



Resistir à morte: a *presentificação* de João Pedro Teixeira no filme de Eduardo Coutinho

CLÁUDIA MESQUITA

Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP

Professora do Departamento de Comunicação Social da Fafich-UFMG

Resumo: Propomos analisar neste artigo a retomada da fotografia *post-mortem* de João Pedro Teixeira, associada a outras imagens e sons, em três momentos da obra-prima de Eduardo Coutinho. Nosso desejo é colocar uma lupa sobre estes trechos de *Cabra marcado para morrer*, buscando descrever as operações de sentido realizadas em torno do retrato mortuário. Repetida três vezes, a fotografia do corpo de João Pedro não apenas conjura o seu desaparecimento e o apagamento de sua memória, como notou Bernardet (2003), como acrescenta a cada volta meditações sobre as possibilidades de *presentificação* do líder morto e de elaboração de sua história pelo cinema. Por fim, em uma espécie de contraponto, meditamos sobre o retrato de família encomendado pelo militante camponês, meses antes de sua morte, para “deixar uma lembrança”. Ausente de *Cabra marcado*, a foto de João Pedro vivo oferece, em nossa leitura, a imagem de um “futuro irrealizado”.

Palavras-chave: *Cabra marcado para morrer*. João Pedro Teixeira. Fotografia *post-mortem*. Memória, documentário.

Abstract: This article intends to analyze the use of João Pedro Teixeira's *post-mortem* photograph, associated with other images and sounds, in three moments of Eduardo Coutinho's masterpiece. Our desire is to shed light on these excerpts of *Twenty Years Later*, aiming to describe the film's operations to create meaning around the deceased man's picture. Repeated three times during the film, the picture of João Pedro's dead body not only conjures his disappearance and the erasure of his memory, as noted by Bernardet (2003), but also adds, each time it's shown, thoughts on the dead leader's *presentification* possibilities and the elaboration of his history through Cinema. Finally, in a kind of counterpoint, we ponder upon a family portrait, ordered by the peasant leader months before his death, to “leave a memento”. Absent in *Twenty Years Later*, this picture of João Pedro still alive offers, in our understanding, the image of an “unrealized future”.

Keywords: *Twenty Years Later*. *Cabra Marcado Para Morrer*. João Pedro Teixeira. *Post-mortem* photography. Memory. Documentary.

Résumé: Cet article propose d'analyser l'utilisation de la photographie *post mortem* de João Pedro Teixeira, fondateur de la première ligue paysanne dans la province de Paraíba, en association avec d'autres images e sons, dans trois moments du chef-d'œuvre d'Eduardo Coutinho. On souhaite mettre une loupe sur ces extraits de *Cabra marcado para morrer*, afin de décrire les opérations filmiques utilisées pour créer des significations autour de cette image mortuaire. La photographie du corps de João Pedro, trois fois répétée dans le film, sert pas seulement pour conjurer sa disparition et l'effacement de sa mémoire, comme l'a noté Bernardet (2003). Elle ajoute, à chaque fois, de méditations sur les possibilités de *présentification* du leader mort et d'élaboration de son histoire par le cinéma. Finalement, comme une sorte de contrepoin, on réfléchi sur le portrait de famille ordonné par le militant paysan quelques mois avant sa mort, pour “laisser un souvenir”. Absente du film, la photo de João Pedro vivant offre l'image d'un “avenir non réalisé”.

Mots-clés: *Cabra marcado para morrer*. João Pedro Teixeira. *Post-mortem* photographie. Mémoire. Documentaire.

“Você e meus filhos estão aí: tirei um retrato, fica como lembrança. Mas eu não me acovardo. Sei que a minha vida eles vão tirar, tenho certeza. Eu vejo o ódio na cara do latifúndio. Por onde eu passo, eu ouço resmungar e vejo a ira tirana que eles estão de mim. Eu sei que vou tombar, eles vão me tirar a vida. Agora tem uma coisa que eu digo a você: tiram a minha vida covardemente.” (Elizabeth Teixeira rememora diálogo com João Pedro, em *Cabra marcado para morrer*).

