tratar de **Boca de Lixo** em seu livro, **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo** (2004), quando fala no “clichê da pobreza”, mesmo compreendendo a que se refere, já que é importante dimensionar o que se diz, principalmente num país onde as desigualdades sociais são abissais e remetem a permanência de uma estrutura extorquida fundada sob a escravidão. Naquilo que ela vê como clichê, vejo a potencialidade do lado social de Eduardo Coutinho, que, com seu cinema, evidencia inúmeros brasis, que o “Brasil” – leia-se sua elite e classe média – também acha a pobreza e a miséria humana deste país um “clichê”, criando mecanismos que barram a ascensão social e impossibilitam a justiça social e os destina à margem da sociedade.

É nesta fase que também evidencio as escolhas do diretor, e igualmente, a concentração de sua fase produtiva. Infelizmente a falta de acesso a **Babilônia 2000** (2000), não possibilitou uma análise comparativa e mais aprofundada com a questão das favelas, e do mesmo modo, **Santo Forte** (1999), que formariam um eixo sobre as comunidades periféricas.

A limitação e aprofundamento nos textos basilares desta pesquisa não permitiram que fosse estendida a discussão para filmes fundamentais, mesmo que o diretor tivesse tido implicações para montar, aqueles que a Consuelo (2004) chama de “anos de transição” – o que demonstra o caráter inventivo do diretor e não afeta as escolhas éticas de documentar os sujeitos à margem – como **Volta Redonda – Memorial da Greve** (1989), **o Fio da Memória** (1992), **A Lei e a Vida** e **o Romeiros do Padre Cícero** (1994), filmes que apontam para discussões em torno dos sujeitos alijados da compreensão burguesa de cidadania, dos direitos humanos e da democracia, o que é plausível ainda em filmes como **Seis histórias** (1995), **Mulheres no Front** (1996), e ainda enxergo em **Peões** (2004) e estendo até **Fim e o Princípio** (2005), o que não foi possível realizar nesta monografia, mas apontam desdobramentos de estudos futuros.

Em decorrência de acesso a fontes e demais limitações neste percurso, tecemos análises situacionais em três obras, **Cabra Marcado Para Morrer** (1984), **Santa Marta – duas Semanas no Morro** (1987) e **Boca de Lixo** (1992). **Cabra** se evidencia devido ser um marco na trajetória do diretor – como viemos situando –, e dá a potência para que se encaminhe definitivamente para o cinema documentário. Ainda buscamos analisar o momento

político e a importância deste para o país que saía de uma ditadura com profundas feridas que, mesmo em nossa contemporaneidade, continuam abertas.

Em **Cabra Marcado para Morrer**, assim como nos demais filmes, buscamos realizar uma análise que não se limitasse apenas ao que dizem as imagens, mas buscando inúmeros diálogos efetivar uma circunscrição dentro da história e da linguagem fílmica – como viemos apontando os elementos das teses sociológicas que são extrapoladas pelo diretor.

Santa Marta, que inicialmente deveria constituir uma tríade junto a **Santo Forte** (1999) e **Babilônia** (2000), em decorrência das limitações, optamos por discutir em torno da periferia e como existe uma experiência do Coutinho naquele documentário que seria um dos arquétipos a ser pensado nas trajetórias futuras como documentarista. Neste filme, ainda apontamos o caráter do encontro que se apresenta timidamente, mas demonstra sua força, sem imposições, nada colocado forçadamente ou a dimensão da exploração visual do outro. Do mesmo modo com as imagens cotidianas e as táticas tecidas pelos moradores para sobreviver frente aos estigmas e ao descaso social, um povo que sofre, mas, sobretudo luta e vive. Esse é o forte de seu documentário, não reduzir os sujeitos a modelos e determinar suas vidas.

