

## **A força do depoimento no resgate da memória: a participação do entrevistador, humanizando uma história<sup>1</sup>**

Fernanda Lília de ALMEIDA<sup>2</sup>

Mestranda

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

**Resumo:** O presente artigo pretende demonstrar a importância do entrevistador e do narrador como partes de uma narrativa humanizada no cinema documentário, a partir da análise da obra “Cabra marcado para morrer” (1984), de Eduardo Coutinho. No filme documentário, o cineasta, que faz narração em *off* e entrevistas com personagens, ganha um protagonismo que vai além da direção em um longa-metragem. Ele leva o espectador a entrar na história de vida, a se emocionar com a narrativa memorialística e o encaminha ao resgate de um tempo e de uma identidade perdidos nos anos de ditadura civil-militar. As bases conceituais utilizadas perpassam os estudos sobre memória, de Andreas Huyssen (2000), os conceitos de teoria de narração, de Walter Benjamin (1986), e, para analisar o cinema documentário, buscamos aporte nos estudos de Consuelo Lins (2004).

**Palavras-chave:** História das Mídias Audiovisuais; cinema; documentário; entrevista; narrador; memória.

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT História da mídia audiovisual, integrante do XIII Encontro Nacional de História da Mídia.

<sup>2</sup> Jornalista pela UFJF, mestranda em comunicação na linha de pesquisa: Competência Midiática, Estética e Temporalidade. E-mail: [fernanda.lilia@estudante.ufjf.br](mailto:fernanda.lilia@estudante.ufjf.br)

## Introdução

Este trabalho propõe uma reflexão sobre o importante papel do cineasta e diretor como entrevistador, narrador e condutor de uma história cinematográfica, trazendo, no seu eixo central, a alma de um documentário, com depoimentos humanizados pelo envolvimento do entrevistador com a história a ser contada. Os diálogos e entrevistas entre o Coutinho diretor e os personagens oficiais, são momentos que geram uma conexão benjaminiana em que “...o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente” (BENJAMIN apud LOWI, 2005, p.61). Essa experiência entre presente e passado é o que nos leva a observar o quanto a participação do diretor interfere no modo de fazer e exibir a narrativa. De um jeito simples e próximo de cada entrevistado, Eduardo Coutinho (1984) parece fazer o caminho que o espectador faria: ele assume o lugar de fala de quem está do outro lado da tela, levanta dúvidas comuns e, assim, busca uma identificação com a história.

Eduardo Coutinho começou a produzir e a dirigir filmes na década de 1960. Fez cinema em Paris, depois de ganhar uma bolsa de estudos. Participou de algumas produções de ficção, entre elas a direção, em 1961, da primeira fase de “Cabra marcado para morrer”, que foi interrompido em 1964. Nos anos de ditadura civil-militar, foi trabalhar na “TV Globo”, mais especificamente no programa “Globo Repórter”. Viajou o Brasil, conheceu mais o Nordeste e, para Consuelo Lins, a TV foi a sua grande escola de documentários. Tal fato é ratificado pelo próprio diretor: “Foi uma experiência extraordinária. Aprendi a conversar com as pessoas e a filmar, aprendendo ao mesmo tempo as técnicas de televisão, de filmar chegando, filmar em qualquer circunstância, pensando em usar depois de uma forma diferente” (COUTINHO, 2004, p. 20).

Com um filme iniciado, Eduardo Coutinho, retoma o projeto em 1981, mas de forma diferente. A narrativa da história ganha outros elementos, adquiridos com a experiência em 20 anos. Ainda nessa linha, em “O Narrador”, Walter Benjamin (1986, p.214) sugere irmos atrás de uma vivência: “A experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorreram todos os narradores”. E é por meio da história contada e lembrada que o cineasta mexe com a nossa imaginação, já que, em muitos momentos, ele não tem o recurso da imagem, precisando ser o “Narrador” e, ao mesmo tempo, estar em busca do bom “Narrador”. “‘Quem viaja tem muito a contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” (BENJAMIN, 1985, p. 214). São esses dois estilos de vida que, para Benjamin, produzem boas linhagens de narradores.