De João Pedro Teixeira, presidente da Liga Camponesa de Sapé (PB), a maior do Nordeste, assassinado em 1962, não teria restado sequer uma fotografia vivo. É o que nos informa uma das vozes narradoras em *Cabra marcado para morrer* (1984), sobre imagens de um túmulo, sem nenhuma imagem ou inscrição, no cemitério de Sapé (PB). O corte nos reconduz, pela terceira vez no filme, à imagem de João Pedro morto: vemos uma das fotografias feitas pelo fotógrafo de um jornal local¹ depois de seu assassinato, de emboscada, na Estrada Sapé - Café do Vento, em 02 de abril de 1962. Após a conclusão do filme, Coutinho teria descoberto a foto a que João Pedro se referia, no diálogo rememorado por Elizabeth (ver epígrafe). Neste retrato, encomendado para deixar uma “lembrança”, quando já estava certo de que iria “tombar”, João Pedro aparece em pose, ladeado pela mulher e por seus 11 filhos, quase todos vestindo branco.

Propomos analisar aqui a retomada da fotografia *post-mortem* de João Pedro, associada a outras imagens e sons, em três momentos da obra-prima de Eduardo Coutinho. Nosso desejo é colocar uma lupa sobre estes trechos de *Cabra*, buscando descrever as operações de sentido realizadas em torno do retrato mortuário. Acreditamos que este filme, cuja montagem se caracteriza por múltiplas associações e por algumas repetições, reforça a hipótese de que, como aponta Didi-Huberman, a legibilidade de uma imagem só pode ser construída a partir de “ressonâncias ou diferenças com outras fontes, imagens ou testemunhos” (2012: 155).² Além das imagens documentais realizadas por Coutinho em 1962 e dos planos do filme de 1964, abortado pelo golpe civil-militar,³ trabalha-se com arquivos de variadas procedências, associados a duas vozes narradoras e às rememorações dos camponeses reencontrados em 1981-82. Repetida três vezes, a fotografia do corpo de João Pedro não apenas conjura o seu desaparecimento e o apagamento de sua

1. Essa e outras fotografias do corpo e do local do crime aparecem também na reprodução de uma página de jornal impresso, trabalhada na montagem. Na legenda, lemos: “fotos de Zuzu”. Trata-se provavelmente de *A folha do povo*, em cujas páginas Manoel Serafim, amigo de João Pedro, recorda ter recebido a notícia de sua morte. Agradeço a Eduardo Escorel pela leitura e apoio na busca desta informação. E a André Brasil, Carolina Junqueira dos Santos, Cêsar Guimarães, Glaura Cardoso e Fernando Tôrres Pacheco, pelas leituras e comentários valiosos.

2. “O valor e conhecimento nunca seria intrínseco a uma única imagem, tal como a imaginação não consiste em imiscuir-se passivamente numa só imagem. Trata-se, ao contrário, de pôr o múltiplo em movimento, de não isolar nada, de fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e as sobre-determinações em jogo nas imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2012: 155).

3. Como se sabe, a proposta de filme original visava uma reconstituição da vida de João Pedro Teixeira, em especial de seu trabalho como líder da Liga Camponesa de Sapé, até o seu assassinato, a mando de fazendeiros, dois anos antes do início das filmagens. No filme finalmente concluído (1984), o trabalho de rememoração inclui a trajetória de João Pedro Teixeira, mas também outras

memórias (como a repressão sofrida pelos camponeses que atuaram no primeiro filme logo após o golpe e durante a ditadura militar). Elas são estimuladas, sobretudo, pela projeção dos fragmentos do copião de 1964 aos participantes do filme, em 1981. A maioria deles os assiste coletivamente, numa sessão organizada por Coutinho no Engenho Galiléia (PE), principal locação do filme interrompido.

4. Pensamos em *presentificação* no sentido como trabalhado por Carolina Junqueira dos Santos em sua tese “O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e *post-mortem*” (2015): “Instauração de uma presença, que parte do desaparecimento de um corpo, passando pelos rastros de visibilidade por ele deixados. A presença do morto se dá então, de diversas maneiras, a partir de elementos visíveis” (130-131).

