

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

CABRA MARCADO PARA MORRER:
DA HISTÓRIA DO CABRA À HISTÓRIA DO FILME

ANNE LEE FARES DE QUEIROZ

CAMPINAS / 2005

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Multimeios

CABRA MARCADO PARA MORRER:
DA HISTÓRIA DO CABRA À HISTÓRIA DO FILME

ANNE LEE FARES DE QUEIROZ

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Multimeios sob a orientação do Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos.

CAMPINAS / 2005

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA. – UNICAMP

Q32c Queiroz, Anne Lee Fares de.
“Cabra Marcado Para Morrer”: da história do cabra à
história do filme. / Anne Lee Fares de Queiroz. – Campinas, SP:
[s.n.], 2005.

Orientador: Fernão Pessoa Ramos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes.

1. Cinema brasileiro. 2. Eduardo Coutinho. 3. Documentário.
I. Ramos, Fernão Pessoa. II. Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes. III. Título.

Título em inglês: “Man marked to die”: from the man’s history to the film’s history.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Brazilian cinema - documentary

Área de concentração: Cinema

Titulação: Mestre em Multimeios

Banca examinadora:

Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos

Prof.^a Dr.^a Josette Maria A. S. Monzani

Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira

Data da defesa: 28 de Fevereiro de 2005

PALAVRAS-CHAVE: Eduardo Coutinho; *Cabra Marcado Para Morrer*; cinema brasileiro, documentário.

RESUMO:

20 anos após o lançamento, o filme *Cabra Marcado Para Morrer*, de Eduardo Coutinho levantou e continua levantando uma série de questões ligadas à cinematografia brasileira contemporânea, em termos de linguagem, história do cinema, história do país, e ainda à própria obra do cineasta que é hoje um dos mais representativos do Brasil. Por ter atuado ao longo dos mais de 30 anos (de 1964 até os dias atuais) com uma obra ficcional e documentária de valor reconhecido, autores continuam se debruçando sobre seus filmes, em atividades de análise e pesquisa histórica. Mesmo que 20 anos tenham se passado desde o lançamento do filme *Cabra Marcado Para Morrer*, este continua um marco qualitativo da cinematografia brasileira (vide as últimas enquetes de “melhores filmes”) e uma referência em termos de inovação estilística no documentário.

Quando Eduardo Coutinho decide retomar, em 1981, o projeto do filme que contava a vida e a morte do líder camponês João Pedro Teixeira, e que fora interrompido pelo golpe militar de 1964, suas intenções, segundo ele próprio, são de apurar a história da luta camponesa, a experiência da filmagem interrompida em 1964, a história real da vida de João Pedro e, claro, a trajetória de cada um dos participantes até aquele momento presente.

Como documentário, *Cabra Marcado Para Morrer* é um relato de como a vida de todas as pessoas envolvidas e, sua confecção foi profundamente marcada pelo momento histórico do país. O *Cabra* de 84 representa um emaranhado de relações e de indicadores do modo como a História age no filme (do momento de sua concepção pelo CPC até o de sua retomada pelo cineasta apenas) e na esfera privada. Em contrapartida, tem-se ainda a atuação do filme sobre a História (como forma de reelaboração e de revisão do fatos, e até mesmo da construção de discurso) e sobre a vida particular dos camponeses retratados por Coutinho.

A grande transformação de *Cabra Marcado Para Morrer* em relação ao docudrama que deu-lhe origem está justamente no fato do cineasta ter incorporado ao filme terminado todos os percalços do seu início, as transformações na história do país e, principalmente, a nova ética prescrita ao documentário, a partir da ética presente no cinema verdade e da própria experiência de Coutinho, adquirida em seus anos de trabalho na televisão, no programa Globo Repórter.