Além disso, o filme “Cabra marcado para morrer” (COUTINHO, 1984) traz, para sua narrativa, esses dois tipos que Benjamin chama de “arcaico” (BENJAMIN, 1986, p. 2015). A analogia pode ser feita com Coutinho diretor, sendo o homem viajante que vem de longe e tem muito a contar. E esse mesmo homem busca, em uma narrativa memorialística, os seus personagens no interior do Nordeste. Assim, vai encontrando histórias de pessoas que, sem sair do sertão, têm muito a contar. Diante dessas duas linhagens de narradores, o filme vai sendo montado. “O narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1985, p 217).

“Cabra Marcado para Morrer” é uma montagem cinematográfica, que foi iniciada com um roteiro baseado em fatos reais, mas que se transformou em um documentário, várias vezes premiado. O projeto inicial era produzir um filme para contar a história de um líder camponês. Ao levar 20 anos para ser concluído mostrou, no desenrolar da narrativa, uma contribuição memorialística significativa – é o cinema ajudando na preservação de parte importante da história do país. Desde o final do século XIX, quando foram feitos os primeiros registros de imagem em movimento, na Europa, o cinema passa a ser uma forma de se preservar acontecimentos. No texto “Acervos fílmicos, imagem-documento e cinema de arquivo: cruzamentos históricos”, Eduardo Morettin (2011) cita o fotógrafo e cinegrafista de origem polonesa Boleslas Matuszewski como o grande defensor da imagem como fonte direta da história:

No entendimento de Matuszewski, o pesquisador do futuro que consultasse esses arquivos visuais em contato direto com o passado, como se não houvesse nenhuma mediação entre o espectador e o objeto do olhar da câmera: janela que nos permite ver o fato histórico, compreendido aqui como a sequência de ações, personagens, datas e temas (MORETTIN, 2011, p. 88).

Essa “janela”, ressalta-se, nos foi aberta por Eduardo Coutinho (1984). O documentário Cabra faz um resgate do passado por meio das memórias, e é descrito como um filme engajado politicamente: “O filme mostra forte consciência política, produzindo uma rememoração que permite uma abertura histórica em relação aos anos de censura e perseguição políticas” (FAGIOLI, 2020, p.18). Ao ser retomado 20 anos depois, leva o espectador a uma viagem com o cineasta Eduardo Coutinho e sua equipe, um passeio em busca de respostas e memórias, com lembranças reavivadas a cada depoimento.

Um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais. Esse fenômeno caracteriza uma volta ao passado, que tanto caracterizou uma volta ao passado que contrasta totalmente com o privilégio dado ao futuro, que tanto caracterizou as primeiras décadas da modernidade do século XX (HUYSSSEN, 2000, p. 9).

Para tanto, tomar-se-á, como objeto de análise, o filme “Cabra marcado para morrer”. Desse modo, a hipótese trabalhada aqui é a de que um mesmo profissional: cineasta, documentarista, narrador e entrevistador pode ter um papel fundamental na humanização do fazer fílmico, a partir do envolvimento direto, de técnicas e posturas adotadas na condução do documentário. São tomadas de imagens e abordagens que aumentam a identificação do espectador com a história que está sendo contada e lembrada. Nesse sentido, quando a equipe aparece na tela e quando o diretor surge andando com a câmera em movimento, eles levam quem está assistindo junto com eles. É isso o que Consuelo Lins (2004, p.35) chama de interação explícita, uma herança do cinema-verdade francês: “o imprevisto de algumas situações, a precariedade assumida de algumas tomadas, as imagens em movimento das chegadas aos locais são tributárias dos cinemas novos que surgiram nos anos 60, das tecnologias mais leves e da experiência da televisão”.

