

Identidade: “Cabra marcado para morrer”

 <https://doi.org/10.56238/sevened2024.010-046>

Pedro Jorge Coutinho Guerra
Graduado em História
Especialista em História do Nordeste

Mestre em História
Doutorando em História – Universidade de Passo Fundo
– UPF
LATTES: <https://lattes.cnpq.br/2851942804278790>

RESUMO

O presente trabalho analisa a problemática da identidade camponesa na Paraíba, a partir de um diálogo com a cinematografia. O texto ancorou-se tanto em autores que discutem a temática da identidade camponesa, como as imagens em recursos visuais. A pesquisa completa está sendo desenvolvida junto ao programa de doutorado em História na Universidade de Passo Fundo – UPF.

Palavras-chave: Identidade, Camponês, Cinema.



1 INTRODUÇÃO

A invenção do camponês no Nordeste revela-se como um processo complexo, enraizado nas intrincadas teias históricas e sociais que moldaram a região ao longo do tempo. Esta construção social, que vai além de uma mera categorização ocupacional, é marcada por dinâmicas particulares que refletem a interação entre fatores econômicos, políticos e culturais.

Ao observar o contexto nordestino, é possível perceber a emergência do camponês como uma figura social distintiva. Este não é apenas um produto das atividades agrícolas, mas uma criação social que se desenvolve em resposta a um conjunto complexo de circunstâncias. A relação com a terra, a luta pela sobrevivência em condições muitas vezes adversas e a interação com sistemas políticos moldaram a identidade do camponês no Nordeste.

A historicidade dessa invenção reside na resistência e resiliência dessas comunidades frente a desafios históricos, como a seca e as desigualdades sociais. A figura do camponês emerge não apenas como um trabalhador rural, mas como um protagonista na narrativa de resistência, adaptabilidade e preservação de culturas locais.

Além disso, a invenção do camponês é inseparável das dinâmicas econômicas da região. As relações de produção, muitas vezes marcadas por formas de exploração, moldaram a identidade e a posição do camponês na estrutura social. A sua invenção está intrinsecamente ligada às transformações econômicas que marcaram a história do Nordeste.

Em meio a essas complexidades, é fundamental compreender a invenção do camponês como um fenômeno dinâmico, sujeito a mudanças e adaptações ao longo do tempo. Sua identidade é forjada não apenas pelas condições históricas, mas também pela constante interação com outras esferas sociais e políticas.

Assim, a invenção do camponês no Nordeste transcende a simplificação de uma categoria ocupacional. Ela representa uma construção social que encapsula a riqueza das experiências, resistências e adaptações ao longo do tempo, contribuindo para a compreensão mais profunda da complexidade da vida rural na região.

No coração da Paraíba, desenha-se um cenário onde as raízes culturais entrelaçam-se com a terra, forjando o rico ideário camponês brasileiro. Nessa região, a vida dos camponeses transcende a mera atividade agrícola, transformando-se em uma narrativa viva de resistência, resiliência e uma conexão profunda com a terra que cultivam.

A sabedoria camponesa, transmitida de geração em geração, é um testemunho da intrincada relação entre o povo e o ambiente rural. As tradições orais, as práticas agrícolas ancestrais e a reverência pela natureza convergem para criar um tecido cultural único, onde o conhecimento do campo é tão valioso quanto o solo que sustenta as colheitas.



A simplicidade aparente da vida camponesa na Paraíba esconde uma complexidade rica. Os camponeses, em sua maioria, personificam a figura do agricultor familiar, cujo cotidiano é permeado por ciclos naturais e pela imprevisibilidade das estações. No entanto, essa aparente simplicidade é um reflexo da profunda compreensão que esses indivíduos têm da terra, das plantas e das relações comunitárias.

A solidariedade é uma pedra angular do ideário camponês paraibano. Nas comunidades rurais, a cooperação é uma necessidade intrínseca à sobrevivência. O compartilhamento de conhecimentos, recursos e esforços torna-se um modo de vida, fortalecendo os laços sociais e consolidando a unidade que permeia essas comunidades.

