

ARQUIVO, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA: uma análise do documentário ‘Peões’, de Eduardo Coutinho ¹

ARCHIVE, MEMORY AND RESISTANCE: an analysis of the documentary ‘Peões’, directed by Eduardo Coutinho

Luana Vitorino Sampaio Passos²
Diego Benevides Nogueira³

Resumo: *O artigo propõe investigar os processos de produção de cultura, memória, esquecimento e imagens de arquivo no filme Peões (2004), de Eduardo Coutinho. O objetivo deste trabalho é discutir sobre a constituição da memória coletiva no documentário por meio de lembranças individuais desencadeadas pelas imagens de arquivo, a fim de observar como contribuem para a construção narrativa da experiência política coletiva. Para isso, discutimos sobre a relação entre memória e arquivo nos processos comunicacionais de cultura junto a estratégias de rememoração, resistência, esquecimento e testemunho presentes em Peões. Nesse percurso teórico, contamos com as reflexões sobre o conceito de história de Walter Benjamin e a concepção dos processos comunicacionais, decodificação e memória comum da Semiótica da Cultura pensada por Iúri Lotman.*

Palavras-Chave: Arquivo 1. Memória 2. Peões 3.

Abstract: *The paper proposes an investigation about the production processes of culture, memory, forgetfulness and archival footage in the movie Peões (2004), directed by Eduardo Coutinho. This paper's objective is to discuss the constitution of the collective memory in the documentary through individual memories triggered by archival footage, in order to observe how they contribute to the narrative's development within a political collective experience. To do so, we discuss the relationship between memory and archive in the communicational processes of culture together with strategies of recalling, resistance, forgetfulness and testimony that are present in Peões. In this theoretical path, we count on the thoughts about the concept of history by Walter Benjamin and the notion of communicational processes, decoding and common memory of the Semiotic Theory of Culture by Iúri Lotman.*

Keywords: Archive 1. Memory 2. Peões 3.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Memórias nas mídias do XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS, 23 a 25 de junho de 2020.

² Mestranda em Comunicação, na linha de Fotografia e Audiovisual, do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM-UFC). Esse artigo faz parte das reflexões da dissertação de mestrado de Luana, que discute o encontro entre arquivo, memória e política na construção da experiência política coletiva em *Peões*. luanavsampaio@gmail.com

³ Doutorando em Comunicação, na linha de Fotografia e Audiovisual, do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM-UFC). diegobenevidess@gmail.com

1. O arquivo, a memória e o cinema

Nos estudos sobre teoria cinematográfica, a definição ou conceituação do termo ‘arquivo’ é uma pauta recorrente e que atrai o interesse de críticos, artistas e pensadores da arte. O historiador Jacques Le Goff (1990), que buscou definir e relacionar as ideias de *monumento* e *documento*, destacou o arquivo como monumento histórico e objeto de análise. Para ele, o *monumento* é tudo aquilo que pode evocar o passado e perpetuar a recordação, enquanto o *documento* está etimologicamente vinculado a ideia de “ensino” ou, posteriormente, de “prova”. Georges Didi-Huberman, em seu livro “*Imagens apesar de tudo*” (2003), apontou a imagem de arquivo como um mundo de lacunas, de imagens singulares, indecifrável e que depende do processo de montagem para adquirir sentido. Já em “*Mal de arquivo*” (1995), Jacques Derrida discorre sobre a dificuldade de conceituar o termo e traça uma genealogia sobre ele, propondo, também, uma análise freudiana do assunto.

São diversas as formas com que o cinema utiliza, interpreta, produz e ressignifica os materiais que considera arquivo, constituindo uma pluralidade estética que é explorada tanto em filmes de ficção como de não-ficção. No filme *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004), obra que analisamos nesse estudo, as fotografias, jornais e filmes de arquivo são colocados em cena junto aos personagens e desempenham funções narrativas específicas, como examinaremos a seguir.

Um dos primeiros personagens que *Peões* nos apresenta é Djalma, um ex-metalúrgico de bigode e cabelos brancos que, sentado em um pequeno banco, assiste a imagens de arquivo transmitidas pela televisão à sua frente. Na TV, Djalma vê a si mesmo, 23 anos mais jovem, cantando a canção Rosa para centenas de metalúrgicos em um evento que parece ser uma das muitas assembleias promovidas pelo Sindicato dos Metalúrgicos do ABC paulista durante as grandes greves de 1979 e 1980. Momentos depois vemos João Chapéu sentado próximo à uma televisão para também ver as imagens das greves captadas cerca de vinte anos antes. João Chapéu se reconhece e aponta para a TV enquanto o diretor Eduardo Coutinho, ao lado esquerdo do plano, opera o controle remoto e *pausa* o vídeo que mostra a imagem do ex-metalúrgico da *Mercedes*.

Passados alguns minutos a câmera nos mostra o rosto do ex-peão Henok, em primeiríssimo primeiro plano, assistindo pela primeira vez as imagens da esposa, já falecida, nas imagens do filme *Greve* (1979), de João Batista de Andrade. A câmera alterna entre o rosto de Henok e de Maria da Penha Fernandes Batista que, com sua expressão firme e fala segura,

manifesta abertamente seu apoio à luta do marido. Já em outra sequência, Miguel assiste às suas imagens em sua casa, é identificado no arquivo pelos familiares, mas não por si mesmo. O diretor ainda brinca: “Com esse bigodão? E não reconhece? ”. Miguel sorri e a imagem de arquivo da TV com seu rosto jovem ocupa todo o plano.

Djalma, João Chapéu, Henok e Miguel são os quatro personagens de *Peões* que assistem a imagens de arquivo do período das grandes greves em suas casas. Esse gesto fílmico de envolver o arquivo na cena filmada é uma dentre as diversas maneiras com que o arquivo é utilizado no filme de Coutinho e é, também, apenas uma dentre tantas outras formas do arquivo se fazer presente no cinema. E é em meio à essa discussão que se põe em relevo o questionamento sobre o que faz de uma imagem um material de arquivo ou mesmo a partir de que momento ela pode ser classificada dessa maneira.

Julia Fagioli (2017), em sua tese de doutorado sobre o arquivo no cinema de Chris Marker, pontua que, a menos que uma imagem seja produzida com a intensão expressa de preservação (de uma experiência, de um fato), na maioria das vezes, ela não é produzida com o intuito de se tornar arquivo. Imagens de grandes momentos históricos, a depender do contexto em que foram produzidas e do olhar de quem operava a câmera, podem se situar no que chamamos de “zona de interseção”. Ou seja, estão entre ser ou não uma imagem captada com consciência e intencionalidades histórica e política, uma vez que é possível que no momento de sua captação não se houvesse dimensão – da importância – do registro. De todo modo, para Fagioli (2017), quando o registro de um grande acontecimento coloca vidas em risco, filmar pode ser considerado um ato de resistência.

