



Significação: revista de cultura
audiovisual

E-ISSN: 2316-7114

significacao@usp.br

Universidade de São Paulo
Brasil

Machado, Patrícia

Imagens que faltam, imagens que restam: a tortura em Cabra marcado para morrer
Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 42, núm. 44, julio-diciembre, 2015, pp.
271-293

Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609765819016>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



//////////

**Imagens que faltam,
imagens que restam:
a tortura em *Cabra marcado
para morrer***

*Lacking images, surviving
images: torture in Cabra
marcado para morrer*

Patrícia Machado¹

¹ Doutoranda de Comunicação e Cultura da ECO-UFRJ, bolsista CAPES. Realizou doutorado sanduíche na Université Sorbonne Paris III com bolsa do CNPQ. Publicou artigos e capítulos de livros sobre questões relacionadas ao documentário, imagens de arquivo e ditadura militar. Email: patricia.furtado.machado@gmail.com

Palavras-chave: ditadura; documentário; arquivos.

Key words: dictatorship; documentary; archives.

Eduardo Coutinho (2012, p.24)

A reportagem dizia que a película ensinava como os camponeses deveriam agir “a sangue frio, sem remorso, sem sentimento de culpa, quando fosse preciso dizimar por fuzilamento, decapitação ou outras formas de eliminação os reacionários presos em campanha ou levados à Galileia, no interior do Estado”². Quatro dias depois, o *Diário de Pernambuco* mostrou em primeira página uma foto com o material que foi descoberto pelos soldados escondido sob as folhagens e apresentado como subversivo. Às latas de filmes, câmera, e refletores foram reunidas armas privativas do exército, numa tentativa explícita de relacionar a atividade cinematográfica ao treinamento de guerrilha.



Figura 1: Capa do DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 7 de abril de 1964, p. 1).

Os integrantes da equipe de cinema e colaboradores passaram a ser

² Trecho da reportagem usado por Coutinho na montagem de *Cabra Marcado para Morrer* (1984).

perseguidos. Em entrevista a Reinaldo Cardenuto³ (2013), Eduardo Coutinho lembra que até um maquinista, funcionário federal, foi processado e acusado de subversão porque teria parado um trem para que fosse encenada a chegada de João Pedro Teixeira⁴ à cidade. A acusação de que as câmeras estavam sendo usadas para treinar camponeses para a guerrilha foi o pretexto para a polícia colocar as mãos em velhos inimigos.

Desde a criação das Ligas Camponesas, no fim dos anos 50, eram constantes os conflitos entre trabalhadores do campo e grandes proprietários de terra na região. Na maioria dos casos, os latifundiários contavam com o apoio da polícia para intimidar, agredir, reprimir e prender irregularmente os líderes rurais (NUNES, 2014). Com o golpe, as perseguições se intensificaram. Logo na primeira quinzena de abril de 1964, no Engenho da Galileia, foram presos Zezé da Galileia, solto três meses depois, e Severino Gomes da Silva, o Rosário, detido durante 45 dias. João Virgínio da Silva passou seis anos na cadeia, onde foi torturado e ficou cego de um olho.

Eduardo Coutinho teve mais sorte do que os camponeses com os quais conviveu. O cineasta chegou a ser capturado pelo exército em Pernambuco, mas foi liberado no mesmo dia. Foram poucas horas de detenção, o suficiente para provocar um sentimento de terror que o acompanharia para o resto da vida. “É medo. É tensão incontrolável e desmoralizante.” (2012, p. 24), descreveu Coutinho anos mais tarde, em entrevista ao projeto Memória e Documentário, do CPDOC- FGV. No presídio, escapou por pouco da tortura, mas passou pela agonia de imaginar essa possibilidade. Ali teria vivido sensações horríveis, que o atormentaram durante muito tempo. Os relatos dessa angústia também ficaram registrados nas lembranças de amigos mais próximos, como João Moreira Salles, que lembra dos efeitos do trauma relatados pelo cineasta: “A breve prisão em 1964, na época de *Cabra*, deixara sequelas. Embora tivesse sofrido apenas promessas de violência – ameaças sem agressão física – durante cinco anos teve pesadelos com a tortura.” (2013, p.369).

Vinte anos mais tarde, o filme interrompido pelo golpe foi retomado e chegou enfim às telas de cinema. Foi então que o terror vivido por Coutinho ganhou contornos através das falas e dos gestos de quem foi torturado de fato, assim como dos que se tornaram prisioneiros, clandestinos e sentiram na pele as consequências diretas da ditadura militar. *Cabra marcado para morrer* (1984) foi o primeiro documentário

³ A informação é de uma das entrevistas que Reinaldo Cardenuto realizou em 2007 com Eduardo Coutinho, publicada em sua dissertação de mestrado (CARDENUTO, 2013)..

⁴ João Pedro Teixeira foi o líder rural assassinado em 1962, cuja trajetória inspirou a primeira versão do documentário de Coutinho, em 1964.

brasileiro exibido no país a trazer o testemunho de tortura sofrida por um camponês, João Virgínio da Silva, que descreve em pormenores o que passou dentro de um quartel militar.

Foi justamente na década de 80, depois de longos anos de silêncio e censura ostensiva, que o cinema de ficção e documental começou a recuperar a memória visual e audiovisual daqueles anos de regime autoritário. Se foi só em março de 1985, com as eleições diretas para Presidente e o início da chamada Nova República, que a ditadura chegou oficialmente ao fim, o processo de abertura política já estava em andamento desde o fim dos anos 1970 por conta de, entre outros motivos, uma enorme pressão popular. Entre as reivindicações das entidades civis estavam “o fim das torturas, a libertação dos presos políticos e a volta dos cassados, banidos, exilados e perseguidos (...)” (MEZAROBBA, 2009, p.374).