A metodologia adotada para a análise de “Cabra Marcado para Morrer” é a análise fílmica combinada com a revisão bibliográfica de obras que falam e dialogam sobre o documentário, o fazer cinematográfico e a importância dessa construção para a preservação e manutenção da história. Isso significa dizer que se leva em consideração a história da vida de pessoas comuns que se misturam à vida do diretor: todos afetados por um momento dramático da história do país (LINS, 2004). E é essa junção de fatores que faz o filme dirigido por Coutinho possuir um caráter único. “Só ele poderia voltar, não apenas como documentarista tentando recuperar uma história perdida, mas como cineasta, com uma história comum, com uma experiência de filmagem compartilhada 17 anos antes com determinado grupo de pessoas” (LINS, 2004, p. 34).

### **Narrando histórias de uma família marcada pela ditadura**

No longa-metragem, o diretor, inicialmente, tem o propósito de contar a história de um líder camponês, denominado João Pedro Teixeira, marido de Elisabeth Teixeira e pai de onze filhos, que é assassinado, em 1962, no interior do Nordeste brasileiro. As imagens e tomadas do filme oficial começaram a ser captadas no início de 1964 em um assentamento. Contudo, com o

golpe civil-militar de 31 de março de 1964, o trabalho foi interrompido drasticamente, sendo que membros da equipe foram perseguidos e trechos que haviam sido captados e filmados sofreram tentativas de destruição por parte dos militares. Felizmente, a maioria dos negativos se salvou, posto que já haviam sido enviados para revelação: é o que conta o próprio narrador e cineasta, Eduardo Coutinho, em texto *off*, logo no início do documentário.

Quando vem a anistia, apenas 20 anos depois, o projeto de Eduardo Coutinho tem um (re)começo. A pesquisadora Júlia Fagioli (2020), ao analisar o documentário, fala sobre esse retorno do filme, em 1981: “Com a suspensão das gravações, decorrente do golpe, o trabalho foi retomado com uma nova proposta, de tratar não só da história de João Pedro, mas também do filme que não se realizou” (FAGIOLI, 2020, p.3). Com essa nova proposta, Coutinho concilia o papel de diretor com o de entrevistador, atuando e intervindo no curso da narrativa, o que nos leva a algumas considerações: o filme deixa a proposta ficcional, de 1964, para ganhar um caráter documental, em que busca, na história de vida de cada personagem, os símbolos que mexem com as nossas emoções – câmera em movimento, poucos cortes, planos longos. Em entrevista à pesquisadora Consuelo Lins (1985, p. 21), o próprio Coutinho fala: “O plano longo é o plano essencial, é aquele que tem o acaso, o tempo morto, que interessa mais do que o tempo vivo”.

Destaca-se que é por meio da história contada e lembrada que Coutinho(1984) mexe com a nossa imaginação, já que, em muitos momentos, ele não tem o recurso da imagem. Decerto, não há a imagem do João Pedro Teixeira vivo, os filhos reunidos aparecem em somente uma fotografia, que vai se repetindo ao longo do filme.

Isso se dá, por exemplo, quando a partir de recortes e *zoom in e out* na imagem e Elisabeth, com seus filhos, feita em 1962, o diretor intercala a imagem do rosto de cada um dos filhos com o respectivo testemunho. Trata-se de um importante gesto de montagem que contribui com a construção da ponte entre passado e presente: associando os rostos das crianças aos dos adultos, esclarecendo os fatos, recuperando histórias (FAGIOLLI, 2020, p. 19).

O documentarista e entrevistador põe a sua curiosidade e a sua indignação e as negocia com as fontes em busca de depoimentos. E, quando não consegue uma fala significativa ou esclarecedora, trabalha na montagem com o que tem: o diálogo com o pai de Elisabeth, Manuel Justino da Costa, de 84 anos, é um exemplo dessa ausência de narrativa. O ancião, receoso, fala pouco, inaudível, se esquivava e vai embora, deixando o entrevistador e a equipe de filmagem no terreiro da fazenda. A imagem de saída diz muito sobre o personagem e sobre sua história diante da vida de toda a família da filha. Uma ausência, sem palavras necessárias; esse fato entrando

na narrativa, dando uma explicação, pontuando uma história de vida. Desse modo, diante da história novamente sendo escrita na sua frente, o narrador se mostra como elo entre passado e presente.