É o caso de *Peões*, filme dirigido por Eduardo Coutinho que discutiremos a seguir. O documentário coloca em cena as personalidades anônimas envolvidas nas greves dos trabalhadores metalúrgicos da região do ABC paulista no final da década de 1970 e início da de 1980, que contam suas experiências como metalúrgicos (as) e grevistas atuantes nesse período. *Peões* também se utiliza de imagens de três filmes realizados na época do movimento: *ABC da greve* (Leon Hirszman, 1979-90), *Greve* (João Batista de Andrade, 1979) e *Linha de montagem* (Renato Tapajós, 1982).

Nesses filmes, é possível ter dimensão das tensões políticas que permeavam o início da década de 1980 e como essas tensões se refletiam na sociedade brasileira, especialmente na população mais pobre e trabalhadores. Eram tempos de Ditadura Militar, em que o direito de manifestação dos cidadãos contrários ao regime foi extinto, o direito de greve praticamente

abolido (como aponta a própria cartela de texto de *Peões*) e os conflitos, agressões e mortes eram constantes.

Nesse cenário, produzir imagens que registravam a união de mais de 140 mil trabalhadores metalúrgicos em luta por seus direitos trabalhistas foi um ato de resistência tanto das equipes dos três filmes utilizados como arquivo por Coutinho como do próprio diretor e sua equipe ao revisitá-los anos depois. A imagem, assim, ultrapassa a condição de prova irrefutável de um passado e passa a adquirir um novo sentido: o de ser um agente que resiste à passagem do tempo e é ainda capaz de guardar as marcas de quem a produziu. Uma imagem estará sempre sujeita ao olhar de quem primeiro decidiu o que deveria ou não estar no quadro cinematográfico, alguém que fez uma escolha consciente – ou não – de como deveria captar determinado momento.

A historiadora Sylvie Lindeperg (2010) alerta para as nuances envolvidas na interpretação do olhar de quem primeiro registra um evento quando discute sobre os filmes realizados por nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. Os filmes eram, na verdade, propagandas antisemitas que tinham o objetivo de criar uma imagem “do judeu” sujo, preguiçoso e sem moral, de forma a produzir uma narrativa que justificasse os maus tratos, as perseguições e o extermínio (LINDEPERG, 2010).

Podemos estabelecer, nesse sentido, uma relação entre o trabalho do fotógrafo, do operador de câmera no cinema ou montador, com o do historiador ou pesquisador. Para Iuri Lotman (1990), o pesquisador, ao analisar determinado texto, deve estar atento ao fato de que os códigos utilizados pelo autor deste texto precisam ser reconstruídos e correlacionados com os seus próprios códigos (do pesquisador). Essa necessidade se dá pela consciência de que o criador do texto registrou eventos baseado no seu ponto de vista do que era ou não relevante. Fazer essa decodificação, portanto, seria uma reconstrução, pois é importante estabelecer o que foi considerado fato para quem constituiu um documento para, posteriormente, estabelecer quais foram os fatos “em si”.

[...] o código (ou conjunto de códigos) que o criador do texto usou tem de ser reconstruído e então correlacionado com os códigos usados pelo pesquisador. O criador do texto registrou eventos que, do seu ponto de vista, pareciam significativos (i. e. correlacionados com os elementos do seu código) e deixou de fora tudo o que era ‘insignificante’. (LOTMAN, 1990, p. 218, tradução nossa)⁴.

⁴ [...] the code (or set of codes) which the creator of the text used has to be reconstructed and then correlated with the codes used by the researcher. The creator of the text recorded events which from his or her point of view seemed significant (i.e. correlated with elements of his or her code), and left out everything that was 'insignificant'. (LOTMAN, 1990, p. 218)

Walter Benjamin, em seu ensaio “*O narrador*” (1987), também discorre sobre a influência mútua entre *quem narra* e *o que se narra*. Segundo o autor, o narrador retira da experiência que conta a sua própria experiência ou aquela relatada por outros, ou seja, *aquele que narra* também está decodificando e correlacionando seus códigos com *aquilo que narra*, algo que percebemos ocorrer nos testemunhos dos peões do filme aqui analisado, cujos relatos são envolvidos por experiências pessoais e coletivas que atravessam e influenciam a narração da experiência histórica.

2. A memória coletiva e a comunicação

De acordo com o historiador Henry Rousso (1996), ainda que produzido por indivíduos singulares, o arquivo pode exprimir um ponto de vista coletivo. Ao ser observado no contexto do cinema, uma arte da experiência coletiva, a imagem de arquivo ganha mais uma camada de significação por não se tratar apenas de um registro, mas de um material constituído de imagem (e, muitas vezes, também de som) que precisa estar acompanhado de outros elementos (como a montagem) para produzir sentido.

Se tomarmos o que diz Iúri Lotman (1990) sobre os processos comunicacionais operantes na cultura, poderemos considerar o cinema como um agente gerador de comunicação que se utiliza de códigos específicos para comunicar. Lotman (1990) entende a cultura como um texto – ou conjunto de textos – que sempre tem uma materialização, sendo um evento que possui significado e certo grau de organização. Assim, o texto da cultura seria composto por códigos que interagem e interferem uns nos outros em um determinado espaço semiótico sem o qual a cultura, em si, não poderia existir, uma vez que não haveriam trocas sógnicas. A esse espaço Lotman (1996) deu o nome de Semiosfera – conceito assim denominado por analogia ao conceito de Biosfera de Vladimir I. Vernadsky.

Dessa maneira, como parte integrante da cultura, o cinema também se utiliza de códigos para adquirir e transmitir sentido na Semiosfera, onde provoca constantes processos comunicacionais de forma análoga à comunicação estabelecida por código e mensagem da Teoria da Informação.

A ligação orgânica entre cultura e comunicação é um dos fundamentos da culturologia atual. Uma consequência disso é a transferência de modelos e termos tirados da teoria da comunicação para a esfera da cultura. A aplicação do modelo básico elaborado por R. Jakobson permitiu ligar o vasto círculo de problemas do

estudo da linguagem, da arte e - mais amplamente - da cultura à teoria dos sistemas comunicativos. (LOTMAN, 1998, p. 27, tradução nossa⁵).