Em **Boca de lixo**, cinco anos depois de **Santa Marta – duas Semanas no Morro**, com outras produções e experiências adquiridas, Coutinho retorna determinado a filmar centrado no encontro dos sujeitos. É neste documentário que conseguimos enxergar com clareza suas abordagens no fazer documentário. A questão de filmar apenas num lugar e aos seus arredores – quando vai à casa dos moradores –, que em minha leitura, o lugar passa a ser personagem. Os diálogos centrados num encontro, mesmo sendo insistente, não é incisivo ou abusivo. A construção de sociabilidade por meio da presença da equipe que dimensiona além do convencional, assim como, a recusa de filmar e determinar os sujeitos apenas ao lixo, priorizando as conversas, sem esconder a trajetória “metodológica” de como filmou, assim como, levando de volta as imagens para aquelas pessoas saberem quais são os usos narrativos efetuados por suas imagens.

O que buscamos evidenciar com essa pesquisa, que centra na trajetória de vida do diretor e em suas obras, é que o cinema nacional pode ser lido historicamente, pesquisado e visto por sua dimensão social e política, as quais são imbuídas de sentidos localizados em sua espacialidade e temporalidade. Um cinema documentário não convencional, que filma a “contrapelo”, que se recusa ao reducionismo e a explicar os sujeitos que aparecem nas telas, tornando-os meramente como ilustração de um saber externo e estéril – já que não se coloca a alteridade da escuta do sensível. De um cinema de não ficção, que possuem elementos

interpretativos e autorais, lidos na *misé-en-scène* dos personagens, tão quanto um filme de ficção.

Destarte, o cinema documentário de Eduardo Coutinho se constitui num cinema feito de “gente” com histórias dinâmicas, que buscam se reinventar cotidianamente, frente aos desafios que vivenciam num país marcado pelas garras da desigualdade em seus múltiplos sentidos. O que vemos nestes filmes de Eduardo Coutinho são outros Brasis, que se recusam ao esquecimento, a invisibilidade, e que, se organiza e luta nas frestas da disparidade de classe do *establishment* social, daquilo que remete as permanências sutis do colonialismo nas periferias da periferia do sistema capitalista.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, R. RIDENTI, M. Operários e estudantes contra a Ditadura: 1968 no Brasil. **Mediações** V. 12, n. 2, p.78-89, Jul/Dez.2007.
- ARON, R. **O ópio dos intelectuais**. Tradução: Jorge Bastos. São Paulo: Três Estrelas, 2016.
- ATHAYDE, C. Periferia, favela, beco, viela. In: BOTELHO, A. SCHWARCZ, L. M (orgs). **Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança**. 2011. P 332-338.
- AVELLAR, J. C. O Lixo na Boca. In: OHATA, M (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 537-542.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. 2013.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- BERNARDET, J. C. **Brasil em tempos de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BERNARDET, J. C. **Cineastas e Imagens do Povo**. Editora brasiliense, 1985
- BERNARDET, J.C. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BERNARDET, J. C. Vitória sobre a lata de lixo da história. In: OHATA, M (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. P 465-478.
- BOCA De Lixo**. Direção: Eduardo Coutinho. Direção de fotografia: Breno Silveira. Fotografia adicional: Luiz Augusto Tigu, Estevão Pantoja. Som direto: Flávio Protásio Cecon. Som adicional: Aloysio Compasso, Antônio Gomes. Edição: Pablo Pessanha e Thereza Jessouroun. Produção executiva: Thereza Jessouroun. Produção de campo: Alvarina Souza Silva. Música: Tim Rescala. Produção: Cecip. Finalização: Iser Vídeo. 1992. vídeo, 50 min.
- CARVALHO, J. M. **Cidadania no Brasil o longo caminho**. 3. Ed. Rio de Janeiro. 2002
- CERTEAU, M. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes; revisão técnica de Amo Vogel. 2 ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. – Petrópolis, RJ: vozes, 1994.
- CHAUÍ, M. Do épico-pedagógico ao documentário. In: **Marilena Chauí: Conformismo e resistência**; SANTIAGO, H. (Org) Belo Horizonte: Aautêntica Editora; São Paulo: editora fundação Perseu Abramo, 2014. p. 319-324.
- COUTINHO, E. O. (Depoimento, 2012). Rio de Janeiro, CPDOC/FGV. 61 pp.