5. Sobre a organização camponesa nordestina em ligas e a particular liderança de João Pedro Teixeira, ver “Violência imaginada: João Pedro Teixeira, o camponês, no filme de Eduardo Coutinho” (1996), de Regina Novaes.

memória, como Bernardet notou tão bem (2003), como acrescenta a cada volta meditações sobre as possibilidades de *presentificação* do líder morto e de elaboração de sua história pelo cinema.⁴

Pois é o assassinato brutal do militante camponês e a necessidade de uma memória que colocam, ainda em 1962, o projeto de *Cabra em movimento*. Para a posteridade, ao que se sabia, só restara um retrato *post-mortem*. Como se à grande narrativa histórica – que acompanha o “cortejo de triunfo que conduz os dominantes de hoje”, na expressão de Walter Benjamin (*apud* LÖWY, 2005: 70) – só importasse guardar o aniquilamento de João Pedro. Mas essa fotografia mortuária, mais do que um “troféu” do latifúndio, é um *rastró*, um vestígio material da passagem de João Pedro – inscritos, tragicamente, porque o retratado ousou enfrentar a “lei dos patrões”, atizando o “ódio na cara do latifúndio”, que assim tramou sua desapareição. Ela testemunha o violento assassinato do presidente da Liga Camponesa de Sapé, expondo como os latifundiários do Nordeste canavieiro lidavam com os trabalhadores que se organizavam por direitos, que transpunham o horizonte do poder privado das grandes propriedades para ocupar espaços públicos.⁵ Testemunha o desaparecimento e, ao mesmo tempo, a ele resiste, pois enseja um trabalho memorial (DIDI-HUBERMAN, 2012: 209), de que o filme, no tempo, se ocupará.

O retrato *post-mortem*

Na imagem, João Pedro aparece nu da cintura para cima, com as mãos sobre a barriga. Deitado sobre um catre ou maca (possivelmente, no necrotério), em parte coberto por um lençol branco, o corpo já havia sido retirado do local do crime. O rosto e o peito estão sujos de terra e sangue, e vemos uma perfuração de bala em seu braço esquerdo. O cadáver, por sua posição, parece ter sido minimamente arranjado para a fotografia. O tronco de João Pedro aparece um pouco elevado, de modo que a foto (feita de um ângulo alto), não mostra o corpo expressivamente em *plongée*, prensado contra o chão. João Pedro, de olhos abertos, parece mesmo nos fitar. Apesar do “olhar desabitado do morto”, o enquadramento da imagem lhe sopra “um ar de vida” (SANTOS, 2015: 218 e 210).

Prática frequente no século XIX e começo do XX, a fotografia *post-mortem*, segundo Carolina Junqueira dos Santos, se inscreve “numa tradição da produção de imagem como um desejo de tornar

presente, de trazer de volta à vida, de manter um laço” com o morto querido, cujo corpo está prestes a desaparecer (2015: 134). Embora não tenha sido encomendado ou realizado pela família, e sim pelo fotógrafo de um jornal, empenhado talvez em registrar evidências do crime, o retrato mortuário de João Pedro não deixa de resistir “contra o desaparecimento da *pessoa*” (206). Única imagem que dele teria *restado*, a foto prova que o assassinato não pôde aniquilar inteiramente os rastros de sua passagem. Importante assinalar que, neste caso, a morte se liga a um projeto de apagamento político, de fazer calar, com violência, o trabalho de ruptura social liderado por João Pedro no campo. Por isso, *presentificá-lo*, criar para o morto outro estado de visibilidade e de presença no mundo, fazer o trabalho de luto, em suma, é também perpetuar a memória de uma luta coletiva, oferecendo-a para sua posteridade.

Mas não deixa de ser paradoxal: restituir a presença do vivo a partir da imagem do cadáver. Ao buscar descrever o *eidós* da Fotografia, a sua essência, Roland Barthes conclui que o verdadeiro *punctum* da imagem fotográfica não deve ser tributado à forma (ao detalhe inominável que vem inesperadamente perfurar o campo do interesse cultural), mas ao que ele chama de *intensidade*: é o próprio Tempo que se faz sentir. “Ao me dar o passado absoluto da pose, a fotografia me diz a morte no futuro (...) que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe” (1984: 142). Que dizer então do retrato de um cadáver? Se em qualquer foto habita o signo imperioso da morte futura, de modo que todo retrato é “potencialmente, uma imagem funerária”, nos termos de Carolina Junqueira dos Santos (2015: 142), neste caso, o cadáver é toda a realidade inscrita; só há futuro para a imagem; do sujeito, resta apenas o passado, pouco aparente no retrato.⁶ “Emanação do referente”, que vem me tocar “como os raios retardados de uma estrela” (BARTHES, 1984: 121), a foto de João Pedro nos oferece a evidência de seu já-apagamento. Por isso, faz-se necessário o trabalho do cinema.