Se considerarmos esse sistema comunicativo, poderemos perceber que a relação entre emissor e receptor, no cinema, ocorre em diversas instâncias, como na relação entre equipe técnica e atores, entre atores e público, entre obra e público, dentre outras composições. Em se tratando de filmes de não-ficção, em especial aqueles majoritariamente pautados em entrevistas, essa relação entre emissor e receptor se dá de maneira mais específica, uma vez que, mais que na ficção, no documentário é preciso que se estabeleça uma relação de vínculo entre as partes envolvidas na comunicação, seja entre equipe e entrevistados ou entre entrevistados e público. Isso se dá pelo fato de filmes de não-ficção lidarem diretamente com a questão da representação da realidade⁶, colocando em cena pessoas que compartilham as suas próprias vivências e as vivências de outros.

Por esse motivo uma relação afetiva precisa ser cultivada, uma relação de vínculo, que mesmo ocorrendo de maneira própria no documentário, é necessária para qualquer processo comunicacional. Segundo Lotman, (1990, p. 63, tradução nossa)⁷, “a comunicação com outra pessoa só é possível se houver algum grau de memória comum”, ou seja, para uma mensagem ser recebida, tanto o emissor quanto o receptor devem partilhar códigos idênticos. Ana Paula Machado Velho (2009, p. 254, grifo nosso), estudiosa do pensamento de Iúri Lotman, comenta:

[...] os sistemas estão expostos a infinitos movimentos de organização que têm como função processar as informações [...]. Essas informações que entram no espaço semiótico de determinado indivíduo ou grupo são armazenadas por ele e sofrem um processamento. A partir do repertório disponível na realidade de cada um, os dados são reelaborados, reconfigurando-se em signos, em textos que estejam em sintonia com sua experiência semiótica. Lotman chama esse processo de tradução da tradição, descrevendo que as linguagens, os textos que já possuem sentido para um grupo social, que fazem parte da **memória** deste grupo, vão sofrendo processos de reorganização a partir de encontros dialógicos com outros grupos.

É por meio do compartilhamento de uma memória comum e do processo de reorganização dos sentidos nos encontros dialógicos que o vínculo entre os indivíduos e grupos

⁵ El vínculo orgánico entre la cultura y la comunicación constituye uno de los fundamentos de la culturología actual. Una consecuencia de esto es el traslado de modelos y términos tomados de la teoría de la comunicación a la esfera de la cultura. La aplicación del modelo básico elaborado por R. Jakobson permitió vincular el vasto círculo de problemas del estudio del lenguaje, del arte y —más ampliamente— de la cultura a la teoría de los sistemas comunicativos. (LOTMAN, 1998, p. 27)

⁶ De acordo com o crítico de cinema Bill Nichols (2010), filmes documentários são constantemente envolvidos em questões que envolvem a representação da realidade por conta da dificuldade em se definir o que é um documentário, tendo em vista as diversas formas pelas quais o real é filmado e interpretado no cinema.

⁷ “Communication with another person is only possible if there is some degree of common memory.” (LOTMAN, 1990, p. 63)

que se comunicam se estabelece. O sociólogo francês Maurice Halbwachs (1990), que desenvolveu estudos especialmente voltados para a vida da classe operária e a formulação do conceito de “memória coletiva”, constata:

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que [...] haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum (HALBWACHS, 1968 *apud* POLLAK, 1989, p. 4).

A partilha da memória comum – tema fundamental para a compreensão do conceito de cultura e semiosfera para Lotman – é um dos conceitos que alicerça nossa análise de *Peões*. Nos interessam, nessa obra, os depoimentos de anônimos que viveram a greve dos metalúrgicos do ABC paulista e que, por meio do relato de suas experiências individuais, constroem a memória de uma experiência histórica coletiva. Consuelo Lins (2004, p. 172), estudiosa do documentário brasileiro e da obra de Eduardo Coutinho, comenta sobre a construção dessa memória no filme:

Evidentemente Coutinho não queria abordar “a classe operária”, como não o fez com “a classe média”, nem camadas sociais em geral. Ele filma pessoas, insiste em dizer; mas os anônimos que queria abordar não eram operários quaisquer, e sim os que tiveram juntos em um combate comum em favor de benefícios coletivos, em uma luta marcada por valores partilhados, como solidariedade e fraternidade. O compromisso mútuo que havia entre essas pessoas não era familiar nem de amizade, mas vinculado a esperanças e interesses coletivos.

Em *Peões*, há diferentes níveis de memória partilhada. Uma delas é aquela disparada no momento em que diretor e personagem assistem às imagens das greves, juntos, na casa da pessoa entrevistada. Uma outra memória é a que se manifesta no momento em que homens e mulheres assistem ao arquivo, coletivamente, reconhecendo e identificando antigos companheiros de luta nas greves. Há, ainda, a memória compartilhada na relação entre filme e público, que se dá a partir da memória coletiva da greve e de um Brasil ditatorial expresso nas imagens dos filmes de arquivo que ocupam toda a tela. E, para além de todas essas camadas, há o contexto histórico e político do período de gravação de *Peões*: outubro de 2002, mês da eleição presidencial que já apontava Luiz Inácio Lula da Silva – o então líder do movimento dos metalúrgicos – como o vencedor da eleição e o novo presidente do Brasil.

Percebemos, portanto, que as imagens de arquivo utilizadas em *Peões*, vindas de outros três filmes realizados nos tempos de greve, são o meio principal pelo qual as memórias individual e coletiva perpassam todo o filme. É devido à complexidade de seu uso, portanto, que neste artigo iremos dedicar nossa análise para a constituição da memória coletiva por meio

dos processos de rememoração, esquecimento, resistência e testemunho. Interessa-nos o ato de resistência do cineasta militante⁸ em busca da construção da experiência política coletiva.

3. A imagem de arquivo que resiste

No artigo “*O tremor das imagens. Notas sobre o cinema militante*” (2010), a documentarista e pesquisadora de imagens de arquivo Anita Leandro analisa imagens feitas por operários franceses entre os anos de 1968 e 1974. Ao discutir o filme *O fundo do ar é vermelho* (1977), de Chris Marker, que utiliza as imagens feitas por esses trabalhadores para criar uma narrativa sobre a história política francesa dos anos 1960 e 1970, Leandro (2010, p. 102) fala em “colocar em evidência o tremor das imagens”, afirmando que essa foi a forma de Marker tornar sensível o apelo à imagem de arquivo que, em seu filme, operava como uma testemunha viva do passado. Para Leandro (2010, p. 102), “ao atribuir àquelas imagens o estatuto de um vestígio material da luta política, capaz de mediar uma atualização do passado, [...] Marker homenageia o historiador do imediato que é o cineasta militante”.