COUTINHO, E. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. *In*: OHATA, M (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013 p. 21-47.

CABRA Mercado Para Morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Direção de fotografia: Edgar Moura (1981) e Fernando Duarte (1964). Assistência de fotografia e segunda câmara: Nonato Estrela. Som direto: Jorge Saldanha. Montagem: Eduardo Escorel. Música: Rogério Rossini. Produção executiva: Zelito Vianna. Produção associada: Joaquim Pedro de Andrade e Vladimir Carvalho. Produção: Mapa Filmes e Eduardo Coutinho. 1964-1984. 119 min.

DEBORD, G. **A Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

DESBOIS, L. **A odisseia do cinema brasileiro**: da Atlântida a cidade de Deus; tradução Julia da Rosa Simões. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FERREIRA, J; DELGADO, L. A. N (org.). **O Brasil republicano**: o tempo da experiência democrática – da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2003.

FERREIRA, J; DELGADO, L. A. N (org.). **O Brasil republicano**: o tempo do nacional-estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 2, 2003.

FERRO, M. **Cinema e história**. Tradução Flávia Nascimento – São Paulo: Paz e terra, 2010.

HANBURGER, E. Eduardo Coutinho e a TV. *In*: OHATA, M (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 414-431.

KEHL, M. R. Tortura e sintoma social. *In*: TELES, E. SAFLATE, V. (Orgs). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 123-132.

KORNIS, M. A. Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo. *In*: CAPELATO, M.H. *et. al.* (org.). **História e Cinema**: dimensão histórica do audiovisual. 2ª. ed. São Paulo: Alameda, 2011. p. 97-114.

LINS, C. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Zahar, 2008.

LINS, C. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Zahar, 2004.

MARTINS FILHO, J. R. “Forças armadas e política, 1945-64: a ante-sala do golpe” *In*: FERREIRA, J. DELGADO, L. A. N. (org.). **O Brasil republicano**: o tempo da experiência democrática – da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2003. p. 97-126.

MATTOS, C. A. **Eduardo Coutinho: o homem que caiu na real**. Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2003.

NAPOLITANO, M. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). **Revista Estudos Históricos**, v. 2, n. 28, p. 103-124, 2001.

NAPOLITANO, M. **Cultura Brasileira**: Utopia e Massificação (1950-1980). 4. Ed. São Paulo: Contexto, 2018.

NAPOLITANO, M. **1964**: história do regime militar brasileiro. Editora Contexto, 2014.