Uma dupla supressão

A primeira das três aparições da fotografia se dá na sequência em que a história do militante e de Elizabeth Teixeira é por ela rememorada (“eu recordo isso todos os dias e todas as noites⁷”). Por volta dos 45’ do filme, Elizabeth

6. “A morte, no instante exato em que acontece, já é passado. (...) Nenhum verbo se pronuncia mais no presente, a não ser quando se refere ao corpo. (...) O sujeito já não existe – ou existe somente no passado – o presente pertence ao corpo” (SANTOS, 2015: 122-123).

7. Os testemunhos são gravados em São Rafael, Rio Grande do Norte, onde Elizabeth se refugiara após o golpe, e onde Coutinho a reencontra, quando retoma as filmagens, em 1981.

narra os últimos dias do marido: as ameaças sofridas pela família, as prisões arbitrárias, a firmeza com que ele recusou as ofertas do latifúndio (para abandonar a luta) e se manteve em combate. A reencenação, pela viúva, da fala de João Pedro citada na epígrafe (“Eu sei que vou tombar”), é associada, na montagem, a uma imagem muda do personagem João Pedro (interpretado por João Mariano) na reconstituição de 1964. O personagem gesticula e parece falar com companheiros, no plano americano mudo, enquanto ouvimos sobreposta a voz de Elizabeth, gravada 17 anos depois. Ao rememorar os últimos dias do marido morto, ela fala *como ele*, em primeira pessoa: “Por onde eu passo, eu ouço resmungar e vejo a ira tirana que eles estão de mim”.

“Marcado para morrer” e ciente do fim próximo, João Pedro é assassinado por dois soldados da PM e por um vaqueiro, em uma emboscada armada por fazendeiros da região. Na falta de fotografias que reverberem, depois da morte, a sua existência, o trabalho de *Cabra*, desde 1964, é também o de presentificá-lo, de produzir e montar imagens e vozes que permitam a narrativa de sua história, a partir do pouco que restou. Embora presente na memória coletiva, como adverte Regina Novaes, “o lugar de João Pedro” na narrativa histórica sobre a organização política dos trabalhadores rurais nordestinos “não estava dado” antes da estreia do filme (1996: 193). Desbaratado o movimento camponês pela ditadura, lacunas e silêncios se impuseram sobre a transmissão da história.

8. Ao discutir a importância das fotografias realizadas por um membro do *Sonderkommando* no crematório V de Auschwitz, em agosto de 1944, o autor pondera que “em cada produção testemunhal, em cada acto de memória, ambos – linguagem e imagem – são absolutamente solidários, não cessando de compensar as suas respectivas lacunas: uma imagem surge amiúde no momento em que a palavra parece falhar, uma palavra surge frequentemente quando é a imaginação que parece falhar” (DIDI-HUBERMAN, 2012: 43).

Neste trecho de *Cabra*, fica patente o esforço por “salvar” a memória daquele que foi brutalmente silenciado: um outro corpo e uma outra voz são mobilizados para encená-la. Trabalho necessariamente inconclusivo e lacunar, exposto no filme em sua precariedade, já que a voz – de Elizabeth, em 1981 – e a imagem – de João Mariano, em 1964 – não podem se “juntar”, como se daria em um processo convencional de dublagem. Disjuntiva, a montagem do trecho trabalha a sobreposição de tempos e a frágil solidariedade entre palavra e imagem, de modo a buscar “compensar suas respectivas lacunas”, nos termos de Didi-Huberman (2012: 43).⁸

O trabalho de montagem do trecho também expõe as peculiaridades (e diferenças) das propostas que moveram o trabalho fílmico de recuperação da memória do líder camponês em

dois tempos (1964 e 1981-82). No primeiro (1964), apenas dois anos após o assassinato, se buscava restituir o corpo, repor a perda, fixando – pela via de uma reconstituição ficcional – uma imagem viva de João Pedro para a história (cristalizada, assim, numa espécie de ode ao mártir pela reforma agrária, uma memória não disputada de sua vida, tal como roteirizada e reconstituída pelo cineasta a partir de sua pesquisa). No segundo momento (1981, 1982), não há reconstituição; o testemunho presente dos que sobreviveram torna-se o procedimento central, reconhecidas as dificuldades que envolvem, naquela circunstância, o rememorar. Trabalha-se a memória de João Pedro a partir de lembranças negociadas em cena, como lembra Novaes (1996: 194), sob a sombra permanente do esquecimento. Entrelaçam-se a necessidade e a dificuldade (por vezes, impossibilidade) do lembrar-se.