Ao chamar de “historiador do imediato” o “cineasta militante”, Leandro dá atenção a um tipo específico de captação de imagens e de cineasta engajado. Seja no cenário político francês, nos arquivos utilizados por Marker, seja nas imagens da união de milhares de grevistas, utilizadas por Coutinho, o registro de momentos históricos parece estar inevitavelmente vinculado a um ato de resistência e responsabilidade memorial para com a história e com o presente – afinal, é com ele que essas imagens prestam conta.

Atualmente, por exemplo, se tem conhecimento do caráter propagandístico das imagens produzidas por nazistas durante Segunda Guerra Mundial, assim como se sabe do caráter de resistência das outras imagens feitas por judeus no mesmo período, como destaca Sylvie Lindeperg em entrevista a Jean-Louis Comolli (2010). Lindeperg comenta sobre algumas fotografias feitas clandestinamente pelo judeu Grossman no gueto de Lodz, na Polônia, durante a Segunda Grande Guerra. Ela afirma que, nessas imagens, “ [...] percebe-se que eles (os judeus) oferecem seus rostos a Grossman como quem deixa um testamento. Acontece algo na relação com o fotógrafo que deve transmitir a última imagem dos condenados” (LINDEPERG, 2010, p. 339).

⁸ Expressão utilizada por Anita Leandro, documentarista e pesquisadora de montagem e *mise en scène* da fala em imagens de arquivo no cinema.

Trata-se, nesses casos, do cineasta (ou fotógrafo) militante em ação, que produz imagens como ato de preservação e recusa ao apagamento da memória. Fagioli (2017, p. 106, grifo da autora) defende que “Um acontecimento *arquivável* é aquele que constrói o passado enquanto visa um futuro” e é justamente por sua capacidade de comunicar em diferentes temporalidades que o arquivo possibilita um segundo ato de resistência: o de sua revisitação em um segundo processo de montagem, na “retomada”.

Lindeperg (2010) qualifica como “tomada” o momento em que uma imagem é gravada e, como “retomada”, o processo de reinterpretação e recontextualização dessa imagem em um procedimento posterior de montagem. Para Fagioli (2017), a retomada de uma imagem é um processo importante para que ela passe a ser tratada como arquivo, sendo ainda a própria retomada, em si, um ato de resistência.

É a recusa ao apagamento que impulsiona tanto o ato de gravar como o de visitar um material cuja potência política e histórica persiste e ao mesmo tempo se ressignifica ao longo dos anos. É na condição de arquivo que uma imagem adquire na retomada, nesse novo processo de montagem, que se constituirá a ponte entre passado e presente. Em suas teses *Sobre o conceito de história*, Walter Benjamin (1987) diz que o passado é constantemente ressignificado pelo presente uma vez que não existe como fato, realidade “do que verdadeiramente aconteceu”⁹. Leandro (2010), ao falar sobre os dois minutos e meio de filmagem do massacre dos operários da fábrica francesa de automóveis *Peugeot* por homens do batalhão de choque, em 1968, reforça o papel de memória da retomada do arquivo.

A retomada das cenas do massacre reitera o ato apresentado, permitindo o retorno do acontecimento passado, seu comparecimento no presente. A montagem participa, dessa maneira, da organização da narrativa histórica e da elaboração da memória coletiva. (LEANDRO, 2010, p. 111)

Revisitar um arquivo é tornar presente o acontecimento passado. Em *Peões*, as cenas em que diretor e entrevistado assistem juntos às imagens de arquivo das greves se comportam como dispositivos incitantes de memórias individuais. Ou seja, o coletivo passa a ter corpo, voz e nomes próprios (FIG. 1). A relação de identificação entre o público e o filme passa a não ser apenas com a “massa” trabalhadora, mas com indivíduos que tem um discurso próprio, por

⁹ E, em sua tese de número 5, diz Benjamin (1987, p. 224): “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”, o que se complementa na tese de número 6: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1987, p. 224).

meio do qual expressam seu idealismo, sua solidão, suas boas e más lembranças da experiência grevista da década de 1980. A memória, portanto, se desvia da experiência coletiva e passa para a individual e, ao fazê-lo, torna-se novamente coletiva por meio do vínculo que estabelece entre filme e público.



FIGURA 1 – Do lado direito do plano, de costas para a câmera e de frente para a televisão, o ex-metalúrgico Djalma assiste às imagens de arquivo das grandes greves. A TV mostra o jovem Djalma próximo ao que parece ser o portão de entrada da fábrica da *Mercedes* convocando os colegas a “se prepararem pra segunda-feira”.
FONTE – *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004)

Nesse sentido, é válido compreender a experiência cinematográfica do arquivo como o estabelecimento de uma conexão quase que fronteira entre passado e presente, o que reitera a relação de vínculo que ao ser estabelecida entre passado e indivíduo constitui o espaço no qual se constrói a identidade (BOSI, 2003). É, portanto, a força da identidade e do reconhecimento que alimenta a memória enquanto cultura, que a sustenta por meio de um sistema de conservação e reprodução que altera e amplia a longevidade das informações. Apoiada, por sua vez, em Lotman, a professora e ensaísta Jerusa Pires Ferreira (1994/95, p. 118) afirma: “a continuidade da memória é a da existência”.

Se por um lado a dimensão memorial da imagem de arquivo e sua qualidade de documento são consideradas importantes para a preservação da história, por outro, esse pode ser justamente o motivo pelo qual se busca esconder e até eliminar esses rastros do passado.

Embora pertencentes a universos distintos, Iúri Lotman e Walter Benjamin são incisivos em destacar como a memória é constantemente ameaçada pelo esquecimento que, muitas vezes, é imposto por instituições de poder hegemônicas. Nesse sentido, não apenas o arquivo estaria em risco, mas a própria história, a cultura e seus narradores.

4. A memória e o esquecimento imposto

No livro “*Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de história’*”, Michael Löwy (2005) faz uma introdução breve e consistente ao pensamento de Walter Benjamin, traçando os aspectos mais marcantes de sua obra, situando o autor em seu contexto histórico e destacando as influências teóricas e políticas desse momento em sua produção.

Influenciado pelo romantismo alemão, messianismo judaico e marxismo – sem promover uma *assamblage* entre eles, mas propondo o enfrentamento mútuo de suas principais influências (LÖWY, 2005) – Benjamin está atento aos processos de produção de memória e esquecimento históricos. É em meio à sua crítica ao historicismo que Benjamin insiste na importância de se ler a história à contrapelo e em conta-la pelo ponto de vista dos vencidos, dando destaque, em suas teses “*Sobre o conceito de história*” (1987), ao aspecto do marxismo que mais lhe interessava: a luta de classes (LÖWY, 2005).