Eduardo Coutinho, com o seu trabalho de investigação e sua pesquisa, consegue “libertar” Elisabeth Teixeira do passado. Não só a pequena São Rafael, no interior do Rio Grande do Norte, passa a conhecer a história de Elisabeth a partir do filme. Todavia, ela tem o reconhecimento de uma vida perdida por quase 20 anos. Cláudia Mesquita (2004) disserta sobre as vítimas esquecidas pela história:

Essa atenção aos anônimos permite, como se nota no cinema de Coutinho, a reabertura do passado: a variante histórica que se cristalizou não é a única possível; os acontecimentos foram vividos e sofridos de inúmeras perspectivas, irredutíveis à narrativa histórica sintética e corrente (MESQUITA, 2004, p. 56)

Por conseguinte, a partir de 1984, Elisabeth Teixeira não é mais uma anônima. A mulher que resistiu à ditadura militar, lutou pela causa que acreditava e viveu na clandestinidade tem a identidade, finalmente, revelada no cinema.

### **O audiovisual na construção memorialística**

Em sequência, quando, em 1981, Coutinho retoma o filme interrompido vinte anos antes, ele faz um caminho pelas memórias. O cineasta e diretor vai encontrando fatos e constatações que vão alterando o rumo da filmografia. Assim, toda a trama é montada a partir da narrativa de um narrador que vai “costurando” uma história à medida em que ela vai se revelando para ele: o enredo cresce a cada depoimento e ganha novos contornos que surpreendem o espectador. Sob esse viés, os personagens são confrontados com um passado de agruras por meio de lembranças e de uma fotografia de família. “É essa concepção de cinema que faz Coutinho desconsiderar radicalmente a feitura de roteiros, prática que, para ele, desvirtua esforços e corrói o que mais preza no documentário: a possibilidade de criação de algo inesperado no ato da filmagem, e só ali” (LINS, 2004, p. 11,12). E esse “só ali” surge em vários pontos do filme. Um desses momentos é no primeiro dia de gravação com Elisabeth Teixeira, quando o filho mais velho, Abraão Teixeira, faz um discurso, dizendo: “Mãe, reconheça a abertura política do Presidente Figueiredo, graças a ele, nós estamos aqui. Eu também [...]”. Abraão, ao lado o tempo todo, ainda complementa:

Não é lhe orientando politicamente. Todos os regimes são iguais, desde que a pessoa não tenha proteção política. Todos são rústicos, violentos arbitrários, dependendo das camadas e das situações econômicas. Todas as facções políticas esqueceram de Elisabeth Teixeira. Simplesmente porque não tinha poder. Está aqui a revolta do filho mais velho. Agora se o filme não registrar esse meu protesto, essa minha veemência, essa verdade que falta, essa capacidade intelectual expressiva, no coração da minha mãe... (CABRA, 1984).

Coutinho responde: “Eu registro tudo que os membros dessa família quiserem falar” (CABRA, 1984) e Abraão ainda pede para que não seja retirado o seu protesto do filme, como se o próprio filho de Elisabeth questionasse a idoneidade do entrevistador, em uma reportagem telegenérica de factual. Coutinho, por fim, interage com tranquilidade.

O filme, que seria baseado na história de vida de um líder camponês, passa a retratar uma história que cresce a partir das entrevistas. O diretor, portanto, sai de trás das lentes para mostrar uma outra perspectiva. Quando ele faz a entrevista, leva o espectador a entrar na narrativa com ele, seja debaixo de sol forte ou em uma sala pequena, ao redor de uma mesa, cercado de pessoas. Essa entrevista pode ser em um pátio de veículos ou no sertão nordestino.