Em junho de 1979, o Congresso aprovou a Lei da Anistia, que permitiu que aqueles que viviam clandestinamente pudessem recuperar sua identidade legal, inocentou militantes de esquerda que cometeram crimes políticos e eleitorais, e não puniu representantes da ditadura que praticaram as torturas. De acordo com a Lei, a partir dessa política de conciliação os dois lados estariam perdoados e o passado de crimes contra os direitos humanos deveria ser esquecido. Como ressalta a historiadora Maria Celina D’Araújo, essa espécie de autoanistia revelou um compromisso dos militares em torno de um “pacto de silêncio envolto em um cinturão de segurança jurídica que, paradoxalmente, protegesse a impunidade.” (2012, p.41).

Por outro lado, com a Anistia, alguns cineastas começaram a se sentir encorajados para abordar nas telas e tornar visíveis questões que antes não podiam ser citadas, mostradas ou discutidas publicamente. A partir de propostas estéticas e narrativas variadas, certos filmes exibiram cenas que reproduziam o que os militares quiseram silenciar durante os anos da ditadura: encenações da guerrilha urbana, das perseguições, das prisões arbitrárias, das torturas e assassinatos alimentaram as narrativas cinematográficas ficcionais⁵.

No campo do documentário, as imagens de arquivo, reportagens de jornais impressos, fotografias, imagens públicas e privadas, além de testemunhos, foram usados nessa tentativa de reconstituir a história silenciada, de constituir uma memória pública sobre o período, de atestar o que passou (FRANÇA E MACHADO, 2014). *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, faz parte dessa

⁵ Entre eles: *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman, *O torturador* (1981), de Antonio Calmon, *Memórias do medo* (1981), de Alberto Graça, *Pra frente Brasil* (1983), de Roberto Farias, *Ao sul do meu corpo* (1983), de Paulo César Saraceni, *O bom burguês* (1983), de Oswaldo Caldeira, *A freira e a tortura* (1984), de Ozualdo Candeias, *Nunca fomos tão felizes* (1984), de Murilo Salles.

leva de filmes, que inclui ainda *Jânio a 24 Quadros* (1982), de Luiz Alberto Pereira, *Jango* (1984), de Silvio Tendler, *Em nome da segurança Nacional* (1984), de Renato Tapajós, *O evangelho segundo Teotônio* (1984), de Vladimir Carvalho, *Céu Aberto* (1985), de João Batista de Andrade, *Muda Brasil* (1985), de Oswaldo Caldeira, *Terra para Rose* (1987), Tetê Moraes, *Que bom te ver viva*, (1989), de Lucia Murat.

As diversas estratégias usadas pelos documentaristas procuraram preencher um vazio, dar conta da lacuna do que a política institucional deixou à margem da história do país. Contudo, um tema em especial traria desafios maiores para os cineastas que recorreram às imagens de arquivo: a tortura. Apesar da existência das fotografias das fichas policiais que mostram presos políticos com marcas de sangue e espancamentos, não há notícias de que o ato da tortura tenha sido registrado em imagens. Se as sessões de tortura que aconteciam nos porões da ditadura foram fotografadas ou filmadas, essas imagens desapareceram, até hoje não foram encontradas. Trata-se de imagens ausentes, *imagens que faltam*.

Nosso intuito nesse artigo é analisar alguns caminhos seguidos por *Cabra Marcado para Morrer* para dar conta de transformar em experiência sensível essa ausência, essas lacunas. Se o cinema ficcional criou imagens da tortura que acabaram entrando no imaginário coletivo e constituindo uma memória pública da repressão, como o cinema documental dialoga ou entra em disputa com essas imagens? A partir da constatação dessa falta de registros da tortura na ditadura militar brasileira ao olhar da história, e partindo da premissa de que outras memórias podem e devem ser elaboradas a partir do cinema, nos perguntamos: que história nós desejamos? A quem dar a palavra, como a tomar e como a recusar?

Essas são perguntas colocadas pelo pesquisador Dork Zabunyan no prólogo do catálogo do seminário *Les images manquantes*⁶, que aconteceu em 2011, em Paris. A proposta do encontro era discutir se seria legítimo declarar que existem imagens que faltam em uma época de hipervisibilidade, em que é cada vez mais fácil capturá-las e difundi-las com uma velocidade nunca vista. Zabunyan parte do princípio de que mais do que nunca é preciso pensar no que se oculta nesse excesso de imagens, o que nos levaria a refletir sobre as descontinuidades da história. A partir daí, propõe uma tipologia de *imagens que faltam*: as que nunca existiram, as que não estão disponíveis, as que encontraram difíceis obstáculos para serem registradas, aquelas que não foram retidas pela memória coletiva e as que foram proibidas.

⁶ Participaram do seminário professores de cinema, filosofia, estética e história da arte, como Raymond Bellour e Sylvie Lindeperg. A programação do evento foi publicada no site do *Le Bal*. Disponível em < <http://www.le-bal.fr/fr/mh/la-fabrique-du-regard/seminaire-automnal-la-fabrique-du-regard-menu-haut/les-images-manquantes/> > Acesso em 15 ago. 2015.