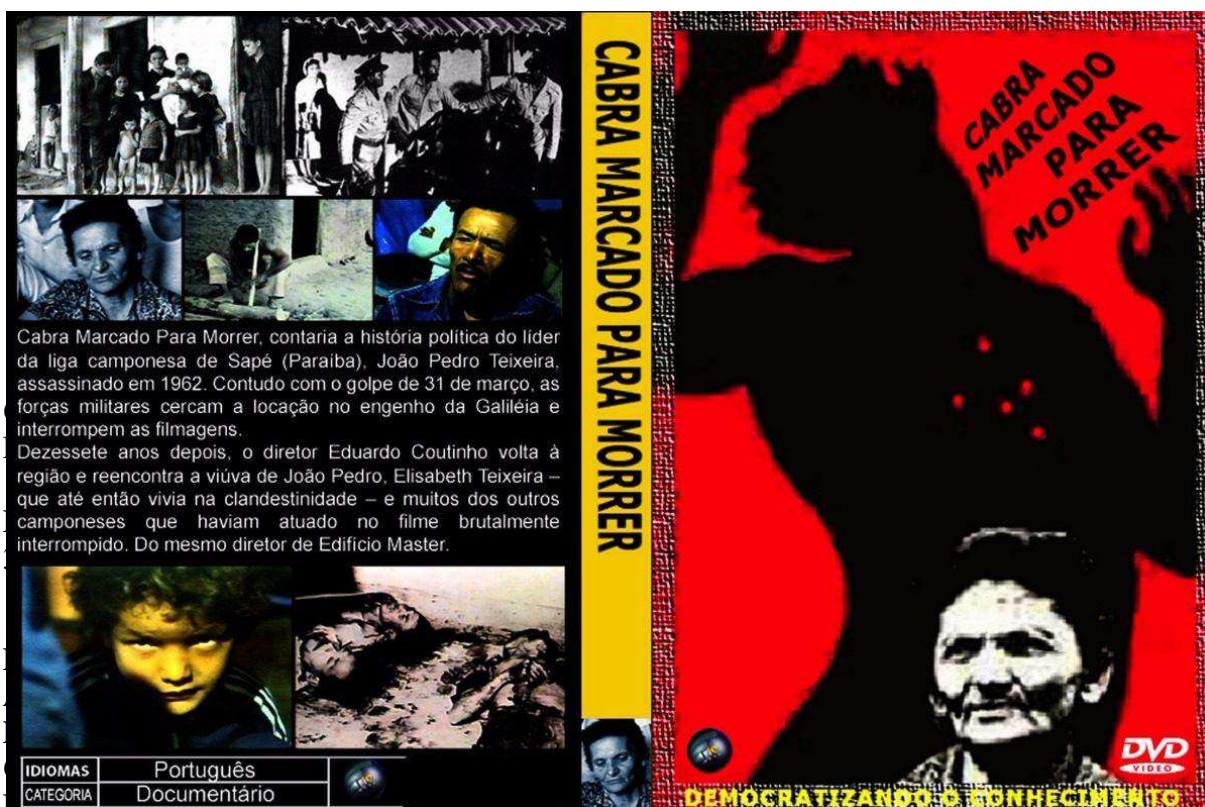
- NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. – 6ª ed. – Campinas, SP: Papyrus, 2016.
- OHATA, M (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**: Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- PALHA, C. R. L. **A Rede Globo e o seu Repórter**: imagens políticas de Teodorico a Cardoso. Rio de Janeiro, 2008.
- RAMOS, F. P. A ascensão do novo jovem Cinema. *In*: RAMOS, F.P. SCHVARZMAN, S (org.). **Nova História do Cinema brasileiro**. Vol.2. 2019. P.16-115.
- RIDENTI, M. **Brasilidade revolucionária**: um século de cultura e política. Editora Unesp, 2010.
- RIDENTI, M. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança *In*: FERREIRA, J. DELGADO, L (org.). **O Brasil Republicano**. 2º ed. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2007. p. 133-166.
- RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- ROCHA, G. Uma estética da fome. **Revista Civilização Brasileira**, v. 3, p. 165-170, 1965.
- RODEGHERO, C. S. A Anistia de 1979 e seus significados, ontem e hoje. *In*: REIS FILHO, D. A.; RIDENTI, M.; MOTTA, R. P. S. (org.) **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. ed. Zahar, 2014. p. 105-113.
- ROSENSTONE, R. A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução Marcello Lino. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- SANTA Marta, Duas Semanas no Morro**. Direção: Eduardo Coutinho. Assistência de direção e edição: Sérgio Goldenberg. Direção de fotografia: Breno Silveira. Fotografia adicional: Guilherme Fassheber. Som direto: Jorge Saldanha. Som adicional: Flávio Ceccom. Assistência de som: Bruno Fernandes. Edição: Pablo Pessanha. Direção de produção: Frederico Moraes. Produção executiva: Breno Kuperman. Produção: Iser Vídeo. 1987. Vídeo, 54 min.
- SARTRE, J. P. **Saint Genet ator e mártir**. Tradução. Lucy Magalhães, Rio de Janeiro, Petrópolis, Editora Vozes, 2002.
- STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução Fernando Mascarello. – 5ª ed. campinas, SP: Papyrus, 2013.
- SCHWARCZ, L. M. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. Companhia das letras, 2019.
- SACRAMENTO, I. P. **Depois da revolução, a televisão**: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970. Rio de Janeiro, 2008.
- TELES, E. SAFLATE, V. (Org.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.
- TURCKE, C. **Sociedade excitada**: filosofia da sensação. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

XAVIER, I. **O Cinema Brasileiro moderno**. São Paulo: paz e terra, 2001.