Benjamin (1987) alerta para uma inscrição da história não-linear e qualitativa fundada na rememoração das classes resistentes, dos vencidos, explorados, oprimidos e dominados pois, para ele, “o sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida” (BENJAMIN, 1987, p. 228) que possui a consciência de romper o contínuo da história no instante de sua ação.

E é justamente por seu poder de ação e união que a classe trabalhadora consciente representa um risco para instituições de poder dominantes cuja hegemonia se constrói sobre o domínio da classe proletária, operando em um sistema hierárquico que fica evidente quando movimentos sociais de oposição à essa hegemonia ganham força no país. Foi o que aconteceu com as greves dos metalúrgicos do ABC, um movimento considerado ilegal pela elite e governo brasileiro e que foi violentamente reprimido pelo Regime Militar da época.

No filme *Peões*, esses acontecimentos vêm à tona por meio de cartelas de texto, pelos arquivos e, principalmente, pelo testemunho dos personagens. O ex-metalúrgico Bezerra, ao ser perguntado pelo diretor Eduardo Coutinho se valeu a pena ir para São Paulo, fala da

consciência política que adquiriu ao participar das greves de 1980, que se não tivesse viajado naquela época, hoje (ano de 2002) só saberia “pegar uma foice e ir pra roça”. O ex-peão João Chapéu também relembra que quando conheceu o Sindicato dos Metalúrgicos começou a ler e a se informar sobre o que acontecia em outros países, passando então a entender que “a gente só melhorava se lutasse” (FIG. 2). Já Joaquim deixa claro que o papel de Lula era orientar os trabalhadores que, uma vez orientados, tinham força.

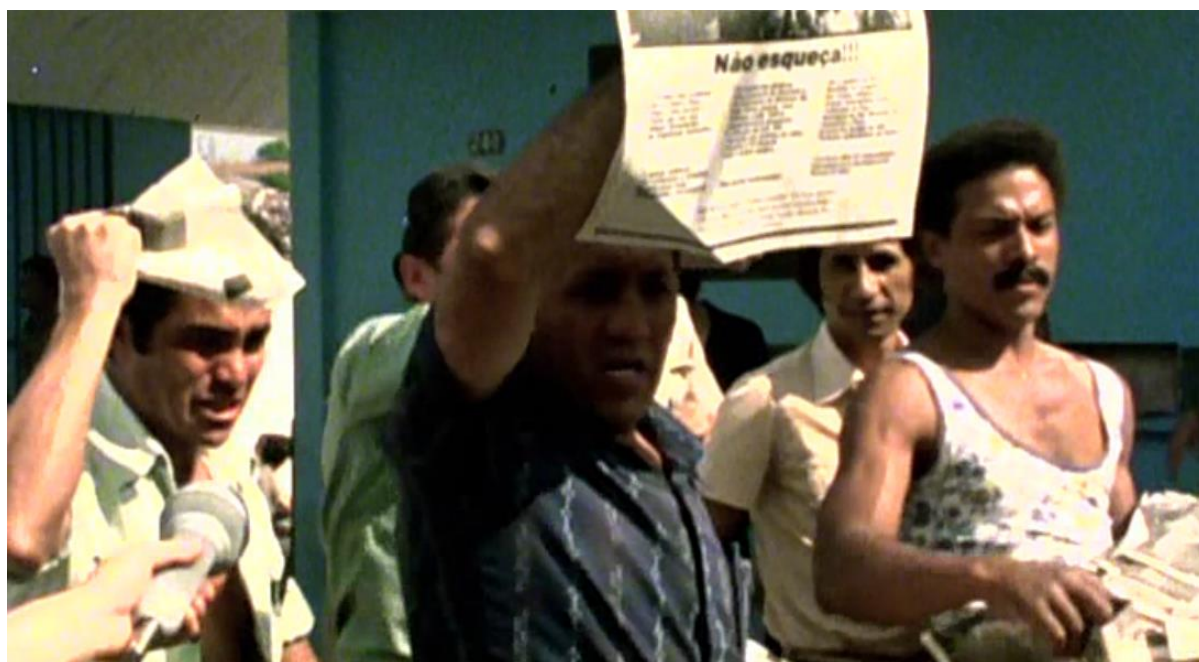


FIGURA 2 – Imagem de arquivo utilizada em *Peões*. João Chapéu está no centro da imagem, vestindo uma camisa azul, erguendo o jornal do Sindicato dos Metalúrgicos durante as greves do ABC.
FONTE – *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004)

Parte dessa orientação comentada por Joaquim é vista em *Peões*, em um discurso de Lula que citamos abaixo.

Todos nós sabemos porque estamos em greve. Só não sabem o governo e só não querem saber os nossos empresários. Todos nós sabemos que, no mundo inteiro, nunca os trabalhadores conseguiram ganhar nada sem que houvesse luta, sem que houvesse perseverança, sem que houvesse disposição de brigar até o fim. (PEÕES, 2004)

Esse é um trecho do filme *Linha de montagem*, realizado em 1982, e que foi “salvo”, na época, pela personagem Zélia, que escondeu o filme em uma sacola no dia em que a Polícia Federal chegou ao Sindicato para apreender o rolo do filme. Se isso tivesse acontecido, afirma Zélia, “a gente ia ficar sem história nenhuma”.

Linha de montagem é um dos filmes que Coutinho utiliza como material de arquivo em *Peões*, já no ano de 2002, passados exatos vinte anos da realização de *Linha*. São depoimentos como os de Bezerra, João Chapéu, Joaquim e, principalmente, de Zélia, que colocam luz sobre a importância de uma história narrada pela classe combatente e sobre o caráter político do próprio ato de lembrar, de preservar o passado e recusar o esquecimento. São esses testemunhos que permitem que o passado irrompa fulgurante, que cintile, num momento de perigo. Diz Benjamin (1987, p. 224) em sua sexta tese:

O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela.