Pensar sobre as imagens que faltam é importante porque seriam elas que revelariam os índices do que é descontínuo na história, escapando assim das narrativas instituídas pela história oficial. Um dos exemplos usados por Zabunyan para ilustrar essa tentativa de escovar a história à contrapelo, lembrando o método de Walter Benjamin, seria o dos filmes que se voltam para um período histórico sombrio e procuram “esboçar os traços, reconfigurar os contornos e refletir sobre os modos possíveis de representação desse vazio.” (2012, p.5). É aí que entra em jogo o paradoxo, ele afirma: “a falta que se experimenta, se dá a ver, se torna sensível.” (2012, p.6).

A partir dessa constatação, o pesquisador propõe substituir a questão “O que é uma imagem que falta” para outras como: “a quem faltam as imagens? Elas faltam da mesma maneira? A partir de quando experimentamos o sentimento de falta ao nível do que vemos? Como as imagens vem a faltar?” (2012, p.5). Sua hipótese é a de que, ao historiador, é a atenção que falta às imagens. Perceber os seus detalhes seria sua tarefa.

Essa proposta vai ao encontro do método que a historiadora francesa Sylvie Lindeperg vem colocando em prática ao longo dos últimos anos no trabalho de análise da tomada e retomada de imagens produzidas durante a Segunda Guerra Mundial. Em livros como *Nuit et Brouillard, un film dans l'histoire* e *La voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lindeperg procura se distanciar do pressuposto de que a imagem, por si só, já diz tudo, e do risco de tomá-la de antemão sem analisá-la. É preciso estar atento aos murmúrios da imagem, ressaltar a historiadora, aos signos que nela estão depositados. Para tanto, devemos analisar os seus detalhes, interpretá-la, relacioná-la a documentos, entrevistas, e compreender que ela não oferece mais do que uma porção do real, uma forma e um enquadramento.

Como afirma Jean-Louis Comolli, o método de pesquisa de Sylvie Lindeperg opõe à atual velocidade de circulação de imagens a lentidão persistente e obstinada de um olhar renovado sobre o cinema, que passa pela descrição minuciosa, pela intimidade com o corpo do filme (COMOLLI, 2013). Nesse gesto é fundamental seguir os caminhos da imagem, sem negligenciar o contexto em que foi produzida e os novos olhares que as articulam a novas imagens em sua retomada, os planos de fundo, os personagens secundários, os pormenores que passariam despercebidos. O desafio é o de desacelerar o filme, debruçar-se sobre o fotograma, desfazer a

montagem, recolher indícios e vestígios que nos permitam decifrar a outra vida das imagens (BLANK; MACHADO, 2015).

A partir dessa proposta, nossa intenção é trazer um olhar renovado para um filme que teve que lidar com a falta de imagens realizadas no passado ao denunciar que houve tortura no Brasil. *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, se consolidou como um marco, um divisor de águas (BERNARDET, 2003), por uma série de inovações na relação da estética com as questões políticas nacionais e nos modos de se fazer documentário no Brasil. Seja pela maneira como *desenterra* arquivos perdidos e organiza esses *vestígios* na montagem (BERNARDET, 2003), seja pela aposta de produzir acontecimentos e personagens no momento da filmagem (LINS, 2004) ou ainda pelo modo reflexivo como o cineasta comenta as imagens durante a narração em *off*, desvendando o processo de realização do filme. Nesse artigo, nos interessamos especialmente pela coragem e o modo pioneiro com o qual Eduardo Coutinho aborda no cinema, no início da década de 1980 e ainda sob a vigência da ditadura, um tema espinhoso, uma prática do Estado Brasileiro que não foi reconhecida nem reparada publicamente⁷. Nossa proposta é nos determos nas imagens e falas do filme e, a partir do que nelas está inscrito, relacioná-las com documentos produzidos ou recolhidos pela própria polícia política a fim de trazer à tona o que ainda pulsa nessas imagens e documentos, acrescentando-lhes novos olhares e novas camadas de sentido.

Entendemos que, a partir dessas novas relações entre imagens, falas e documentos, será possível dar visibilidade ao que ainda permanece na zona de sombra, para elaborar memórias de um tempo de autoritarismo e censura em que faltam imagens, um tempo onde vozes foram caladas e vidas destruídas. De que modo o cinema participou e participa ainda da batalha de memória em torno da ditadura militar brasileira? O que pode surgir das imagens que faltam e o que podemos encontrar naquelas que ainda restam?

O encontro da câmera com o corpo torturado

Apesar de não reconhecidas oficialmente, desde o início do período

⁷ A impunidade aos torturadores, consequente da Lei da Anistia, teria efeitos que ainda prevalecem com força na sociedade, como ressalta a pesquisadora Glenda Mezarobba: “Ainda hoje, três décadas depois daquele evento histórico, não são poucas as vozes que apelam ao “esquecimento”, à “reconciliação” e à paz social toda vez que surge a possibilidade, ainda que tênue, de se remexer no passado. Exemplos desse discurso não faltam. E o raciocínio é feito não apenas por militares ou por aqueles que estiveram explicitamente ligados ao arbítrio, como se poderia imaginar. De modo geral, tal noção está disseminada na sociedade (...). Para todos esses, a Lei da Anistia “colocou uma pedra” sobre os excessos daquele período e nada mais pode ser feito, especialmente em relação às violações dos direitos humanos cometidas pelo aparato repressivo” (2009, p.373).

Apesar das reportagens e livros que traziam testemunhos da tortura e que começaram a ser publicados a partir de então¹⁰, faltavam imagens que mostrassem o terror em ato. Como denuncia a reportagem da revista *Veja*, muitos dos desaparecidos políticos eram assassinados na calada da noite, de forma clandestina, e os corpos desapareciam sem explicação. Mesmo se produzidas, essas imagens dificilmente saíram dos quartéis, já que grande parte dos arquivos da polícia política eram secretos e não acessíveis ao público¹¹ e, mesmo depois de liberados, sabemos que muitos documentos foram destruídos ou se encontram ainda nos arquivos privados.