Índice da Dissertação

<i>Introdução</i>	7
1. <i>A história de um filme</i>	17
1.1 <i>O primeiro Cabra Marcado Para Morrer. 1964.</i>	17
1.1.1 <i>A Família Teixeira</i>	21
1.2 <i>O segundo Cabra Marcado Para Morrer. 1984.</i>	29
1.2.1 <i>Reconstruindo a história nacional</i>	39
2. <i>Os principais comentadores ao longo dos anos</i>	43
2.1 <i>Cabra Marcado Para Morrer nas críticas da época de seu lançamento</i>	43
2.2 <i>Consuelo Lins e Carlos Alberto Mattos – a visão do Cabra nos dias de hoje</i>	54
3. <i>Algumas afinidades com o cinema verdade</i>	61
4. <i>Exemplo de Análise Fílmica: Cabra Marcado Para Morrer</i>	67
4.1 <i>A conversa ao invés da entrevista</i>	75
4.2 <i>O autor dentro do filme</i>	77
4.3 <i>Aproximação dos camponeses e representação deles</i>	79
4.4 <i>O papel da montagem na história de um filme</i>	83
4.5 <i>Narração</i>	89
5. <i>Referências Bibliográficas</i>	95
5.1 <i>Bibliografia Específica</i>	95
5.2 <i>Bibliografia Geral</i>	101
6. <i>Anexos</i>	107

Introdução

Em fevereiro de 1964, uma equipe composta por estudantes e profissionais ligados ao teatro e ao cinema, todos com pouquíssima experiência de métier, instala-se no Engenho Galiléia, em Vitória de Santo Antão, Pernambuco, com o propósito de começar as filmagens do longa-metragem que trataria da vida e do assassinato do líder camponês e fundador da Liga Camponesa de Sapé (Paraíba), João Pedro Teixeira. Pouco tempo depois, entretanto, com o Golpe Militar de 31 de março de 1964, as filmagens são interrompidas e o filme, nos moldes em que havia sido iniciado, nunca mais foi terminado. Na verdade, *Cabra Marcado Para Morrer* permaneceu inacabado até o ano de 1984, quando a Abertura política promovida pelo então presidente Figueiredo alguns anos antes permitiu que exilados políticos retornassem ao país e que se acalmasse um pouco o clima de medo e repressão que perpassava o cotidiano daqueles que estiveram engajados na luta política na década anterior.

A proposta inicial do filme, que começou a ser rodado em 64, não era exatamente a de um documentário, e muito menos nos moldes do que foi terminado posteriormente. Para que se entenda isso, é importante apontar a trajetória de Eduardo Coutinho, que em 1962, após retornar de uma viagem de 3 anos à Europa, onde havia estudado um pouco de cinema no IDHEC, em Paris, junta-se à caravana UNE-Volante, e percorre o nordeste do país, a fim de captar imagens da situação de subdesenvolvimento do Brasil. Dentro da UNE-Volante, a participação dos CPCs (Centros Populares de Cultura) era grande. Na verdade, o primeiro CPC, fundado em 1961, é instalado junto à sede da União Nacional dos Estudantes, na Guanabara, e só deixará de existir quando, com o golpe de 64, a própria UNE é desmantelada e seu prédio incendiado.

O projeto de *Cabra Marcado Para Morrer* está ligado à política de atuação do CPC que, dentro do panorama de agitação cultural e política dos anos que antecederam ao golpe, pretendia alcançar a revolução delegando às artes em geral (plásticas, cênicas, literárias) o papel de ferramenta indispensável à transformação social.

O CPC surge quando, em 1960, Oduvaldo Vianna Filho, recém saído do Teatro de Arena (SP) por causa de divergências quanto ao modelo teatral adotado pelos participantes do Arena, resolve juntar um grupo de pessoas ligadas à arte e ao teatro para a montagem de peças que circulassem em fábricas, escolas, sindicatos e outras instituições e que apresentassem também preocupações sociais e políticas. O caráter destas peças deveria ser essencialmente político e alcançar o povo, portanto, era imprescindível que fossem montadas numa linguagem acessível e também educativa.