A relação com a terra não é apenas econômica, mas espiritual. As histórias contadas à sombra das árvores, as celebrações que coincidem com as estações e a reverência pelos ciclos naturais testemunham uma espiritualidade profundamente enraizada na vida camponesa. Cada plantação é um ato de fé, cada colheita uma celebração da conexão sagrada entre o homem e a natureza.

No entanto, esse ideário camponês não está isento de desafios. A modernização e as mudanças nos padrões climáticos apresentam ameaças à estabilidade que essas comunidades tradicionalmente desfrutaram. A luta pela preservação das tradições, pela justiça agrária e pelo reconhecimento da importância vital dos camponeses na construção da identidade brasileira torna-se, assim, uma batalha constante.

Na Paraíba, o ideário camponês é mais do que uma expressão cultural. É uma narrativa viva, enraizada nas terras férteis e nas vidas dedicadas a cultivá-las. Essa narrativa, carregada de histórias de resistência e esperança, ecoa não apenas nos campos, mas na alma do povo que molda e é moldado pela tradição camponesa (DURVAL, 2003).

Durval (2003) escolhe abordar uma narrativa com uma perspectiva masculina, considerando-a um território historiográfico pouco explorado. Sua intenção é evidenciar o pressuposto equivocado de que a história, ao longo do tempo, tem sido predominantemente a história dos homens. A justificativa para sua abordagem analítica reside na crítica teórica direcionada a uma parte da historiografia que negligencia os excluídos, as mulheres e a sexualidade. Essa crítica é influenciada pelas correntes do marxismo, psicanálise e pelo existencialismo fenomenológico de Sartre e Simone Beauvoir, que excluem o homem do cenário historiográfico.

O uso de recortes que entrelaçam os discursos sobre o masculino e o feminino, abrangendo temas que vão desde o rural e urbano até o império e república, público e privado, indústria e agricultura, usina e engenho, natureza e sociedade, dentro do contexto da modernidade e do progresso que caracterizaram o século XX, especificamente entre 1920 e 1940 (DURVAL, 2003).

Quando Durval (2003, p. 21) afirma que "se tudo é história dos homens, logo ela não existe", ele estabelece claramente a proposta de sua pesquisa. Este não se configura como uma narrativa

abrangente sobre a história da humanidade enquanto espécie, mas concentra-se no estudo do gênero masculino. Ao contrário de parte da historiografia que, influenciada pelo marxismo, categoriza os gêneros masculino e feminino como realidades separadas e homogêneas, o autor não adere a essa dicotomia. Esta abordagem crítica se estende à historiografia das mulheres, dos excluídos, da sexualidade e até mesmo do gênero.

O livro de Albuquerque Júnior não se encaixa na perspectiva que pressupõe a existência de uma “psique feminina” em contraposição a uma “psique masculina”, com experiências assimétricas entre um “eu masculino” racional, pragmático e utilitário, e um “eu feminino” irracional, sentimental e fantasioso, como proposto por autores como Nancy Chodorow, Joseph Pleck e David Lisak. Além disso, ele não se submete à dicotomia entre esfera pública e privada, frequentemente imposta por teóricos como Habermas.

O livro não adota um discurso vitimário ou masculinista, que conferiria aos homens um estatuto de vítimas de fatores psíquicos e sociais. Essa postura, que encontrou adeptos no Brasil, como exemplificado por Sócrates Nolasco, não é abraçada pela obra em questão.

Trata-se, portanto, de uma investigação minuciosa que demandou pelo menos quatro anos de trabalho e tem como principal objetivo a análise, sob uma perspectiva de gênero, da construção histórica e cultural da identidade do nordestino. Esta identidade é transmitida até os dias de hoje através de representações como “cabra macho”, “cabra da peste”, símbolo de virilidade e força, “valentão” e bravo, entre outros. O autor, Albuquerque Júnior, doutor em História Social pela Universidade Estadual de Campinas e pós-doutor em Educação pela Universidade de Barcelona, busca desconstruir a imagem que tem sido delineada e redesenhada ao longo de uma extensa produção cultural e intelectual desde o início do século XX.