Ainda, na visão de Consuelo Lins (2004, p. 11), o cinema, para Eduardo Coutinho, não era inspiração e nem genialidade, “era um trabalho árduo, interação com o mundo e reflexão”. Ela ainda acrescenta que Coutinho descomplica o processo de filmagem, põe a sua curiosidade na tela, câmera no ombro e, em algumas vezes, sem uma preocupação estética com enquadramento. A imagem que é mostrada não está no melhor ângulo, o cenário é cru e, às vezes, poluído, com participações de personagens aleatórios e o áudio, por sua vez, tem ruídos. “Assim como não idealizara o artista, Coutinho dissolve os mitos em torno da ‘arte’ do documentário” (LINS, 2004, p. 11). Diante disso, a qualidade técnica é compensada com verdade e instantaneidade: “momentos únicos” – é o que diz o próprio cineasta em entrevista à Maria Canpaña Ramía (2012). E são esses momentos que criam uma maior identificação entre o espectador, os personagens e o cineasta.

Partindo da constatação do sociólogo Stuart Hall (1992) de que identificação é uma questão plural e complexa, a identificação com a história narrada se dá a partir do “jogo das identidades” (HALL, 1992). O espectador pode se identificar com a mulher e mãe, com a sindicalista engajada, com a professora e guerreira, ou mesmo com o passado roubado de homens camponeses; a identificação pode ser gerada também com a história da família partida por uma tragédia ou pode ser uma identificação com o próprio cineasta e entrevistador, que se coloca no filme e, por conseguinte, nos leva a esse encontro com diferentes identidades. Ele é o

narrador que gosta de uma boa conversa e se abre para o entrevistado como forma de reforçar a narrativa.

É relevante, ainda, chamar atenção para o fato de que Eduardo Coutinho conduz as entrevistas como se fosse editar uma grande reportagem. Em “Cabra marcado para morrer”, a história inacabada em 1964 é composta por uma sucessão de entrevistas com o cineasta, aparecendo na tela, e acompanhado da equipe. Ele dá à montagem uma transparência, além de revelar uma intimidade com os entrevistados. Em uma entrevista a Fernando Frochtengarten, em 2007, no Centro de Cinema Popular no Rio de Janeiro, Eduardo Coutinho respondeu: “Se há uma coisa que acho que aprendi, por razões obscuras, é conversar com os outros. Com câmera, porque sem câmera eu não falo com ninguém” (COUTINHO, 2007). Coutinho ainda reforçou que seus filmes não têm formalidade fílmica, e, sim, um bate papo com pessoas comuns.

A construção da narrativa de Cabra está baseada na montagem que explora a boa condução das entrevistas. No que tange a esse assunto, as pesquisadoras Christina Ferraz Musse e Mariana Musse (2010) abordam a dupla tarefa do entrevistador, sendo elas “colher os dados que precisa, mas, ao mesmo tempo, envolver o entrevistado sem se envolver por inteiro na vida dele” (MUSSE; MUSSE, 2010, p.8). Configuram-se, assim, como uma linha tênue, sendo que Eduardo Coutinho a ultrapassa em alguns momentos. Neste estudo sobre o documentário Cabra, o que observamos é que o filme ganha importância memorialística a partir das entrevistas, das boas conversas, dos depoimentos com verdade e emoção.

A entrevista no documentário pode ser utilizada para construir e resgatar uma memória coletiva, quando vários personagens falam de suas experiências ou lembranças, e também como construção da história de um personagem, através de seus relatos e reflexões sobre sua própria vida (MUSSE; MUSSE, 2010, p 7).

Se faltam imagens, o passado pode vir nos depoimentos sonoros, nas lembranças de quem viveu a história. O silêncio captado em uma entrevista, muitas vezes, é revelador. Nesse sentido, para Consuelo Lins (2004), Coutinho faz uma reestruturação do cinema documentário; “Em Cabra Marcado, diferentes elementos da tradição do cinema documentário surgem alterados, transformados e torcidos, a começar pela clássica separação entre cineasta e personagens.” (LINS, 2004, p. 33).