Após o golpe – espécie de resposta institucional à insubordinação camponesa, que reverbera em escala inaudita, sob a forma de política de Estado, a violência dos padrões –, o cinema parece se ocupar agora de um real traumático, que oferece resistência à narrativa do passado, e não de uma realidade passível de representação incontestada (SELIGMANN-SILVA, 2013). Entre as duas filmagens, assim, a elaboração da história se transmuta, fragilizada pela ruptura (imposta pelo golpe civil-militar e pela ditadura que se seguiu): não mais o passado como referente para uma representação possível, pedagógica e exemplar (da vida e da morte de João Pedro Teixeira), mas a história como trauma, memória difícil, ameaçada de total desaparecimento. O esforço de presentificação se expõe em sua fragilidade. O que há para “representar”, poderíamos dizer, nos apropriando de uma formulação de Jacques Rancière, é “o processo de uma dupla supressão” (2012: 137): a supressão de João Pedro e aquela de sua memória.⁹

A cena do testemunho

Depois de reencenar o diálogo com o marido, Elizabeth volta a atuar como narradora, rememorando minuciosamente o seu assassinato. Naquela manhã, João Pedro voltava de João Pessoa para Sapé, trazendo livros para o filho mais velho. Fora se consultar com um advogado, pois se recusava a deixar, sem indenização pelas benfeitorias, o sítio que ocupava, vendido

9. Ao se referir ao filme *Shoah*, de Claude Lanzmann, Rancière recusa a ideia disseminada de que “o fato do extermínio” dos judeus seja “irrepresentável”: “Pois o que há para ser representado não são algozes e vítimas, mas o processo de uma dupla supressão: a supressão dos judeus e dos rastros de sua supressão. E isso é perfeitamente representável. Somente não pode sê-lo sob a forma da ficção e do testemunho que, fazendo “reviver” o passado, renuncia a representar a segunda supressão” (2012: 137).

a terceiros pelo proprietário, seu sogro (e inimigo) Manoel Justino. A montagem sobrepõe à narrativa de Elizabeth um *travelling* da Estrada Sapé - Café do Vento, percorrida a pé. A associação entre voz testemunhal e reencenação (na imagem) é interrompida pela intervenção de Abraão que, na cena do testemunho, chama atenção para o detalhe dos livros (trazidos por seu pai). A brusca interrupção do filho mais velho como que interdita o fluxo fílmico da rememoração, relançando-nos de volta à cena presente. Dizendo ser Elizabeth sua “razão de viver”, Abraão acrescenta que seria capaz de brigar “com o doutor Eduardo Coutinho” (...) “até por 10 milhões de cruzeiros se for o caso”, já que teve um pai “santo”, e uma mãe... “você estão vendo”, afirma, passando a mão sobre a cabeça e o ombro de Elizabeth, em um gesto de tutela.

Neste momento, as tensões e dificuldades impostas pelo presente ao trabalho de memória são sugeridas: para reencontrar Elizabeth, Coutinho teve que negociar com Abraão (que intervém e controla a atuação de sua mãe na entrevista). Em momento anterior, Elizabeth fora constrangida por ele a agradecer ao presidente João Batista Figueiredo pela anistia – ela o fizera sem ênfase, um pouco acabrunhada, como quem reconhece tacitamente o risco ainda implicado na rememoração do passado de luta e das perseguições sofridas após o golpe.

“Muito obrigado a intervenção. Continuem!”, comanda Abraão. O trabalho de rememoração fílmica é retomado na montagem, que justapõe a continuação do *travelling* na estrada, enquanto ouvimos, na narrativa de Elizabeth, que “os tiros atingiram até mesmo os livros que ele trazia; não só os tiros como o sangue”. Imagens do corpo e do local do crime, tal como impressas na página de um jornal, são incorporadas. Enfim, quando Elizabeth relembra o momento em que soube do assassinato do marido, e antes que recorde o choque sofrido ao se defrontar com seu corpo no necrotério, a montagem trabalha, pela primeira vez em tela cheia, a fotografia de João Pedro morto – a começar por um recorte que enquadra seu rosto em close, abrindo-se em *zoom* para que vejamos toda a imagem (que o focaliza da cintura para cima). Voltamos ao testemunho de Elizabeth, que descreve as condições em que o encontrou: “todo esvaçalhado de bala, era uma coisa bárbara (...) E o sangue no chão, era um lago”. Indagada por Coutinho, ela informa que os

culpados nunca foram punidos. A fotografia é então retomada pela segunda vez, em um recorte que nos aproxima ainda mais do corpo: um *travelling* nos conduz das mãos até o rosto de João Pedro (novamente em close). Silêncio na banda sonora.