Após a publicação de obras anteriores, incluindo “A invenção do Nordeste e outras artes” (Cortez/Massangana, 1999) e diversos livros e artigos, muitos deles centrados na temática do gênero masculino, Albuquerque Júnior apresenta sua mais recente contribuição: “Nordestino: uma invenção do falo – uma história do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940)”.

No primeiro capítulo, o autor, fundamentando-se na obra “Ordem e Progresso” de Gilberto Freyre e em material de articulistas do Diário de Pernambuco, reconstitui um discurso tradicionalista que enxergava as mudanças sociais no Nordeste, entre o final do século XIX e os anos 1940, como um processo de feminização da sociedade. As transformações que apontavam para a quebra das hierarquias sociais, o avanço da modernidade, a ascensão da República e a vitória progressiva da cidade sobre o campo eram descritas em termos que remetiam a significados de gênero, sugerindo uma feminização da sociedade. Esse discurso utilizava metáforas que personificavam as mudanças históricas no feminino, representando mulheres que desafiavam o papel tradicional dos homens, o papel de pai e

patriarca, observando com angústia uma era em que os homens perdiam sua virilidade. Este processo, conforme descrito por Gilberto Freyre, foi identificado como o declínio da sociedade patriarcal.

O autor expõe como nos discursos masculinos as fronteiras de gênero pareciam estar se diluindo: as mulheres adotavam cortes de cabelo *à la garçon*, enquanto os homens abandonavam suas barbas. Por um lado, as demandas da moda e o refinamento da vida moderna levavam os homens a adotar uma delicadeza em suas palavras, gestos e atitudes, resultando em uma transformação que os tornava menos rígidos e parecia enfraquecer sua virilidade e potência (p. 49). Por outro lado, observava-se um aumento significativo da participação das mulheres na esfera pública, especialmente no campo das letras, gerando ansiedade entre os homens.

Frequentemente, os discursos masculinos procuravam reafirmar a suposta superioridade intelectual masculina sobre a feminina, indicando, na visão do autor, uma insegurança crescente entre os homens quanto a esse ponto. Essas mudanças evidenciam um processo de horizontalização dos costumes, no qual a verticalidade e hierarquia estavam sendo ameaçadas pelo avanço do feminino na sociedade. Esse fenômeno era acompanhado pela dissolução das fronteiras entre etnias e raças após a Abolição, pelo progressivo ingresso de setores antes excluídos na política com a chegada da República e pela queda da sociedade que antes se autodenominava patriarcal.

A prevalência das interações sociais urbanas em detrimento das rurais resultou na imposição de artificialidade e masculinização ao corpo feminino. Em contrapartida, os bacharéis eram caracterizados por sua palidez, magreza e ombros caídos, mesmo sendo considerados inteligentes. Ambos os casos ilustram a diminuição das fronteiras entre o masculino e o feminino.

No contexto do casamento, as ideias de transformação, com a tendência de quebra da hierarquia e horizontalização das relações, estão enraizadas no romantismo. Este movimento propõe que os casais não seriam mais unidos por interesses econômicos, mas sim pelo amor, tornando-se um instrumento que permitiria às mulheres escolherem seus pretendentes. Isso representa uma ameaça à realização de casamentos tradicionais, marcando uma feminização das relações.

Outro aspecto relevante é a transição do Império para a República. Com a República, surge uma religião laica que cultua a mulher e exalta o amor, um "tipo ideal de Maria", promovendo uma irmandade igualitária e a quebra hierárquica paternalista. Os intelectuais republicanos eram associados à sutileza e delicadeza femininas. A mudança no equilíbrio de poder entre homens e mulheres é inegável, refletindo a tendência de igualdade e horizontalização na vida urbana, trazendo a mulher para o centro das atenções na esfera pública e questionando a decadência da vida rural e do modelo patriarcal.