Assim como os nazistas, que além de não filmar as câmaras de gás em funcionamento as destruíram para negar o holocausto, não há comprovações de que os militares brasileiros produziram ou guardaram imagens das sessões de tortura que cometiam frequentemente nas diversas prisões – oficiais e clandestinas – do país. Como então *Cabra Marcado para Morrer* toca nessa ferida, usa imagens para denunciar o que não foi filmado? Como o filme lida com essa falta de imagens e de documentos¹² do terror em ato ao abordar o tema da tortura?

No filme, o testemunho da tortura é incitado pela presença da câmera e do próprio cineasta Eduardo Coutinho que, assim como os personagens filmados, escapou do Engenho Galileia no dia do golpe¹³ e fazia parte daquela história. O camponês João Virgínio da Silva, um dos fundadores do Engenho, faz do reencontro com Coutinho a oportunidade de contar o que sofreu durante os anos em que esteve preso. Depois da fuga, quando as filmagens foram interrompidas, ele passou sete dias escondido, quando enfim resolveu se entregar para a polícia. De que era acusado o líder rural? A fim de conhecer melhor sua trajetória nesse período negro da ditadura, fomos buscar nos arquivos da polícia política de Pernambuco documentos que demonstram os passos que ele seguiu nas prisões do Recife.

¹⁰ Um dos livros pioneiros foi *Tortura: a História da Repressão Política no Brasil*, do jornalista Antonio Carlos Fon, publicado em julho de 1979, resultando nas matérias sobre a tortura publicadas na *Revista Veja*.

¹¹ Os arquivos da polícia política brasileira só começaram a se tornar acessíveis ao público em 2012, com a Lei de Acesso à Informação.

¹² *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat, realizado cinco anos depois, fez da tortura o tema a ser debatido. Mulheres que sobreviveram às torturas relatam o que sofreram, neste filme que mistura os depoimentos às encenações de uma atriz que representa a diretora, **também vítima dos militares.**

¹³ É preciso lembrar que só no início da década de 1980 Coutinho volta a Pernambuco para reencontrar os

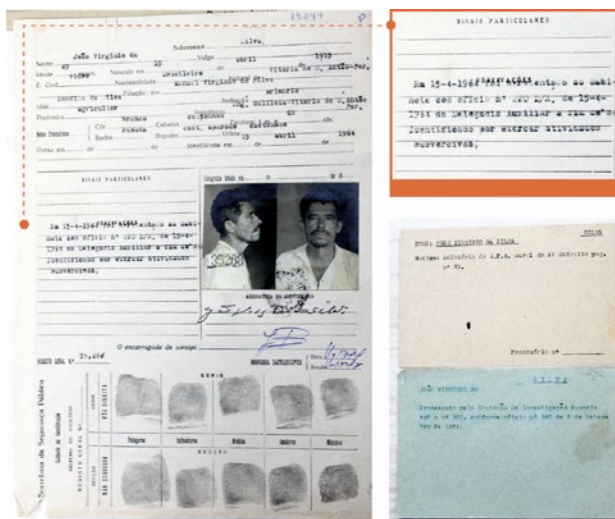


Figura 3: Ficha de João Virgínio.
Fonte: SSP/DOPS/APEJE. Prontuário Individual n. 20.432.

No Arquivo Público Jordão Emerenciano, que guarda atualmente a documentação do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) de Pernambuco, encontramos o prontuário com dados e fotografias de João Virgínio. O camponês foi preso aos 49 anos, no dia 7 de abril de 1964. No inquérito policial, a principal acusação que pesava contra o João Virgínio era a de “praticar atividades subversivas” e ser um “agitador das massas”. Entre os documentos apreendidos, usados para incriminá-lo, identificamos um pedido de visto para uma viagem à Cuba e uma carta assinada por ele convidando o destinatário para uma “reunião festiva no Engenho da Galileia”, em 30 de outubro de 1963.

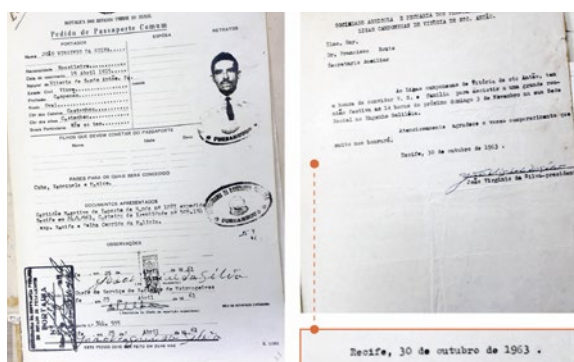


Figura 4: Documentos sobre João Virgínio. Fundo: SSP/DOPS/APEJE. Prontuário Individual n. 20.432.

personagens do seu filme de ficção, que foi interrompido, para produzir um documentário que vai tratar da memória desse tempo de silêncios e de ausências.