Presença bruta e potências do sentido

A primeira aparição da fotografia, em relação direta com a narrativa de Elizabeth, mas antes de sua descrição do cadáver, provoca uma espécie de antecipação testemunhal: é como se descobríssemos o corpo junto com ela. A montagem impõe assim a presença do cadáver, antes que as palavras (no testemunho de Elizabeth) “façam ver” a ausência, por substituição, sem efetivamente fazê-lo.¹⁰ Desse modo, nosso olhar se detém sobre as marcas da violência e do sofrimento impostos a João Pedro, tal como inscritas no instantâneo fotográfico (a ampliação valoriza a presença dos vestígios). Para além do peso testemunhal atribuído à imagem, importante notar: dependente do relato de Elizabeth, o trabalho de presentificação do morto, de que participa a foto do cadáver, aqui se faz possível *no afeto*, como reivindica Carolina Junqueira dos Santos (2015: 30). João Pedro é o morto amado pela viúva, e é seu lembrar carregado de emoção que faz retornar “qualquer coisa de perdido” (*ibidem*), no momento mesmo em que se rememora sua perda iminente.

Retomado depois da informação da não punição (dos assassinos), o corpo morto na fotografia figura a ausência de “túmulo”, de efetiva elaboração: é como se o filme expusesse, após o trabalho intenso de rememoração e de sentido urdido nessa sequência, o seu próprio limite. Conclui-se com um close do rosto de João Pedro, que nos olha e nos interpela, sob um silêncio de morte, que exprime a ausência de reparação e a dificuldade de fazer-se o luto. Ora, trata-se de um assassinato impune. Mais tarde, veremos: os lugares onde tradicionalmente se faz sentir a “força de presença” do morto estão, no caso de João Pedro, bloqueados (um túmulo sem inscrição, um monumento em sua memória dinamitado).¹¹ Uma fotografia *post-mortem* é a única imagem que lhe sobreviveu. Em sua segunda retomada, é como se o retrato mortuário expusesse de modo contundente “a coisa exorbitada” (BARTHES, 1984: 136)¹², presença bruta do cadáver que parece confrontar, nos termos de Rancière, “as potências

10. Inspiro-me aqui na discussão da relação entre o visível e a palavra característica de um regime de “representação”, tal como descrito por Jacques Rancière (2012): “Por um lado, a palavra faz ver, designa, convoca o ausente, revela o oculto. Mas esse fazer ver funciona de fato na sua falta, no seu próprio retraimento” (...). “A palavra ‘faz ver’, mas somente segundo um regime de subdeterminação, não dando a ver ‘de verdade’” (123-124).

11. “A presença do morto se dá então, de diversas maneiras, a partir de elementos visíveis: no caixão, na urna de cinzas, na pedra tumular, no nome no memorial, no monumento na placa comemorativa, na pequena cruz na estrada, nos altares efêmeros que se criam no meio público logo após uma morte, nas fotografias, nos espaços que ficaram vazios” (SANTOS, 2015: 130-131).

12. “A Fotografia não rememora o passado (...). O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu” (1984: 123).

do sentido”: comentários, discursos de apresentação, saberes historicizadores (2012: 32-33). Voltamos, por fim, ao *close* do rosto crispado e inconsolável de Elizabeth, na cena testemunhal presente, silenciosa.

Desmemória e apagamento

“Também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso”, afirma Benjamin em sua tese VI. É contra as ameaças que cercam o que resta da memória de João Pedro, em parte, que *Cabra* trabalha. Pouco a pouco, entretanto, percebemos que os vivos marcam “seu lugar (...) na confecção de um lugar para o morto” (SANTOS, 2015: 164), e que a tessitura da rememoração pode municiar um presente e um futuro que, no limiar da redemocratização, voltavam a se abrir. Como escrevia Schwarz a propósito do filme, no calor de seu lançamento, “a heroína enfim reconhecida e o filme enfim realizado restabelecem a continuidade com o movimento popular anterior a 64 e desmentem a eternidade da ditadura, que não será o capítulo final” (1985: 32). A aposta de que o presente pode se reconhecer em um passado de luta, reconhecimento mediado pelo filme em seu fazer, encontra em *Cabra* momentos luminosos. É o caso da sequência final com Elizabeth Teixeira que, ao se despedir da equipe de cinema em São Rafael (RN), retoma um discurso combativo e parece se reconectar com a militante pré-1964, clamando por melhores dias.