Em “Cabra marcado para morrer”, a volta ao passado é uma forma de construir uma nova história, tornando-se importante ressaltar que essa narrativa, evidenciada por símbolos e pelo

resgate de memória, vai ser destacável para que tenhamos mais consciência do presente que se apresenta. É assim que se pode apontar que “rememorar é produzir uma contra-história, e ainda resgatar estrategicamente uma identidade política abafada, de modo a municiar o presente” (MESQUITA, 2016 p.63).

### **Humanizando a história, emocionando pessoas**

Em “Cabra marcado para morrer”, o envolvimento do diretor é mostrado logo no início, contando sobre o movimento estudantil que percorria o país para promover a discussão da reforma universitária, em 1962. O jovem Eduardo Coutinho estava junto, sendo o responsável pela filmagem feita por integrantes do Centro Popular de Cultura da UNE. Esse grupo estava na Paraíba no dia do comício de protesto contra o assassinato de João Pedro Teixeira. Torna-se pertinente, então, assinalar que esse foi o primeiro contato de Eduardo Coutinho com Elisabeth Teixeira. Assim começa o filme, contando a história em uma ordem cronológica, com o cineasta fazendo uma narração em primeira pessoa.

Coutinho vai contando como surgiu a ideia de “Cabra marcado para morrer”, a forma em que foi interrompido e sua volta à locação: dessa vez, sem um roteiro. Sobre esse caminho, Júlia Fagioli (2020) explica:

É interessante notar que, à sua maneira, mesmo sem uma reconstituição minuciosa dos acontecimentos [...] [...] Coutinho (1984) faz um relato detalhado do que ocorreu durante as filmagens da primeira versão de Cabra, as razões pelas quais foi interrompido e o que o levou a retomar o projeto após tantos anos de interrupção (FAGIOLI, 2020, p. 19).

A volta ao Nordeste e o retorno às locações são também um reencontro do cineasta com a sua juventude sonhadora. Ele, que estava por trás de um movimento estudantil em busca da história de um líder camponês, não existe mais. Naquele momento, estava ali um profissional com experiência em filme documental, depois de dez anos trabalhando no programa “Globo Repórter” da “TV Globo”. No filme que se propõe a voltar a fazer, ele vai contando, em tom cadenciado, a história que se mostra a cada momento. E então, “A ficção se transformou em documentário” (FAGIOLI, 2020, p 18).

A história vai se desenrolando na frente do narrador e entrevistador, o qual, muitas vezes, também se surpreende. Ele está diante dos fatos e na conversa com Elisabeth nos leva a conhecer uma mulher que, para sobreviver, assume uma identidade diferente. Na clandestinidade, ela passou a ser chamada de Marta, que, na sua simplicidade e humildade, nos emociona. O

depoimento de Elisabeth acontece em mais de um momento e vai sendo inserido ao longo do documentário. A essa altura, o espectador, envolvido com a história, se junta com Coutinho na busca dos filhos de Elisabeth – busca essa que passa pela Paraíba e pela periferia do Rio de Janeiro. Assinala-se que são as cenas com maior participação do diretor em quadro, em cena. No encontro com a filha Marta, em Duque de Caxias, o áudio tem muito ruído e a iluminação não favorece. Coutinho chega a perguntar: “tem luz aqui?”. Porém, a entrevista tem “momentos únicos”, como disse o cineasta a Maria Campaña Ramia (2012).