Os documentos mostram que pelo menos duas prisões preventivas contra João Virgínio foram decretadas, uma no mês de maio e a outra em dezembro de 1964. O camponês foi condenado a 10 anos de prisão na Casa de Detenção do Recife. Foi solto em 1970, após cumprir seis anos de sua pena. O que os documentos não revelam são as duras experiências que João Virgínio viveu durante o tempo que passou na prisão. Nos meses seguintes ao golpe militar, o jornalista Márcio Moreira Alves publicou uma série de reportagens no jornal *Correio da Manhã* com denúncias de torturas cometidas no estado do Pernambuco, que em 1966 foram publicadas no livro *Torturas e Torturado*¹⁴. O livro traz ainda a íntegra dos relatos da Comissão Civil de Investigações, constituída em consequência das denúncias no jornalista, que visitou presídios, hospitais, manicômios e colheu depoimentos dos presos políticos. Em 5 de outubro de 1964, uma *Denúncia Coletiva dos Presos da Detenção de Recife*, também publicada no livro, foi enviada para o governo.

Entre os nomes das 49 vítimas que foram ouvidas na Casa de Detenção, aparece o de João Virgínio, que revelou ter sido barbaramente torturado, sem oferecer mais informações sobre o que passou. Só em 1984, no encontro com a câmera de Coutinho, surgiu então a chance de transformar a dor em palavras, de contar em detalhes as torturas e humilhações que sofreu:

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

¹⁴ Os livros editados pela *Editora Idade Nova* não chegaram às livrarias, pois foram recolhidos pela ditadura. Alguns exemplares podem ser encontrados hoje, em sebos, ou ainda na internet. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/verdade/resistencia/marcio_alves_torturas_e_torturados.pdf>. Acesso em 15 de outubro 2015.

Eu não acredito que tô vivo, não, porque nunca vi um espírito da minha qualidade aguentar mais choque elétrico do que eu aguentei, não. Mas não tem melhor do que um dia atrás do outro, e uma noite no meio.

Esse depoimento forte e tocante é um exemplo emblemático do relato de uma experiência que se perderia na história, que passaria em branco se não fosse filmada pela equipe de Coutinho. É preciso lembrar que, como mostram as cenas finais de *Cabra Marcado para Morrer*, João Virgínio morreu apenas 10 meses depois da filmagem, de ataque cardíaco. Seu relato minucioso é o primeiro da história do cinema brasileiro que se refere às atrocidades que aconteceram na zona rural do país na ditadura militar, da tentativa vitoriosa dos militares de calar e mudar os rumos das vidas daqueles camponeses que começavam, naquela época, a traçar um caminho importante nas negociações de trabalho e de melhores condições de vida no campo.

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

Em entrevistas realizadas em abril de 1984, época de lançamento do filme, Coutinho chama atenção para o fato de que não é possível reconstituir integralmente o que se passou, que havia um misto de realidade e fabulação na fala de João Virgínio e era justamente isso que havia de potente nesse momento captado pela câmera: “é uma cena de teatro. E de verdade. Uma cena terrível.” (2014, p.13). Para dar conta de criar a sua própria narrativa, o camponês fabula a partir da própria experiência vivida, conferindo à imagem de si o sentido que o filósofo Jacques Rancière dá a imagem: “um jogo complexo de relações entre o visível e invisível, o visível e a palavra, o dito

e o não dito.” (in ZABUNYAN, 2012). Na interpretação do pesquisador francês Dork Zabunyan (2012), o que Rancière sugere é que toda imagem contém uma sombra. Diante da sua incompletude, seria preciso ficcionalizá-la, construí-la com a ajuda da imaginação¹⁵.

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

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

De que modo um testemunho tão revelador foi liberado pela censura da época? É preciso lembrar que no final de 1983, quando *Cabra Marcado para Morrer* ficou pronto, estava ainda em vigor a legislação que obrigava todo filme a ser submetido à Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento da Polícia Federal, do Ministério da Justiça. Como ressalta a pesquisadora Leonor Souza Pinto, a censura nunca deixou de existir no Brasil mas, partir de 1969, “assume abertamente seu caráter político-ideológico de pilar de sustentação do regime.” (2005, p.5).

¹⁵ Sobre essa necessidade de imaginar, de ficcionalizar o passado, Zabunyan se refere ainda a outros pensadores que desenvolveram o tema, como Gilles Deleuze e Georges Didi-Huberman.

Contudo, com a Lei de Anistia em 1979, um certo cinema aproveitou as brechas das mudanças do momento histórico para tratar de temas que foram proibidos pela censura até então. Brechas porque, como ressalta Leonor Souza Pinto, a censura, com sua política de cortes, continuou atuante:

O maior equívoco de avaliação deste período é a de que a censura termina com a abertura. Na contramão dos ares de liberdade ditados pela abertura política, e diferentemente do que se costuma inferir, a censura, mantida para os espetáculos de diversões públicas, inclusive para o cinema, apenas muda seu foco, mas continua atuante. Para as salas de cinema, libera os filmes com uma política de cortes mais moderada, enquanto para a televisão, onde agora se concentra o grande público, a censura, competente e atenta, investe pesadamente nas proibições. Quando não consegue proibi-los, são destruídos por cortes que os tornam, muitas vezes, incompreensíveis, e liberados somente para horários tardios (2005, p.14).

Entre os mais de 14 mil documentos (entre processos de censura, material de imprensa e relatórios do DEOPS) de 444 filmes brasileiros disponibilizados virtualmente pelo Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro – 1964-1988¹⁶, podemos verificar que, no início da década de 1980, filmes como *Em nome da segurança nacional* (1984), de Renato Tapajós e *Jango* (1984), de Silvio Tendler, foram censurados por conta da crítica direta que fazem em relação às prisões, torturas e assassinatos cometidos durante a ditadura. Contudo, no documentário de Eduardo Coutinho, os relatos dos camponeses sobre as perseguições e torturas sofridas não foram um problema apontado pelos censores que avaliaram o filme, no dia 27 de fevereiro de 1984¹⁷. Os censores consideraram que a narração se ater a apenas descrever o que havia se passado e que os testemunhos não deveriam ser temidos já que, o que é dito, teria perdido a potencialidade politizante.