ŽIŽEK, S. **Legado de 1968**: como uma revolução de esquerda ajudou os capitalistas a vencer. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/Legado-de-1968-como-uma-revolucao-de-esquerda-ajudou-os-capitalistas-a-vencer/4/39401>. Acesso em: 04 de out de 2019.

Anexos

CABRA MARCADO PARA MORRER



Certificados

Certificado de Produto Brasileiro 711 de 12.01.1984. Certificado de Produto Brasileiro: B0500327100000 de 24.08.2005.

Data e local de lançamento

Data: 1984.12.03; 1984.12.06

Local: São Paulo; Rio de Janeiro

Sinopse

Em 1962, o líder da liga Camponesa de Sapé (PB), João Pedro Teixeira, é assassinado por ordem de latifundiários. Um filme sobre sua vida começa a ser rodado em 1964, com a reconstituição ficcional da ação política que levou ao assassinato, e com a produção do CPC da UNE e do Movimento de Cultura Popular de Pernambuco, e direção de Eduardo Coutinho. As filmagens com a participação de camponeses do Engenho Galiléia (PE) e da viúva de João Pedro, Elisabeth Teixeira, são interrompidas pelo Golpe Militar em 1964. Dezesete anos

depois, em 1981, Eduardo Coutinho retoma o projeto e procura Elizabeth Teixeira e outros participantes do filme interrompido, como o camponês João Virgílio, também atuante em ligas. O tema central passa a ser a história de cada um deles que, estimulados pela filmagem e revendo as imagens do passado, elaboram para a câmera os sentidos de suas experiências. João Virgílio conta a tortura e a prisão que sofreu neste período. Enquanto Elizabeth, que havia mudado de nome e vivia refugiada numa pequena cidade da Bahia com apenas um de seus dez filhos, emerge da clandestinidade e reassume sua identidade. Ela também fala de sua prisão e do reencontro com os filhos, antes dispersos por várias cidades do Brasil, e da tentativa de reconstituir suas vidas.

Gênero

Documentário

Termos descritores

História; Golpe Civil-Militar de 64; Reforma Agrária; Crime

Descritores secundários

Cinema; Homicídio; Fazenda; Nordeste; Liga Camponesa de Galiléia; Liga Camponesa de Sapé

Termos geográficos

Nordeste; PE; PB; RN; RJ; SP; Santa Clara – CU

Prêmios

Prêmio Gaiivota de Ouro no Festival Internacional de Cinema, 1, 1984, RJ..

Prêmio Tucano de Ouro no Festival Internacional de Filme e Vídeo, 1, 1984, RJ..

Melhor Documentário no Festival de Havana, 4, 1984, Havana - CU..

Grande Prêmio no Festival de Tróia, 1985 - PT..

Prêmio Especial do Júri no Festival de Salsa - IT..

Grande Prêmio no Festival de Cine Realidade, 1985, Paris - FR..

Prêmio no Festival Georges Pompidou, 1985 - FR..

Prêmio do Júri Evangélico, Crítica Internacional, Associação Internacional dos Cinemas de Arte e Fórum de Cinema Jovem no Festival de Berlim, 35, 1985, Berlim - DE..

Prêmio Air France, 1985..

Golfinho de Ouro do Cinema do Governo do Estado do Rio de Janeiro.