No ambiente urbano, as transformações trazidas pelas fábricas impactaram os costumes alimentares, abandonando a tradição da boa cozinha. Isso representou uma ameaça à masculinidade, deixando os homens mais vulneráveis e propensos a problemas de saúde, como aumento de suicídios

e alcoolismo. A vida comunitária foi reduzida a raros momentos, contribuindo para a homogeneização das cidades, que passaram a se assemelhar a jovens que não pertenciam a famílias tradicionais.

O autor destaca que a construção da identidade do homem nordestino tem como objetivo substituir a sociedade baseada na linhagem sanguínea, onde os códigos de gênero eram predominantemente privados, por uma configuração de sociabilidades centrada no indivíduo. Nesse contexto, a identidade de gênero torna-se cada vez mais uma escolha pessoal. No entanto, o autor ressalta que os códigos sociais se tornam mais rígidos e as práticas mais vigilantes, sujeitas a descrição e análise detalhadas.

A conclusão do autor aponta que por volta dos anos vinte do século passado, surge uma identidade nordestina elaborada no discurso das elites, posteriormente internalizada como elemento definidor de identidade para toda a população da região. Essa identidade é caracterizada por estereótipos como o do nordestino, associado a um tipo rural, resistente às transformações modernas, reativo às mudanças sociais e representante de uma sociedade agrária e patriarcal. O autor destaca a imagem do macho exacerbado que se opõe às mudanças sociais, associadas à feminização da sociedade.

Nesse contexto, o mundo masculino parece auto-suficiente, excluindo as mulheres não apenas desse mundo, mas também da própria região, onde a "mulher macho" é percebida como uma exigência natural. O autor argumenta que esse conceito de nordestino é um ponto de convergência de diversos eventos históricos e resulta de um conjunto de operações que constroem um sujeito histórico regional, desempenhando um papel significativo na história política e cultural do Brasil.

Assim, a obra apresenta importância para a discussão de gênero ao contribuir para a compreensão do masculino e feminino não apenas como polos essencializados, mas como elementos que precisam ser pensados em suas multiplicidades subjetivas e em outras formas possíveis de ser homem e mulher. O autor propõe questionar a legitimidade social além do estereótipo do macho e de sua companheira submissa.

Diante disso, o clima tenso e violento na zona rural da Paraíba, a partir dos anos de 1950 era intenso, ao ponto de tornar-se em um filme documentário. Assim, o presente artigo aborda algumas questões referentes à relevância da memória e identidade daquela gente e, com base no filme documentário dirigido pelo cineasta Eduardo Coutinho, o qual se baseou na vida de João Pedro Teixeira e a Liga Camponesa de Sapé. Para isso, o texto foi discutido em Joël Candau, teórico que aborda as questões da memória e identidade.

Desta maneira, a questão agrária sempre existiu no Brasil, gerando disputas infundáveis, principalmente as que tratam de camponeses e latifundiários dos tempos republicanos. Quando recuamos ao período de 1950, temos o estopim desta crise, principalmente, ocasionada pelas

modificações que ocorreram no campo, devido a mecanização, ao que chamamos de modernização da agricultura.

Outro fator agravante da crise, deu-se com a implementação da cultura da cana-de-açúcar em várias frentes, sendo a região do Nordeste, o antigo local de cultivo da cana, o pivô. Assim, ocorreram as expulsões dos camponeses da terra, devido ao foro, sistema que utilizava a troca de cultivar a terra, enquanto pagavam uma quantidade fixa em espécie ao proprietário dela.

Houve diversas mobilizações no campo, entre estas, as criações de associações beneficentes, tendo como finalidade proporcionar e atender aos mais necessitados, aqueles cujos os trabalhos estivessem ligados a terra. Com isso, era possível realizar reivindicações, pois ainda, não havia o Estatuto do Trabalhador Rural, criado apenas em 2 de março de 1963, embora não tenha atendido as verdadeiras necessidades enfrentadas por aqueles trabalhadores à época.