Segundo Löwy (2005), Benjamin defendia que é apenas no ato de olhar para o passado que se alcança uma redenção revolucionária, pois esta não é “[...] apenas uma questão de memória, mas, como lembra a tese I, trata-se de ganhar a partida contra um adversário poderoso e perigoso” (LÖWY, 2005, p. 53). Para Benjamin, o adversário era o fascismo que, não sem querer, se fortalecia na tradição do silenciamento dos oprimidos e até aos mortos ameaçava com a falsificação e esquecimento dos combatentes (LÖWY, 2005). O esquecimento é estratégico, consiste em se privar a classe operária de suas forças ao atribuir a ela o papel de salvar gerações futuras quando, na verdade, ela “[...] se alimenta da imagem dos antepassados escravizados, e não dos descendentes liberados.” (BENJAMIN, 1987, p. 229).

O esquecimento forçado é uma ferramenta de poder que, ao longo da história, se mostrou de formas variadas, seja nos escassos arquivos de registro do Holocausto (como aponta Márcio Seligmann-Silva no artigo “*Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*”), na impunidade dos genocídios cometidos contra populações negras e indígenas (denunciados pela escritora Scholastique Mukasonga em seu livro “*Baratas*”) ou na própria negação institucional do número de mortes e torturas ocorridos em ditaduras no passado (como apontam Camila Boehm e Fernanda Cruz em reportagem para a Agência Brasil). Por esse motivo, a memória surge, continuamente, como polo oposto a um esquecimento que precisa ser combatido.

Iúri Lotman (1990) caracteriza o esquecimento de duas maneiras: como “elemento de memória” e “instrumento de destruição”. O primeiro está sujeito ao processo natural de aumento e redistribuição do que é memorizável, enquanto o segundo é imposto e utilizado como ferramenta de invisibilidade da memória por forças de poder. De acordo com Ferreira (1994/95, p. 117), para Lotman e Boris Uspênski, “[...] o esquecimento é um mecanismo

explorado por uma instituição hegemônica, tendo em vista excluir da tradição os elementos indesejáveis da memória coletiva.”. E é em oposição a esse mecanismo que buscamos, aqui, revisitar *Peões* sob a perspectiva da memória coletiva que se constitui a partir da experiência política comum, posto que, para Paul Ricoeur (2012, p. 83, grifo do autor), “A memória coletiva constitui o solo de enraizamento da historiografia. [...]. É enquanto exercida que a memória cai sob esse ponto de vista.”.

5. *Peões*: a memória de uma experiência política coletiva

Eduardo Coutinho assina a direção *Peões* assim como a de muitos outros filmes que fizeram dele um dos realizadores mais influentes da história do cinema documental brasileiro contemporâneo. Dentre os destaques de sua filmografia está *Cabra marcado para morrer* (1984), filme considerado por Jean-Claude Bernardet (2003) um divisor de águas no cenário do Cinema Novo brasileiro na época.

Coutinho se estabeleceu como um documentarista que investigava as possibilidades criativas da narrativa cinematográfica e que se interessava pelas histórias de pessoas anônimas, por um trabalho de relevância política e social e por um cinema documental que experimentasse a representação da realidade tão associada aos filmes de não-ficção (LINS, 2016). É nesse contexto que *Peões* se insere tanto como um filme que pode ser considerado distante da maioria das obras de Coutinho por trazer, em si, marcas da tensão entre memória e história consideradas raras em seu cinema (WERNECK, 2013), como também uma obra que se aproxima, especialmente de *Cabra marcado para morrer*, por conta outras tensões “entre singularidade e representatividade, interpretação de si e identidade social” (MESQUITA; GUIMARÃES, 2013, p. 590).

Peões se assemelha a *Cabra* pelo fato de ambos os filmes tratarem de temas políticos que envolvem a luta por direitos de trabalhadores, por lidarem com uma memória coletiva fragmentada pelo tempo – mas que ainda ressoa na história individual das pessoas envolvidas – e por construírem uma narrativa mediada pelos arquivos. Enquanto *Peões* busca pelos anônimos envolvidos nas greves do ABC paulista, *Cabra* conta a história do líder e fundador das Ligas Camponesas da cidade de Sapé – PB, João Pedro Teixeira, que defendia direitos dos trabalhadores rurais e que foi assassinado a mando de latifundiários.

É em relação ao lugar ocupado pelas lideranças políticas de cada movimento no momento de realização de seu respectivo filme que a análise conjunta das obras encara um

ponto de distanciamento ou até de ruptura. Claudia Mesquita e Victor Guimarães (2013, p. 582) comentam sobre as trajetórias dos líderes políticos de *Cabra* (João Pedro) e *Peões* (Lula):

Uma análise do estatuto dos dois personagens já seria suficiente para opor a história de um líder popular vencido e assassinado (João Pedro) à história, se quisermos, de um vencedor (Lula) – o que, em si, registra mudanças complexas na sociedade brasileira.

Ao apontar a “vitória” de *Peões* sobre *Cabra*, Mesquita e Guimarães (2013) ressaltam que a história brasileira também se constituiu junto às lideranças e lutas sociais de João Pedro e Lula. Nesse contexto, tanto em *Cabra* como em *Peões*, a narrativa de si significa um ato de resistência política e histórica. *Peões* dá a palavra aos metalúrgicos, abre espaço para que eles se tornem narradores de sua história que, em certa medida, é também a história de muitos brasileiros (FIG. 3). Narrar é intercambiar experiências, já destacava Walter Benjamin (1987).



FIGURA 3 – Conceição demonstra com os braços o movimento que fazia quando trabalhava na linha de montagem da fábrica de automóveis *Volkswagen*, pegando chicote. Ela fala que, quando dormia, sonhava que estava na linha de montagem e, dormindo, repetia com os braços o mesmo movimento que fazia quando estava na fábrica. Conceição sentia dores no corpo devido ao esforço físico, mas não conseguiu mudar de posição na fábrica pois alegaram que ela “não tinha leitura”.

FONTE – *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004)

Rodrigo Ribeiro Paziani e Aparecida Darc de Souza (2015), historiadores que pesquisam cinema, história e educação, destacam a importância de a história ser contada pelos seus próprios agentes, o que consideram ser, antes e mais que qualquer outra coisa, um ato político. Benjamin (1987) também alerta para esse aspecto do discurso e para a ameaça que a

evolução de forças produtivas representa para as narrativas e narradores, apesar de ainda acreditar na resistência da narrativa, pois “ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (BENJAMIN, 1987, p. 204).

Nesse sentido, Lotman tem pensamento consonante com o de Benjamin. Segundo Jerusa Pires Ferreira (1994/95), Lotman concebia a memória como um *continuum* capaz de se restaurar e se ampliar por meio de agentes da cultura. Assim, em um cenário de conflito entre forças, a memória resiste e busca seguir seu fluxo nas diversas linguagens da cultura, ainda que sofra constantes ataques. Para o semiótico, a essência da memória é ir de encontro ao esquecimento (FERREIRA, 1994/95).