Produção

Companhia(s) produtora(s): CPC - Centro Popular de Cultura da UNE - União Nacional dos Estudantes; MPC - Movimento de Cultura Popular de Pernambuco; Mapa

Produção: Viana, Zelito; Coutinho, Eduardo

Direção de produção: Faria, Marcos; Graça, Alberto

Produção executiva: Hirszman, Leon; Viana, Zelito

Produtor associado: Carvalho, Vladimir

Assistência de produção: Chagas, Francisco; Lima, Lenildo; Silva, Cícero Anastácio da

Produção - Dados adicionais

Motorista: Gilvan; Silva, José Cassimiro da; Santos, Paulo José dos

Distribuição

Companhia(s) distribuidora(s): Gaumont do Brasil

Argumento/roteiro

Argumento: Coutinho, Eduardo

Roteiro: Coutinho, Eduardo

Autoria do texto de locução: Coutinho, Eduardo

Direção

Direção: Coutinho, Eduardo

Assistência de direção: Carvalho, Vladimir

Continuidade: Fontoura, Antônio Carlos

Fotografia

Direção de fotografia: Duarte, Fernando; Moura, Edgar

Assistência de fotografia: Rocha, Mário; Estrela, Nonato

Câmera: Duarte, Fernando; Moura, Edgar

Assistência de câmera: Estrela, Nonato

Fotografia de cena: Estrela, Nonato

Trucagens: Movedoll

Dados adicionais de fotografia

Fotografia adicional: Ronqui, Amâncio Luiz

Eletricista: Galvão, R.

Maquinista: Silva, Lídio

Som

Som direto: Saldanha, Jorge

Sonografia: Saldanha, Jorge

Efeitos especiais de som: José, Geraldo; César, Antônio

Dados adicionais de som

Efeitos sonoros: Rossini, Rogério

Montagem

Montagem: Escorel, Eduardo

Assistente de montagem: Santos, Maria Elisa dos; Paris, Dominique; Lacreta, Idê

Música

Música: Rossini, Rogério

Trilha musical: Rossini, Rogério

Dados adicionais de música

Título da música: Canção do subdesenvolvido

Música de: Rossini, Rogério

Intérprete(s): Lyra, Carlos e Assis, Chico de

Locação: Engenho Galiléia - PE; PE; PB; RN; RJ; SP; Santa Clara - CU

Identidades/elenco:

Teixeira, Elizabete Altino

Silva, João Virgílio

Nascimento, José Daniel do

Nascimento, João José do

Silva, Cícero Anastácio da
Silva, Braz Francisco da
Coutinho, Severino
Silva, Severino Geraldo da "Bia"
Leopoldo
Cruz, José Hortêncio da
Silva, Severino Gomes da
Pedrosa, Euclides
Souza, Severino de
Habitantes de Engenho Galiléia
Silva, João Mariano da
José, Maria
Madalena
Manuel
Severino
Isaías
Leandro Filho
Serafim, Manoel
Costa, Manoel Justino da
Cunha, Francisco Xavier da
Abrão
Isaac
Marta
Neves, Maria das
Eudes, José
Carlos
Pedro, João
Texeira, Marines
Coutinho, Eduardo
Duarte, Fernando
Saldanha, Jorge
Narração:
Lemos, Tite de
Coutinho, Eduardo

Gullar, Ferreira

Conteúdo examinado: S

Fontes utilizadas:

CB/Transcrição de letreiros-Cat

CB/Ficha Filmográfica

CB/FIBRA

Programadora Brasil/6

Concine/84

Concine/Ficha Técnica

O Estado de S. Paulo, 02.12.1984

Embrafilme/Lista 84

CCSP/LMP

Folha de S. Paulo, 02.12.1984, p. 77

Gazeta de Vitória, 24.02.1985

Tribuna da Imprensa, 05.03.1985

Diário de Pernambuco, 11.03.1985

Diário da Tarde, 18.03.1985, Belo Horizonte

Site, Ancine, disponível em:

<http://sad.ancine.gov.br/obrasnaopublicitarias/pesquisarCpbViaPortal/pesquisarCpbViaPortal.seam>, acesso em: 08.02.2018.