Diante destes cenários de violências no campo, tendo conjuntamente com isso a criação da Liga Camponesa de Sapé, a qual remetia-se a memória das primeiras ligas que foram criadas em 1940 pelos comunistas e, neste contexto, ocorreu a morte de um dos líderes daquela gente, João Pedro Teixeira, é neste contexto que o cineasta Eduardo Coutinho, inspirado na tragédia teve a feliz ideia de criar um filme documentário que fosse baseado na vida e assassinato do líder camponês intitulado: “Cabra Marcado para Morrer”¹.

2 ASSIM COMEÇA A HISTÓRIA?

Tinha sido avisado de que o perseguiam. Assistira, certa vez, ao lado da esposa, a uma ronda sinistra em torno do seu lar. Talvez soubesse de tudo, mas aprendera, na poesia revolucionária do mundo, que é melhor morrer sabendo do viver enganado. [...] Idealista, ele não compreendia nunca na sua inteligência ágil e no seu raciocínio acertado, como todas as terras da Várzea da Paraíba pertenciam apenas a proprietários que poderiam ser contados nos dedos e nas mãos. E tantos homens sem terra, e tantos homens aflitos, e tantos homens com fome! Sonhara com a reforma agrária, mas não pensava na revisão dos estatutos da gleba empunhando uma foice ou um bacamarte, a atitude dos desesperados. Apelava, apenas, para a organização da opinião camponesa, da opinião dos campos, porque na organizada a opinião do povo tudo mais estaria desorganizado. [...] Sonhou. Haveria de pagar pelo crime de ter sonhado. O seu sonho era uma visão perigosa de liberdade. Os latifundiários não podem compreender que os corações dos humildes possam aninhar belos sonhos. (JORNAL A UNIÃO, 05 de abril de 1962).

É neste momento, que recorremos a teoria de Joel Candau, posto que, ao falarmos de João Pedro Teixeira e da produção cinematográfica, remeteremos a memória e identidade de um povo, de um lugar, no entanto, embora não negamos a luta dos camponeses paraibanos para exercerem o direito sobre a terra, temos que lembrar a construção desta memória e identidade. Assim, ao lutarem por

¹ Ressaltamos que parte da introdução pode ser reconhecida na pesquisa de Juliana Alves. ALVES, Juliana Ferreira. 40f. O documentário “Cabra marcado para morrer” e a construção da história da liga camponesa de Sapé. [manuscrito]. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em História) Universidade Estadual da Paraíba. Guarabira - UEPB, 2014 [...] “A qual aborda a Liga Camponesa de Sapé a partir de um processo de construção de uma memória história para o movimento, iniciada na década de 1960 e que foi interrompida pelo golpe militar em 1964, sendo reaberto em 1980”.

direitos, como no caso dos camponeses, buscavam encontrar respostas em um passado, uma memória, um lugar no qual idealizavam.

Para Joël Candau, a identidade e memória são essencialmente indissociáveis em suas relações sociais e culturais:

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. (CANDAUI, 2021, p.16).

Diante disso, o camponês é fruto de um tempo memorável, a luta marxista ou paradigma marxista do presente, que busca intervir na sociedade da sua época, mudar seu lugar de fala e memória, produzir uma nova história identitária, o moinho da revolução é a transformação do camponês desprovido da propriedade em um herói de luta. A figura do latifundiário opressor dos tempos do Brasil colonial, ainda estava arraigado na memória daquela gente, oprimida em sua origem paupérrima pela representação do antigo senhor de engenho, agora o latifundiário.