Nesse processo, mais uma vez a memória se insere em uma relação comunicacional para além da afetiva. Para Benjamin (1987, p. 210), “[...] a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado”. E complementa: “Quem escuta uma história está em companhia do narrador” (BENJAMIN, 1987, p. 213).

É esse processo que vemos acontecer em *Peões*. A partir do momento em que se toma conhecimento das singularidades inseridas em uma multidão de trabalhadores, o público vai ao encontro dos personagens, dos testemunhos. Alguns de seus relatos exprimem experiências difíceis de se transmitir ou, até mesmo, de se verbalizar. O peão Geraldo se cala e dirige o olhar para fora do quadro logo após responder que não quer que seus filhos sejam peões de fábrica como ele; Bitu revela que tanto apanhou quanto viu amigos serem agredidos nas portas das fábricas; Zacarias conta que “cansou” de tanto ir ao banheiro da fábrica chorar para não bater no patrão; Januário assume que está tentando recuperar o tempo perdido com sua família por não ter visto suas filhas crescerem devido à sua dedicação ao Sindicato dos Metalúrgicos.

A memória concebida sob uma experiência compartilhada se manifesta das mais variadas formas. Em *Peões*, as imagens de arquivo, enquanto intermediadoras de memória e discurso, são “investidas de memórias pessoais e afetivas” (MESQUITA; GUIMARÃES, 2013, p. 596). Os personagens Djalma, João Chapéu, Henok e Miguel, como os únicos que assistem a suas imagens de arquivo em casa, junto a Coutinho, constroem um gesto fílmico no qual o arquivo é o intermediador e disparador da memória em um procedimento que o diretor já havia explorado anos antes em *Cabra*, quando “também partia de imagens rodadas 17 anos antes para estimular a memória de um grupo de camponeses com uma experiência política comum no passado” (LINS, 2007, p. 175).

O ato de direcionar o olhar ao passado a partir do presente é uma marca do cinema de Coutinho, uma “estratégia do dispositivo”, como aponta Lins (2004, p. 175). É utilizando filmes de arquivo, fotografias, objetos ou até mesmo a partir da própria conversa que Coutinho “comprime” o tempo e faz com que a memória de algo que aconteceu há décadas, seja sentida e lembrada pelos personagens como se tivesse acontecido momentos antes da filmagem. Nas palavras de João Moreira Salles (2017), Coutinho “cria as condições pra que, em determinado momento, a distância entre o passado e o presente seja abolida. E o passado emerge no presente”¹⁰.

Peões utiliza-se de vários desses “objetos biográficos”¹¹ – fotografias, filmes de arquivo, jornais, revistas – dos quais Mesquita e Guimarães (2013, p. 596) destacam as imagens de arquivo que, segundo eles, “[...] são vestígios de um movimento coletivo que só pode ser retomado, no presente, por um filme, que deles se vale para provocar narrativas pessoais e inéditas, ‘reescrevendo’ algo da história”.

Essa reescrita, para acontecer de forma integral, precisa passar por certas etapas. Para Benjamin (1987), a inteireza do passado está na humanidade redimida, ou seja, é preciso que a humanidade se redima no presente, em um processo rememorativo, para que possa apreender o passado por inteiro. Michael Löwy (2005, p. 51) complementa:

[...] a rememoração, a contemplação, na consciência, das injustiças passadas, ou a pesquisa histórica, aos olhos de Benjamin, não são suficientes. É preciso, para que a redenção aconteça, a reparação – em hebraico, *tikkun* – do sofrimento, da desolação das gerações vencidas, e a realização dos objetivos pelos quais lutaram e não conseguiram alcançar.

Peões também pode ser visto como uma reparação histórica. O filme não apenas nega a invisibilidade que, por anos, foi imposta aos metalúrgicos do ABC paulista, mas, principalmente, dá condições para que a história das greves de 1979 e 1980 seja finalmente contada do ponto de vista de quem a vivenciou direta e indiretamente. Durante as greves, muitos trabalhadores foram demitidos, presos e agredidos, além de não obterem sucesso na conquista de todas as suas reivindicações.

Entretanto, essa é uma história contada no momento em que o ex-líder sindical dos metalúrgicos está prestes a chegar na presidência da república brasileira, um acontecimento

¹⁰ Declaração de João Moreira Salles em entrevista concedida a Pedro Bial no programa de TV “Conversa com Bial” exibido pela Rede Globo em 8 de novembro de 2017.

¹¹ Ideia inferida por Eclea Bosi a partir de Violette Morin sobre objetos que incorporam a memória e “envelhecem com seu possuidor”. Para Bosi, “Cada um desses objetos representa uma experiência vivida, uma aventura afetiva do morador” (2003, p. 26).

que transparece na fala dos personagens, mas que não ofusca o resgate da memória provocado por Coutinho no ato de ouvir a história desses vencidos que, talvez, em 2002, estivessem próximos de alcançar a sua redenção.

6. Considerações Finais

Se *Peões* dialogou com o passado por meio dos arquivos dos filmes *Greve*, *Linha de montagem* e *ABC da greve*, e das memórias corpóreas e afetivas de seus personagens, fazer uma pesquisa em 2020 sobre *Peões* é não apenas encarar nosso passado, mas compreender como o presente o dimensiona e é condicionado por ele.

Entendemos *Peões* como uma obra que não só evoca um processo de rememoração de seus personagens ao promover seu encontro com as imagens de arquivo, mas também se constitui como uma linguagem da cultura que por meio de códigos específicos formula uma outra maneira de comunicar, de criar vínculos e de preservar a história. É por meio do encontro entre essas diversas camadas de significação que percebemos o afeto, o orgulho, a dor, a nostalgia e a militância atravessarem as falas dos peões estabelecendo-se como os principais elos de ligação entre a experiência política coletiva e individual das greves dos metalúrgicos do ABC.

Nesse processo de deslocamento contínuo entre as duas esferas de memória está também a necessidade de narrar, a vontade de fazer a história presente por meio do testemunho da experiência. Para Coutinho, uma das coisas mais importantes de seu cinema era a experiência vivida e encarnada na fala e no gesto, era a ética de ouvir o testemunho do outro com a intenção de entendê-lo, não de prová-lo. Em uma história que resiste, que se transforma em cinema por meio dos rastros no arquivo e na fala daqueles que não fazem parte dos livros ou publicações oficiais sobre os eventos de 1979 e 1980, é no ato de testemunhar, no de “retomar” e no de ouvir que *Peões* se faz resistente.