Observações:

CB/Transcrição de letreiros informa que o filme foi ampliado de 16 para 35mm com o apoio do <BANESPA> - <Banco do Estado de São Paulo> S.A. A mesma fonte informa, na parte de elenco nos letreiros finais, <Cunha, Francisco Xavier da> é ligado ao <Sindicato dos Trab. Rurais de São Rafael>.

Embrafilme/Lista 84 informa que o lançamento comercial em São Paulo ocorreu a 06.12.1984.

Gazeta de Vitória de 24.02.1985 comenta: "filme iniciado em 1962, em Pernambuco, em forma de ficção, interrompido em consequência do movimento militar de 1964..." "Em 1981, <Coutinho, Eduardo> voltou à região, localizou <Teixeira, Elizabeth>, viúva de <Teixeira, João Pedro> e passa a realizar um documentário sobre a reação das pessoas envolvidas com o filme de 1964. Fotografia de <Duarte, Fernando> em 1964 e <Moura, Edgar> em 1981".

Filme liberado para maiores de 18 anos.

Diário de Pernambuco de 11.03.1985 cita: "o filme, em menos de 1 ano, obteve 10 prêmios em festivais do Rio, Caxambu (MG), Havana, Berlim e Cannes".

Diário da Tarde de 18.03.1985 noticia: "o filme recebeu 3 prêmios de diferentes organizações que, ao lado do júri internacional, elegem os melhores trabalhos do Fórum, no <Festival de Berlim, 1985> - DE".

Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 05.03.1985 publica: "o sucesso do filme no <Festival de Berlim> e seus prêmios, da <Crítica Internacional>, do <Júri Evangélico> e da <Confederação Internacional de Cinemas de Arte e Ensaio>."

Festival de Tróia: <Festival Internacional de Cinema de Tróia>. Festival Georges Pompidou: <Festival de Cinema do Centro Georges Pompidou>.

Programadora Brasil/6 informa que a obra participa do <Programa 260>, intitulado <Cabra marcado para morrer>. A mesma fonte indica <Mapa> e <E.C. Filmes> (1981-84) como companhias produtoras.

SANTA MARTA – DUAS SEMANAS NO MORRO

Sinopse: Vivendo por duas semana no morro Santa Marta, em Botafogo, zona sul do Rio de Janeiro, Eduardo Coutinho acompanha a rotina dos moradores, seus hábitos, o complicado relacionamento com a polícia, suas demandas, sonhos e reclamações.



Santa Marta: Duas Semanas no Morro

Brasil, 1987, cor, vídeo, 54 minutos

Direção: Eduardo Coutinho

Produção: ISER Vídeo

Fotografia: Breno Silveira

Fotografia adicional: Guilherme Fassheber

Edição: Pablo Pessanha

Som: Jorge Saldanha

Som adicional: Flavio Ceccon

Produção executiva: Breno Kuperman

Direção de produção: Frederico Morais

Assistente de direção e de edição: Sergio Goldenberg

Premiação:

Melhor documentário estrangeiro no Festival de Vídeo de Bogotá, 1989

BOCA DE LIXO

Sinopse: A rotina dos catadores que sobrevivem recolhendo dejetos no lixão de Itaoca, em São Gonçalo, Rio de Janeiro.



Boca de Lixo

Brasil, 1992, cor, vídeo, 50 minutos

Direção: Eduardo Coutinho

Produção: CECIP

Fotografia: Breno Silveira

Fotografia adicional: Luiz Augusto Tigu, Estevão Pantoja

Edição: Pablo Pessanha, Thereza Jessouroun

Som: Flavio Protásio Ceccon, Antonio Gomes

Som adicional: Aloysio Compasso

Produção executiva: Thereza Jessouroun

Produção de campo: Alvarina Souza Silva

Música: Tim Rescala

Distribuição: CECIP

Premiação:

- Melhor filme – Rencontres des Cinémas d'Amérique Latine, Toulouse, 1993
- Grande Prêmio – Video-Fil-Video, Guadalajara, 1993
- Prêmio Contribuição Jornalística – Festival de Leipzig, 1993
- Margarida de Prata – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, 1993