Quando trabalhamos com memória, devemos olhar para própria história da escrita dos produtores da História, então, temos a exemplo o trabalho de Manuel Correia de Andrade, enquanto escrevia ao prefácio da obra de Fernando de Azevedo nos anos 1980, remete-se aos anos de 1950 e 1960 e, demonstra o espírito daquela época:

A opressão sobre o trabalhador rural, sobretudo o camponês no Brasil, se desenvolveu desde o período colonial, com os humildes resistindo à espoliação direta em suas tabas - indígenas -, organizando quilombos negros ou transformando-se em bandidos - análise a epopeia de Lampião - ou em fanáticos - episódios de canudos e do caldeirão entre outros. Foram revoltas espontâneas, sem uma ideologia bem definida, embora sempre ao respeito à justiça social, que foram reprimidas com violência e requinte de perversidade².

Então, é a fabricação do herói camponês, João Pedro Teixeira que transforma-se na memória e identidade de luta, era preciso ter um estopim, uma fratura no tempo, o espaço apropriado de construção daquela história infeliz, para o cineasta Eduardo Coutinho perceber o fio condutor do seu roteiro filmico, o líder ativista, morto sobre a opressão do latifundiário, agora dava vida ao documentário “Cabra marcado para morrer”.

O ativista e líder torna-se a representação da monumentalidade e do martírio executado, agora o movimento camponês tem uma referência, algo que pudesse agarrar-se naquele momento de dor. O filme documentário idealizado por Eduardo Coutinho é a expressão da dor transformada em figura representativa do líder carismático, podendo remeter-nos aquilo que Le Goff (1996) afirma ser:

² ANDRADE, Manuel Correia Apud AZEVEDO, Fernando Antônio de. As Ligas Camponesas. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1982. p. 12.

O monumento no sentido tradicional é uma obra construída para ultrapassar o presente e transmitir à posteridade a memória de uma pessoa ou fato. Caso busquemos as origens filológicas, veremos que monumento é um substantivo que vem do verbo *monere* que significa “fazer lembrar”, “fazer recordar”. [...] “o monumento é um sinal do passado, [...] o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação”, a construção de indivíduos-monumentos representa objeto privilegiado no estudo da constituição da memória coletiva contemporânea³.

A memória monumentalista e fílmica criada em torno da representação de João Pedro Teixeira é o objeto de culto daquela gente sofrida e, agora, sendo transformado para uma visão documentária e com roteiros, permitia que a memória de dor trouxesse alento ao sofrimento e a possibilidade de construir uma história naquelas terras de latifúndios.

3 LUZ, CÂMERA, AÇÃO

O filme de ficção, iniciado em 1964, filmado em 35mm, preto e branco, sem gravação simultânea de som, com atores não profissionais, predomínio de planos gerais fixos e encenação, hierática, seria retomado como documentário, em 16mm, colorido, com som direto, câmera na mão, e estilo ágil próximo ao de uma reportagem⁴.

Os anos eram 1960, a revolução batia a porta, abarcaram uma produção artística crescentemente marcada por essa perspectiva. O ineditismo do conjunto não é o ângulo temático propriamente. A novidade foi, antes, o pressentimento de que ali, na luta pela terra, na exploração do trabalho no campo, na miséria extremada, encontrava-se o principal ponto de tensão do Brasil, e que, por conseguinte, dali nasceria o futuro – como sugere o marcante verso reiterado em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964): “o sertão vai virar mar/ o mar virar sertão”. A fração geográfica, social, histórica focalizada nas obras ganhava estatuto de imagem reduzida do país – seja sua face de barbárie perpétua, seja o horizonte de transformação que essa nossa luta de classes brotada da terra apresentava⁵.

O biênio era 1963-1964, período que marcava o cinema no país. Entre estes encontramos ao menos quatro filmes decisivos que estavam sendo gestados e produzidos no curto espaço de tempo que antecedeu o Golpe de estado de abril de 1964. O interessante de se pensar é que todos eles interessados numa figuração crítica das recônditas margens do Brasil, nas quais geografia do sertão, miséria extrema, luta de classes, messianismo e espasmos de revolta pela terra se aglutinavam numa massa própria e, naquele momento, incontornável para compreender a terra em ebulição que se tornara o país (TOLEDO, 2021).

³ LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 4 a Ed. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1996. p. 535.

⁴ ESCOREL, Eduardo. *Triunfo e tormento*. In: OHATA, Milton (org.) Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.486.

⁵ TOLEDO, Paulo Bio. *Modos de conexão popular no cinema brasileiro pré-64: considerações sobre Vidas secas, os fuzis e o inacabado Cabra marcado para morrer*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 80, p. 55-67, dez. 2021, p. 57

Temos o *break* (pausa) consequência da ditadura militar de 1964, e as gravações do filme “Cabra marcado para morrer” são interrompidas, devido as perseguições aguerridas que aquela gente enfrentaria por aquele duro golpe que a nação sofreu. Agora, era hora de fugir! Uma fuga não mais das condições que assolaram aqueles lugares, mas, fugir da perseguição dos militares, que atribuíam aos tais líderes camponeses como revolucionários comunistas, as guerrilhas cubanas do sertão paraibano.

Embora a abrupta interrupção das gravações do filme tenha ocasionado a dispersão dos principais atores, como Elizabeth Teixeira, a qual interpretaria a si mesma, viúva de João Pedro Teixeira, preparavam-se outros tempos, como nos discursos que escrevem João Pedro Teixeira, emergindo em meio a duas temporalidades distintas, ou seja, década de 1960, roubada pela ditadura militar, e depois na década de 1980, passado recente.

Na década de 1960, a sua emergência esteve ligada a política de produção do sujeito camponês e na década de 1980, a sua história começou a ser escrita novamente e teve como função de servir como meio de promover um resgate do passado, termo que os historiadores não gostam de usar, como também uma possibilidade de trazer a história das Ligas Camponesas de volta, reelaborando formas de continuidades⁶.

Nos anos de 1981, Eduardo Coutinho encontra Marta em um bar na baixada fluminense no Rio de Janeiro, ela é uma das filhas de Elizabeth Teixeira, e ele já havia recuperado o material que foi apreendido em 1964, das primeiras gravações, e enxerga novamente a possibilidade de retomá-las. Assim, poderíamos dizer, os sobreviventes daquele período, como a própria Elizabeth Teixeira, que viveu escondida no Rio Grande do Norte utilizando o falso nome de Marta.

A emoção nasce aliás desse paralelo: o filme interrompido se completa contra ventos e marés, de certa forma coincide com a mulher de fibra que, depois de comer o pão que o diabo amassou, reencontra a família, reassume o nome verdadeiro e reafirma sua convicção⁷.

E, voltando agora ao período de 1981, Eduardo Coutinho retoma o material inacabado para conduzir aquele que talvez seja o seu documentário mais importante, falar da morte de João Pedro Teixeira, o “Cabra marcado para morrer”, e que estreou em 1984.

No início do filme, são projetados fragmentos do roteiro de 1963. É possível notar, nas passagens do texto, uma estrutura épica-popular, também derivada do poema, como a presença de um narrador, anotado como “cantador”. É um narrador interno ao filme, que era quem, provavelmente, faria as conexões entre a perspectiva ficcional e a documental. Não há qualquer registro dessa estrutura narrativa operando, isto é, não foram recuperadas cenas em que aparecem esse “cantador”. Sua inserção no roteiro, contudo, dá pistas da inventividade que aquele projeto continha (TOLEDO, 2021).

⁶ MUNIZ, Roberto Silva. 200f. A Fabricação de João Pedro Teixeira: como o Herói Camponês. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades — Campina Grande, 2010, p.24.

⁷ SHWARZ, Roberto. O fio da meada. In: OHATA, Milton (org.). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.460

4 CENAS DO FILME: “CABRA MARCADO PARA MORRER” – 1964/1984

1 – Cenas do Filme (1964)



Elizabeth Teixeira e seus filhos no filme *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. Esta é uma das cenas registradas em 1964, como previa o roteiro original que o IMS lança agora em e-book, e incluída no documentário lançado em 1984. Acervo Eduardo Coutinho/ IMS⁸

2 – Fotografias (1984)



Memórias e identidades camponesas.