Logo no primeiro parecer, o documentário é então liberado para exibição para um público acima dos 18 anos, que teria “capacidade suficiente para encarar a tal filmagem como relato de fatos históricos acontecidos vários anos atrás”. *Cabra Marcado para Morrer* foi liberado sem cortes e não precisou sequer ser submetido ao Conselho Superior de Censura. A memória da fala e dos corpos das vítimas da ditadura, para os censores, era considerada algo inerte, preso no passado,

¹⁶ A proposta do projeto coordenado por Leonor de Souza Pinto, patrocinado pela Petrobras, é tratar digitalmente e disponibilizar gratuitamente ao público os processos de censura do período militar, relativos aos filmes brasileiros. Disponível em < <http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Último acesso: 15 de outubro de 2015..

¹⁷ O parecer da censura sobre o documentário encontra-se no site do projeto citado nesse artigo. Disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/ResultadoPesquisa.asp?filme=43&tipo=C>>. Acesso em 15 out. 2015.

despotencializado. Ao olhar da censura, o modo como a memória é evocada no filme não teria potência agitadora. Um engano se levarmos em conta que o documentário é considerado ainda hoje um dos mais marcantes na elaboração de uma memória que traz à cena a tortura e as duras experiências vividas pelos camponeses brasileiros durante os anos de autoritarismo.

O filme provocou entusiasmo logo quando foi lançado. Nos anos de 1984 e 1985 ganhou 14 prêmios nacionais e internacionais¹⁸. Apenas quatro anos depois de sua primeira exibição – com a Constituição de 1988 –, a censura perdeu o caráter político-ideológico ao substituir a Divisão de Censura Federal pelo Departamento de Classificação Indicativa. A partir dali, os censores passaram apenas a recomendar limite de idade para as salas de cinema (PINTO, 2005).

O que falta na imagem que resta

A partir da noção de imagens que faltam, procuramos nos deter também no que falta em imagens que foram realizadas e que sobreviveram. Que novas camadas de sentidos podemos escavar dessas imagens que restam, e de documentos a elas relacionados, para portarmos sobre esses registros um novo olhar? À procura dos pequenos detalhes nos fotogramas, do que passou despercebido até ao olhar de quem filmou, encontramos em *Cabra Marcado para Morrer* marcas da história de outra pessoa filmada que ajudam a forjar essa memória da tortura no Brasil.

Estamos falando de João Alfredo Dias, o Nego Fuba, que em 1962 foi filmado por Eduardo Coutinho, no único dia em que o cineasta segurou uma câmera para realizar imagens em movimento: no comício da morte de João Pedro Teixeira, em Sapé, na Paraíba. Preso em 1964, o sapateiro, lavrador, vereador do Partido Comunista Brasileiro, o PCB, e líder rural João Alfredo Dias está incluído entre os 136 mortos e desaparecidos por razões políticas - entre 1961 e 1979 -, cujas mortes foram reconhecidas como responsabilidade do Estado brasileiro em 1995¹⁹. Antes desse reconhecimento oficial, *Cabra Marcado para Morrer* havia reproduzido

¹⁸ Melhor filme e prêmio do júri católico do Festival de Cinema do Rio de Janeiro, em novembro de 1984; melhor documentário do Festival *Nuevo Cine Latinoamericano* em Havana, em dezembro de 1984; prêmio da Crítica Internacional, do Júri Evangélico e da Associação Internacional de Cinemas de Arte em Berlim, em fevereiro de 1985; melhor filme do *Festival du Réel* em Paris, em março de 1985; *New Directors New Films*, em abril de 1985, em Nova York; Prêmio Especial do Júri em *Salsomaggiore*, em abril de 1985; *International Film Festival* em São Francisco, em abril de 1985; melhor filme em Troia, em junho de 1985, no *Festival des Films de Monde* em Montréal, em agosto de 1985, e no *Images de l'autre Amérique* em Québec, em setembro de 1985.

¹⁹ Em 1995, foi criada a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP) que continuou as investigações para incluir novos nomes, ouvir testemunhos de familiares, reunir documentos, localizar corpos e emitir pareceres sobre os processos de indenização determinados pela Lei 9.140. Atualmente, 363 nomes constam dessa lista. Disponível em < <http://cemdp.sdh.gov.br/modules/wfchannel/index.php?pagenum=11>>. Acesso em 15 out. 2015.

as notícias do jornal da época, lembrando o desaparecimento do corpo, sugerindo que o líder rural havia sido assassinado pelo exército.

Publicado em dezembro de 2014, o Relatório da Comissão Nacional da Verdade, que dedicou um capítulo para investigar as perseguições e mortes de camponeses, incluiu em suas páginas a prisão e desaparecimento de João Alfredo Dias, trazendo novas camadas de informações sobre o caso. O relatório conta que o líder rural havia sido detido algumas vezes por conta da sua militância e refere-se aos Inquéritos Policiais-Militares (IPMs) instaurados logo após o golpe militar, onde ele é descrito como “um agitador violento”, um orador que “incitava a subversão”, “um comunista atuante”²⁰ que defendia a Reforma Agrária radical.