Um dos filhos de Elisabeth Teixeira não foi entrevistado pelo diretor Eduardo Coutinho, porque estava morando em Cuba, onde foi estudar com uma bolsa do governo local. Por essa razão, a gravação foi feita na cidade de Santa Clara, com a “filmagem realizada a nosso pedido por uma equipe de cinema cubana” (CABRA, 1984). Os takes e enquadramentos corretos foram realizados com uso de tripé. Enquanto a imagem aberta mostra o personagem caminhando pelo pátio da Universidade, em outro plano a entrevista é com o personagem sentado e bem enquadrado. No entanto, o depoimento é frio e sem emoção – bem diferente do restante do documentário, em que se tem a participação ativa do diretor Eduardo Coutinho em cena. Tal fato deixa evidente que a humanização de uma história passa também pela forma como ela é contada, captada e narrada, podendo ou não emocionar, levantar uma identificação, ou simplesmente relatar.

## **Conclusão**

A condução do longa-metragem, com a participação do diretor em cena, nos revela uma maneira humanizada de fazer um documentário. A simplicidade e o carisma, aliados à história em comum entre personagens e diretor, nos mostra um caminho íntimo e único. Essa experiência de entrega à história para ser vivida e revivida nos levou a um caminho para uma narrativa memorialística, sendo que as memórias narradas vão além das imagens, das fotografias: elas se mostram vivas nos depoimentos sonoros com a intervenção do diretor, o qual mostra intimidade, estabelece uma ponte entre as pessoas e suas lembranças; suas histórias de vida.

As entrevistas, que, na verdade, se transformam em uma boa conversa com pessoas simples e anônimas, fazem do cineasta Eduardo Coutinho não só um diretor e montador de longa-metragem: ele se torna também um personagem, que marca a sua presença no *set*, aproveita os elementos disponíveis em cena e valoriza a história, e o que é mais importante e significativo, sempre respeitando as pessoas e suas trajetórias. Como observado, as experiências de vida são valorizadas em todo o documentário “Cabra marcado para morrer” (1984), o que

nos leva a concluir que o filme político e que tem como tema o período da Ditadura Militar sempre vai ser atual, visto que se baseia em histórias vividas e também perdidas, gerando uma grande identificação com o público espectador.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras Escolhidas, v. 1).
- BERNARDET, Jean-Claude. **Vitória sobre a lata de lixo da história**. Folhetim, 24 de março de 1985. p.4 a 7.
- CABRA marcado para morrer. Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro. 1984. 1h59 minutos. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=s7pnKjA56-g&t=6098s>
- FAGIOLI, Julia. Exílio e interrupção: as diferentes condições da retomada dos arquivos nos cinemas de Patricio Guzmán e Eduardo Coutinho. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 30, n. 3, p. 107-130, 2020.
- FROCHTENGARTEN, Fernando. **A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho**. *Psicologia USP*, 20(1), 125-148. 2009 Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psup/a/FWGjkZbNxJ3r7YFy4SgZ3Bj/?format=pdf&lang=pt>
- HALL, Stuart. A Identidade Cultural na pós-modernidade. In: SILVA, Tomaz. 12ª edição Petrópolis: Vozes, 2008.
- HUYSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: \_\_\_\_\_. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, p. 9-40, 2000.
- LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- LOWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MESQUITA, Cláudia Cardoso. Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. **Galáxia**, São Paulo, n. 31, p. 54-65, abr. 2016.
- MORETTIN, Eduardo. Acervos fílmicos, imagem-documento e cinema de arquivo: cruzamentos históricos. In: BRANDÃO, Alessandra; LIRA, Ramayana (orgs). **A sobrevivência das imagens**. Campinas: Papirus, 2015.
- MUSSE, Christina Ferraz; MUSSE, Mariana. **A entrevista no telejornalismo e no documentário: possibilidades e limitações**. Rumores. Junho. 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51209>>. Acesso em: 20 jun. 2021.
- RAMÍA, Maria Campaña. No quiero saber como es el mundo, sino como está: una conversación com Eduardo Coutinho. In: RAMÍA, Maria Campaña; MESQUITA, Cláudia (Orgs.) **El outro cine de Eduardo Coutinho**. Quito: Corporación Cinememoria; Embaixada do Brasil 2012