Essa reconexão, como uma superação da melancolia, vem culminar o percurso narrativo de um difícil trabalho memorial. Na sequência anterior, Coutinho fora a Sapé (PB) “para tentar descobrir as marcas do passado”. A busca pelos filhos de Elizabeth, 15 dias depois de reencontrá-la, é também uma busca por traços da existência de João Pedro. Intercalando dois planos atuais da praça central da cidade com uma imagem feita por Coutinho em 1962, na qual vemos o mesmo espaço tomado por centenas de camponeses que protestavam contra o assassinato do líder camponês, a montagem sugere, na paisagem anódina atual, a memória latente daquele tempo de luta. Mas, para encontrar vestígios, será preciso escavar.

Os lugares onde se poderia sentir a “força de presença” (SANTOS, 2015) do morto são, um a um, percorridos pelo filme. Na estrada Sapé - Café do Vento, há marcas, mas do apagamento:

o monumento de alvenaria construído em memória de João Pedro, no local de seu assassinato, “foi dinamitado nos primeiros dias de abril de 1964”, segundo o narrador. No cemitério onde o militante está enterrado, seu túmulo sem imagens e sem nenhuma inscrição é como um anti-relicário: no nicho sob a cruz, vê-se apenas uma vela apagada. É neste momento que o narrador nos informa: “De João Pedro vivo, não restou sequer uma fotografia”. Justapõe-se, pela terceira vez, a imagem do cadáver. Em seguida, um plano sequência escruta as paredes da casa, hoje abandonada, onde ele viveu seus últimos dias.

Assim, se sua aparição nos trechos anteriores oferecia à narrativa de Elizabeth um contundente reforço testemunhal, a retomada da fotografia *post-mortem* vem agora emblematizar a desapareção iminente da memória de João Pedro, e a necessidade de salvar o pouco que restou. Ela aparece recortada em um plano mais fechado, que reenquadra seu corpo dos ombros para cima. Na montagem, o retrato mortuário estabelece uma associação entre o túmulo sem inscrição e as velhas paredes da casa fechada e vazia (ambos “não-lugares de memória”¹³). Os filhos do casal, que ali viveram os primeiros anos da infância, “nem sequer sabiam se Elizabeth”, que fugira havia 17 anos, “estava viva ou morta” (como informa o narrador). Procurados por Coutinho, em Sapé e noutros cantos do Brasil, eles pouco se lembram.¹⁴

A meu ver, eis uma das dolorosas constatações provocadas pelo filme em seu fazer: se o vivo marca o seu lugar ao produzir lugares para o morto, o túmulo sem inscrições de João Pedro e a casa abandonada exprimem também a ausência de Elizabeth, sua espécie de morte em vida. Ameaçada após o golpe, ela foge, se refugia no interior do Rio Grande do Norte e muda de nome, levando consigo apenas um de seus 11 filhos. Na conversa de Coutinho com Manoel Justino, seu pai, em Sapé, em 1981, os nomes de João Pedro e de Elizabeth sequer são pronunciados – evitar nomeá-los aparece como parte (das mais cotidianas) das operações de apagamento.

A morte no futuro e o que poderia ter sido

Antes de concluir, proponho um olhar sobre a fotografia de João Pedro vivo, o retrato de família – encomendado por ele, que parece ter preparado sua imagem funerária, ciente da morte iminente. Por anos desconhecida, sua ausência em *Cabra*, fruto

13. Refiro-me aos “lugares de memória” teorizados por Pierre Nora (1984), sítios nos quais, em momento de crise da transmissão, se “pendura” a memória coletiva. A expressão “não-lugares de memória” foi utilizada por Claude Lanzmann para sublinhar a diferença marcante dos espaços revisitados por sobreviventes do Holocausto em seu filme *Shoah* (1985): sítios arruinados, marcados pela ausência, pelo apagamento, pelo projeto nazista de não deixar rastros, por memórias traumáticas.