As filmagens começaram em fevereiro de 1964. Coutinho pretendia contar a história de João Pedro Teixeira, líder da liga camponesa de Sapé, na Paraíba, assassinado em 1962. Não queria atores profissionais: que os personagens fossem interpretados pelos próprios camponeses. Dezessete anos depois, Coutinho volta à região, consegue encontrar Elizabeth, através do filho mais velho, Abraão, investiga o destino dos outros dez filhos e de todos os envolvidos no projeto. Exibe os originais filmados há tanto tempo, os camponeses se alegram com seus rostos, mais jovens, vivem a emoção do reconhecimento e o jogo de identificações. Vinte anos depois, Coutinho conclui seu filme, um épico contado com clareza, paciência e perseverança, por alguém que confia no trabalho e nos dias. Uma experiência original na cinematografia brasileira. (ROBERTO MELLO, *Jornal do Brasil*, jan.1985).

⁸ “O filme imaginado lá atrás sobreviveu tanto nas cenas rodadas (calcula-se que 40% do texto chegou a ser filmado, sendo que algumas cenas foram incluídas no documentário lançado em 1984), como no roteiro datilografado à máquina e com anotações feitas à mão pelo cineasta”. IMS. Disponível em: <https://ims.com.br/2022/09/30/ims-lanca-roterio-original-de-cabra-marcado-para-morrer/>. Acesso em: 06 de ago. 2023.



5 CONSIDERAÇÕES

Embarcando numa jornada final em busca dos filhos espalhados em diferentes lugares pelo Brasil - como pagamento pelo preço da militância - de Elizabeth Teixeira, o filme documentário de Eduardo Coutinho constrói a memória e identidade daquelas gentes, faz o que parecia ser impossível: expande ainda mais o mosaico da questão agrária agora não apenas no Nordeste, criada na monumentalidade de representações em torno de João Pedro Teixeira, “Cabra marcado para morrer” possibilitando enxergarmos outras regiões do Brasil.

O filme documentário, nos coloca como verdadeiros cúmplices dessa busca, nos vemos descobrindo novos matizes para a história de Elizabeth Teixeira, e de toda sua geração, compreendendo de maneira ampla o que significa toda a discussão que o filme documentário e as personagens propõem, e quais são as consequências reais disso.



REFERÊNCIAS

ANDRADE, Manuel Correia. Apud AZEVEDO, Fernando Antônio de. As Ligas Camponesas. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1982.

ESCOREL, Eduardo. Triunfo e tormento. In: OHATA, Milton (org.) Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CANDAU, Joël. Memória e identidade. Tradução de Maria Leticia Ferreira. 7. Reimpressão. São Paulo: Contexto, 2021.

COUTINHO, E. (1984). Cabra Marcado para Morrer. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, Globo Vídeo, 1964-1981. VHS, 35mm. 119 min.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. Nordestino: uma invenção do falo; uma História do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940). Maceió: Editora Catavento, 2003. Revista de História Regional 13(1): 148-153, Verão, 2008

JORNAL A UNIÃO, 05 de abril de 1962.

LE GOFF, Jacques. História e Memória. 4 a Ed. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1996.

MUNIZ, Roberto Silva. 200f. A Fabricação de João Pedro Teixeira: como o Herói Camponês. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades — Campina Grande, 2010.

ROBERTO MELLO, Jornal do Brasil, jan.1985

SHWARZ, Roberto. O fio da meada. In: OHATA, Milton (org.). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TOLEDO, Paulo Bio. Modos de conexão popular no cinema brasileiro pré-64: considerações sobre Vidas secas, os fuzis e o inacabado Cabra marcado para morrer. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 80, p. 55-67, dez. 2021.