Uma cópia de um desses IPMs, o de número 709, está entre os documentos reunidos pelo Projeto Brasil: Nunca Mais e atualmente disponibilizado na internet. Trata-se de um relatório secreto concluído no dia 31 de julho de 1964 pelo Comandante do 1º Grupamento da Guarnição de João Pessoa para o Ministério da Guerra. Nele, há uma longa e minuciosa descrição das investigações em torno do funcionamento de entidades de esquerda na Paraíba, como o Partido Comunista e as Ligas Camponesas, e a explicação sobre o modo como elas foram criadas, como cooptavam novos integrantes, como se organizavam e o perigo que ofereciam. No caso das Ligas, o relator considera que a “massa associada às organizações” seria incapaz de entender a participação no movimento subversivo e o perigo estaria, de fato, na “capacidade de liderança” e no “poder de persuasão dos mentores esclarecidos e exaltados” (IPM-PB 709, 1964, p.117).

Na lista de nomes que deveriam ser então indiciados, estavam estudantes, operários e camponeses que assumiam a posição de líderes. Entre eles, João Alfredo Dias, o número 48. O inquérito aponta para rumores de que o orador da Liga Camponesa de Sapé estaria ministrando cursos de guerrilha aos trabalhadores a partir de técnicas que aprendera em viagem à China e à União Soviética, mas admite: “não há quaisquer provas documentais ou testemunhais” contra o acusado. Apesar da falta de provas, o militar aponta o motivo da decisão pela prisão dos nomes listados: “Eles seriam considerados perigosos pela sua capacidade de liderança, porque movimentavam a massa” e, por conta disso, deveriam ser retirados de circulação. Mantê-los presos era como um aviso, um modo de assustar os camponeses e abafar as atividades que “contribuíram para o clima de agitação” que precedeu o golpe militar.

20 As informações constam no Relatório da Comissão da Verdade na Paraíba. Disponível em < <http://www.cev.pb.gov.br/> >. Acesso em 15 out. 2015.

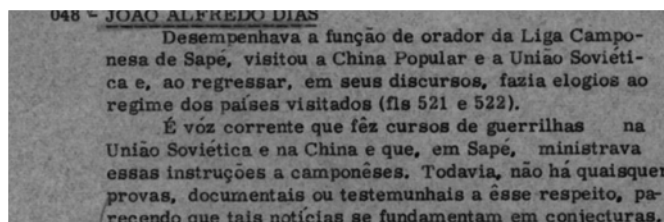


Figura 5: Relatório e resolução do IPM-PB 709 de 31 de julho de 1964.
Fundo: Brasil Nunca Mais.

De acordo com o historiador Carlos Fico, esses inquéritos demonstram o poder dos oficiais superiores que os conduziam, os chamados “coronéis dos IPMs”, e dão a dimensão do rigor da ditadura com seus inimigos ao oferecerem indícios de que foram realizadas “muitas prisões arbitrárias e tortura no Nordeste, por exemplo, logo após o golpe” (2012, p.182). Onze dias após a emissão desse inquérito e do seu indiciamento, João Alfredo Dias, que já estava preso, teria sido liberado do Quartel do 15º Regimento de Infantaria de João Pessoa. Essa foi a explicação dada pelo próprio exército na época. Contudo, como sugere o Relatório da Comissão da Verdade do Estado da Paraíba, divulgado em março 2014²¹, o líder rural não apareceu em casa e não foi mais visto após a sua suposta libertação. Alguns dias depois, dois corpos carbonizados, cujas cabeças estavam esfaceladas, foram encontrados em uma estrada da Paraíba. Apesar de testemunhas confirmarem que um daqueles corpos seria do líder rural, o exército não reconheceu a morte.

Entre os documentos do DOPS de Pernambuco, encontramos durante essa pesquisa um documento apreendido pelo exército no Arquivo do Comitê Regional do Partido Comunista em Pernambuco e anexado ao seu prontuário em 19 de janeiro de 1966. Trata-se de uma carta, manchada, não datada, escrita de próprio punho pelo líder rural. Com uma caligrafia rudimentar, tremida e com erros ortográficos, ele descreve sua trajetória de vida e denuncia que foi torturado nas vezes em que esteve na prisão: “Estive preso três vezes e fui submetido a torturas, nenhuma vez estive processado” (Prontuário 5421, 1966, pg.1).

²¹ O primeiro Relatório da Comissão Estadual da Verdade da Paraíba foi divulgado em março de 2014 e mostra resultados das investigações de crimes ocorridos durante a ditadura no estado. Disponível em < <http://www.cev.pb.gov.br/RelatorioCEV.pdf> >. Acesso em 15 out. 2015.

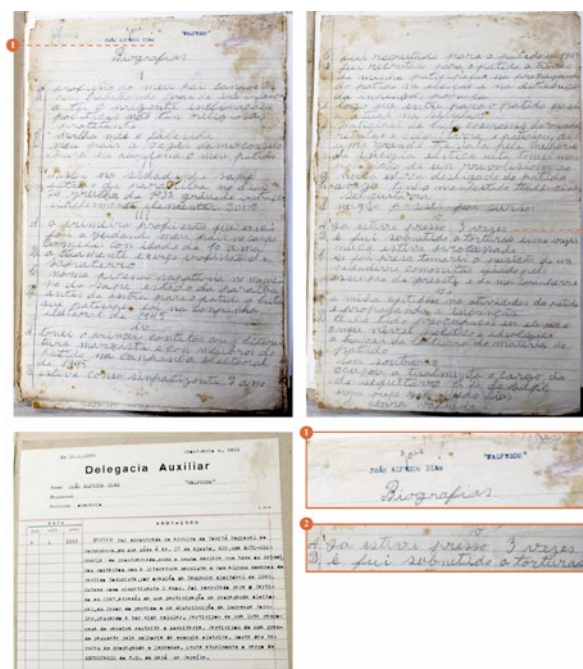


Figura 6: Carta manuscrita e ficha criminal de João Alfredo Dias.
Fonte: SSP/DOPS/APEJE. Biografia 227. Prontuário 5421.