14. A começar pelos que viviam em Sapé, sem notícias da mãe. Do pai, Nevinha se lembra “muito pouco”. Já Peta (que herda o nome de João Pedro) não guarda de ambos nenhuma lembrança e nenhuma fotografia. E assim, sucessivamente, os encontros com os filhos fracassam em rememorar João Pedro e Elizabeth, mas oferecem uma sondagem consistente do momento atual (os membros da família dispersos pelo país, em precárias condições de vida, fornecem imagem contundente do esfacelamento do movimento popular promovido pela ditadura, como notou Schwarz).

15. 50 anos depois do registro, uma reprodução do retrato de família, emoldurada, aparece posicionada acima da foto *post-mortem*, em uma das paredes do Memorial das Ligas Camponesas, que funciona na casa onde viveram João Pedro e sua família, em Sapé (PB). Ver *A família de Elizabeth Teixeira* (2013), extra do DVD de *Cabra marcado para morrer*.

16. Inspiro-me aqui na formulação de Maurício Lissovsky, que defende uma “poética” dos arquivos, de matriz benjaminiana: “Que memória é esta? Que tipo de reminiscência ela guarda? É a memória do que poderia ter sido. Memória coletiva que abriga, com frescor original, como cada época sonhou o seu futuro irrealizado. Se o acontecimento pode saltar aos olhos e destacar-se do contínuo da história é porque foi reconhecido como visando o presente. Dar-se conta deste reconhecimento é a condição poética da história que o arquivo oferece. Condição extremamente fugaz, porque depende da percepção de uma semelhança (...): a semelhança, subitamente percebida, entre passado e futuro” (2004: 63).

17. Agradeço a Carolina Junqueira dos Santos pela interlocução tão frutífera, em que me sugeriu essa ideia de “morte no futuro”.

18. Ver o nosso artigo “A família de Elizabeth Teixeira: a história reaberta” (2014).

talvez do acaso, reveste o retrato *post-mortem* de uma importância suplementar. Ele se torna emblema de uma presentificação difícil, de uma memória arrancada pelo filme ao apagamento, perpetrado pelo tempo e pelos vencedores da vez. Já o retrato de família, verdadeira relíquia, nos possibilita hoje uma outra experiência.¹⁵

Ao mirar a foto que os inscreve vivos, experimento a “vertigem do Tempo esmagado”, no dizer de Barthes (1984: 144). João Pedro, “cabra marcado”, *já está morto e ainda vai morrer* (no ontem que a foto imobilizou). A imagem que ele preparou como legado é um belo retrato: pais e filhos reunidos no enquadramento, todos com suas melhores roupas, na cena domingueira fixada pelo fotógrafo contratado. Face à realidade da família esfacelada que encontramos em *Cabra marcado*, a imagem exala um pungente “poderia ter sido”. Como se João Pedro tivesse sonhado, na imagem então inscrita, um futuro irrealizado.¹⁶ O desaparecimento dessa imagem, em privilégio do retrato mortuário, exprime de modo contundente os descaminhos da História – e o esquecimento forçado e imposto, que se seguiu ao golpe, daquelas lutas e daquele futuro.

Resta ao presente, parece sugerir o filme, a possibilidade de reconhecer-se visado pelo porvir que aquele passado sonhou. Repetido três vezes no filme, o retrato mortuário faz o rosto de João Pedro permanecer, como se, mesmo assassinado, ele nos olhasse e exigisse uma rememoração. O próprio título, *Cabra marcado para morrer*, lança a morte adiante.¹⁷ Mesmo que seu retrato vivo esteja ausente de *Cabra*, a memória de João Pedro lhe sobrevive no filme, que se tornou o meio por excelência de sua transmissão.¹⁸

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *A câmara clara - notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BERNARDET, Jean-Claude. “Vitória sobre a lata de lixo da história”. In *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.
- LISSOVSKY, Maurício. Quatro mais uma dimensões do arquivo. In: MATTAR, Eliana (Org.). *Acesso à informação e política de arquivos*. Rio de Janeiro, 2004, p. 47-63.
- NOVAES, Regina. Violência imaginada: João Pedro Teixeira, o camponês no filme de Eduardo Coutinho. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, nº 3, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SANTOS, Carolina Junqueira. *O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem* (tese). Escola de Belas Artes da UFMG, 2015.
- SCHWARZ, Roberto. O fio da meada. In: *Que horas são?*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.