Referências

- ABC da greve. Direção: Leon Hirszman. [S. l.]: Taba Filmes, 1979-90. 1 vídeo (85 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2hhFk0cml6Y>. Acesso em: 6 fev. 2020.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: **Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.
- _____. Teses sobre o conceito de história. In: _____. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.
- BERNARDET, J. C. O intelectual diante do outro em greve. In: **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das letras, 2003, p. 186-202.
- BOEHM, E.; CRUZ, F. País ainda não “passou a limpo” período da ditadura, diz procuradora. **Agência Brasil**, São Paulo, 11 maio 2018. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2018-05/pais-ainda-nao-passou-limpo-periodo-da-ditadura-diz-procuradora>. Acesso em 23 jun. 2019.
- BOSI, E. **O tempo vivo da memória**. Cotia: Ateliê editorial, 2003.
- CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. [S. l.]: Mapa Filmes, 1984. 1 vídeo (119 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HGSRLi8BGw>. Acesso em: 6 fev. 2020.
- DERRIDA, J. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Images in spite of all**. Four photographs from Auschwitz. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- ECO, U. Introduction by Umberto Eco In: LOTMAN, Y. M. **The universe of the mind**. Tradução de Ann Shukman. Grã-Bretanha: Indiana University Press, 1990. p. vii-xiii.
- FAGIOLI, J. Pensamento da tomada, engajamento da retomada. In: FAGIOLI, J. **Porque as imagens se põem a tremer? Militância e montagem em O fundo do ar é vermelho, de Chris Marker**. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. p. 98-116. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-B6HM8A>. Acesso em: 8 fev. 2020.
- FERREIRA, J. P. Cultura é memória. **Revista USP**, São Paulo, n. 24, p. 114-120, dez./fev. 1994/95. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/27032/28806>. Acesso em 25 jun. 2019.
- FUNARI, P. P. A. Considerações em torno das “Teses sobre filosofia da história”, de Walter Benjamin. **Crítica Marxista**, Campinas, n. 3, p. 45-53, 1996. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/3_PPFunari.pdf. Acesso em: 1 out. 2019.
- GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GREVE. Direção: João Batista de Andrade. [S. l.]: Raiz e Associado Stopfilm, 1979. 1 vídeo (36 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8p8Bwdnsooc>. Acesso em: 6 fev. 2020.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.
- LEANDRO, A. O tremor das imagens, notas sobre o cinema militante. **Revista Devires**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 98-117, jul./dez. 2010. Disponível em: <http://chronos.fafich.ufmg.br/~devires/index.php/Devires/article/viewFile/318/179>. Acesso em: 6 jun. 2019.
- LE GOFF, J. Documento/monumento. In: **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. São Paulo: Editora da Unicamp, 1990. p. 535-549. Disponível em: <https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf>. Acesso em: 8 fev. 2020.
- LINDEPERG, S.; COMOLLI, J. L. Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista com Sylvie Lindeperg. In: **Catálogo Forumdoc.BH. 2010**, p. 318 – 345. Disponível em: <https://issuu.com/forumdoc/docs/forumdoc2010>. Acesso em: 8 fev. 2020.
- LINHA de montagem. Direção: Renato Tapajós. [S. l.] Produção: Tapiri Cinematográfica, 1982. 1 vídeo (87 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5KA8TQEWS8I>. Acesso em: 6 fev. 2020.

LINS, C. Eduardo Coutinho, linguista selvagem do documentário brasileiro. **Galáxia**, São Paulo, n. 31, p. 41-53, abr. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/gal/n31/1982-2553-gal-31-0041.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2019.

_____. Peões: adeus à “classe operária”. In: **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. p. 169-187.

LOTMAN, Y. M. Sobre los dos modelos de la comunicación en el sistema de la cultura. In: **La semiosfera II**. Tradução de Desiderio Navarro. Madrid: Frónesis Cátedra Universitat de València, 1998. p. 27-42.

_____. The problem of the historical fact. In: **The universe of the mind**. Tradução de Ann Shukman. Grã-Bretanha: Indiana University Press, 1990. p. 217-220.

_____. The text as process of movement: author to audience, author to text. In: _____. Tradução de Ann Shukman. Grã-Bretanha: Indiana University Press, 1990. p. 63-81.

_____. Three functions of the text. In: _____. Tradução de Ann Shukman. Grã-Bretanha: Indiana University Press, 1990. p. 11-19.

LÖWY, M. A filosofia da história de Walter Benjamin. Tradução de Gilberto P. Passos. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 16, n. 45, p. 199-206, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v16n45/v16n45a13.pdf>. Acesso em: 9 out. 2019.

_____. **Walter Benjamin aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACHADO, I. Pensamento semiótico sobre cultura. **Sofia Versão Eletrônica**, Vitória, v. 2, n. 2, p. 60-72, 2013. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/sofia/article/view/5599/4077>. Acesso em: 8 jan. 2020.

MESQUITA, C. C.; GUIMARÃES, V. R. Peões: tempo de lembrar. In: OHATA, M. (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 577-604.

NICHOLS, B. Em que os documentários diferem dos outros tipos de filme? In: **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. 5. ed. Campinas: Papirus, 2010. p. 47-71.

PAZIANI, R. R.; SOUZA, A. D. Experiências e memórias de trabalhadores na sala de aula: a contribuição dos documentários de Eduardo Coutinho no ensino de história social. **Espaço Plural**, v. 16, n. 32, p. 171-203, 2015. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/4459/445944238009.pdf>. Acesso em: 8 fev. 2020.

PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2004. 1 DVD (85 min.).

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>. Acesso em: 9 jun. 2019.

RICOEUR, P. A memória exercitada: uso e abuso. In: **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2012. p. 71-104.

ROUSSO, H. O arquivo ou o indício de uma falta. Tradução de Dora Rocha Flaksman. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 17, 1996. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2019/1158>. Acesso em: 04 mai. 2019.

SALLES, J. M. João Moreira Salles fala sobre sua admiração por Eduardo Coutinho. Entrevista concedida a Pedro Bial. **Conversa com Bial**, 2017. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/6276050/>. Acesso em: 8 fev. 2020.

VELHO, A. P. M. A Semiótica da Cultura: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação. **Revista de Estudos da Comunicação**, Curitiba, v. 10, n. 23, p. 249-157, set./dez. 2009. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/index.php/estudosdecomunicacao/article/view/22315/21413>. Acesso em: 19 abr. 2019.

WERNECK, A. Peões. In: OHATA, M. (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 573-577.