Essa carta, que estava escondida dentro de um armário, e que acaba sobrevivendo quando arquivada pela polícia, guarda um testemunho que pode ser analisado no presente a partir da sua relação com outras imagens e textos. Na carta, João Alfredo Dias aponta que as torturas e assassinatos de camponeses e líderes rurais da Paraíba já aconteciam antes do golpe militar, enquanto os IPMs localizados nos arquivos da polícia política indicam a arbitrariedade das prisões. Seguir os rastros deixados por esses documentos nos oferece novos elementos para serem incluídos na batalha da memória sobre o período trazendo à tona, além do assassinato dos presos políticos, a possibilidade da ocultação dos cadáveres e do apagamento de informações sobre o paradeiro daqueles que estavam sob a custódia do Estado.

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



Imagem 7: João Alfredo Dias filmado por Eduardo Coutinho.
Fotograma de *Cabra Marcado para Morrer*, 1984.

Para filmar a sequência de cinco minutos naquele dia em Sapé, Coutinho se movimenta, escala objetos e procura se aproximar de homens, mulheres e crianças para registrar seus traços, para atribuir, na medida do possível, um rosto e uma memória para esses personagens. Esses planos são montados no início de *Cabra Marcado para Morrer* e acompanhados pela narração em *off* que explica a chegada de Coutinho à Paraíba, a morte de João Pedro Teixeira, o movimento das Ligas Camponesas, o modo como o acontecimento histórico teria inspirado o roteiro do primeiro filme que começou a ser rodado em 1964 e foi interrompido pelo golpe militar.

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

Considerações finais

Diante de imagens que faltam da tortura militar no Brasil, o método de buscar documentos relacionados aos personagens filmados, de investigar os pormenores das imagens, nos ajudou a compreender a importância do cinema na elaboração de uma experiência sensível para o que ficou à parte da história oficial. Das imagens que faltam, surgiram o testemunho e os gestos que reproduziam os momentos de terror vividos por um camponês brasileiro, e que ganharam contornos pela câmera de Eduardo Coutinho no encontro do personagem com o cineasta. Recuperando os documentos da polícia política, podemos verificar que a acusação de “agitar as

massas” levou um camponês a seis anos de prisão, onde foi barbaramente torturado.

Nas imagens que restaram de outro camponês que, além de torturado, foi assassinado e consta hoje da lista dos desaparecidos políticos brasileiros, recuperamos uma história que se tornaria invisível se não fosse a imagem feita por Coutinho em 1962. O gesto do cineasta engajado de empunhar a câmera traduz uma das potências do cinema. Na imagem do líder rural se inscreve a sua militância, a sua presença, a sua coragem (de continuar a discursar mesmo após ter sido torturado), sua própria existência que, pelo desejo de seus algozes, teria sido apagada da história.

Foi o cinema que também nos motivou a buscar a trajetória de vida desse personagem esquecido, que nos levou aos documentos do seu relato de tortura (até então publicamente desconhecidos), à mensagem que denunciava o que passou. Como afirma Jean Louis Comolli, “se o cinema tem um sentido, uma eficácia, é tanto como qualquer coisa, uma parte qualquer de uma vida vivida pelos sujeitos filmados que ali se encontra implicada e misteriosamente inscrita.” (2013, p.221).

As imagens realizadas por Coutinho inscrevem e confirmam a existência do líder rural cujo corpo ainda hoje está desaparecido, e se tornam um documento da sua fala que mobilizava os camponeses, da sua luta, dos ideais pelos quais foi preso e assassinado. A partir da tomada e da retomada das imagens desses camponeses, o cinema oferece a possibilidade de que o invisível ganhe contornos e de que histórias sufocadas possam ser elaboradas com a ajuda do cruzamento de outros documentos, escritos, arquivos, testemunhos e memórias. São imagens que nos permitem experimentar o sentimento de vazio deixado pela história oficial escrita pelos representantes da ditadura militar.

Referências Bibliográficas

ALVES, M. M. *Torturas e Torturados*. Rio de Janeiro, [s.n].

BERNARDET, J-C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BLANK, T. e MACHADO, P. *A outra vida das imagens: elaborando memórias de um Brasil invisível*. Revista Devires. No prelo.

CARDENUTO, R. *Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do Golpe de 1964*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, ECA/USP, 2008.

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

NUNES, P. G. A. Golpe civil-militar e repressão no imediato pós-golpe: os casos da Paraíba e de Minas Gerais. Cadernos de História, Belo Horizonte, v.15, n. 22, 2014. Disponível em <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/P.2237-8871.2014v15n22p63/7012>>. Acesso em 15 out. 2015.

PINTO, L. E. S. O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988. Disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em 15 out. 2015.

Relatório e resolução do IPM-PB 709 de 31 de julho de 1964. Fundo: Brasil Nunca Mais. Disponível em <<http://bnmdigital.mpf.mp.br/#!/>>. Acesso em 15 out. 2015.

Revista Veja. A tortura, dezembro de 1979, p. 28 e 29

SIMÕES, I. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 1999.

SOUZA, F. *Nordeste: o Vietnã que não houve, Ligas Camponesas e o golpe de 1964*. Londrina: Ed. UEL/ Ed. da UFPB, 1996.

Referências audiovisuais

CABRA marcado para morrer. Eduardo Coutinho, Brasil, 1984.

submetido em: 07 09 2015 | aprovado em: 04 11 2015.