A primeira peça a fazer parte deste projeto foi *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, do próprio Oduvaldo Vianna Filho, e que tratava da questão sócio-econômica. A fim de tornar o tema, já complicado, mais acessível aos trabalhadores que normalmente não tinham contato com questões deste porte, Vianna Filho procura o sociólogo Carlos Estevam Martins, do ISEB. Assim, a peça é encenada no pátio da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil. Carlos Estevam já conhecia através do ISEB o trabalho de Paulo Freire e do MCP (Movimento de Cultura Popular) de Pernambuco (um órgão da Secretaria de Educação da Prefeitura do Recife), e é a partir daí que surge a idéia de organização de um Centro Popular de Cultura.

Inicialmente vinculado à UNE desde sua formação em abril de 1961, o CPC adquire estatuto jurídico em 8 de março de 1962, com autonomia financeira, e a aprovação de um regimento interno, o qual trazia um artigo específico sobre a definição de suas finalidades: promover atividades culturais nos setores teatrais, cinematográficos, musicais, das artes plásticas e gráficas. Inicialmente, o CPC envolve-se apenas com o teatro, mas logo passa a se desenvolver também nas outras artes. O primeiro espetáculo montado pelo CPC, portanto, foi uma nova encenação da peça de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não Usam Black-Tie*. Dentro da perspectiva de luta política que permeou aqueles anos pré-Golpe, era essencial para os cepecistas o desenvolvimento de um trabalho que pudesse “*eleva o nível de conscientização das massas*”¹. Leon Hirszman, um dos fundadores do CPC, considera que o Centro “*foi uma tentativa de divulgar a cultura no sentido de uma informação consciente, em que se partia da necessidade (e da convicção) de que o espectador ia ser o*

¹ Que consta do artigo 2º do estatuto jurídico do CPC. Peixoto, 1989.

*sujeito da história, em particular sujeito daquele momento do espetáculo. (...) Então era dar instrumentos dos quais ele pudesse ser o sujeito.”*²

É importante lembrar que a produção cultural da época, de acordo com Heloísa Buarque de Hollanda, tanto nos anos antes como posteriores a 64, foi intensa e sistematicamente marcada pelo debate político. Segundo a autora: “*Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas de modernização, da democratização, o nacionalismo e a ‘fé no povo’, estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética*”³, e conclui-se, de toda uma arte pensada e executada com objetivos revolucionários. Principalmente nos anos compreendidos entre 1960 e 1964, constata-se um movimento quantitativo e qualitativo de implementação de uma cultura participante e popular no país – decorrente direto dos debates da década anterior, principalmente em relação ao nacional e ao popular. Já em 1960 a UNE, durante a gestão de Aldo Arantes, projeta-se como força nacional com a UNE-Volante, que promovia assembleias e eventos político-culturais em quase todos os estados brasileiros. Um outro exemplo a ser citado é o Comando Geral dos Trabalhadores, em 1962, que se caracterizou por uma coligação de sindicatos com o objetivo de discutir, entre outras coisas, a determinação política das massas. Além disso, a criação das Ligas Camponesas no Nordeste, que já vinha de alguns anos antes, como pré-sindicatos rurais, teve grande valor no que se refere à presença crescente da esquerda na vida política nacional.

Assim, a questão da criação dos CPCs na década de 60 passa pelo debate da cultura brasileira que vinha desde a década de 50. Se, como afirma Heloísa Buarque de Hollanda, a arte do período esteve marcada pelo debate político, não se pode esquecer que no momento histórico no qual o CPC atua, popular e nacional representam duas faces de uma mesma moeda. A questão que se colocava implicitamente neste contexto era o do porquê se fazia cultura, e para quem. A resposta, claro, estava ligada às posições de artistas e intelectuais engajados na luta política e nas propostas de transformação social do país. Assim, a expressão *cultura popular* começa a ser muito utilizada, e há o surgimento de grupos culturais, dentre os quais o próprio CPC, que passam a utilizar o termo com caráter

² Citado por Galvão e Bernardet, 1983, p. 136.

³ Hollanda, Heloísa Buarque, 1992, p.17

nitidamente político. Para Galvão e Bernardet, num texto em que se propõem a analisar o nacional e o popular no pensamento cinematográfico brasileiro, é difícil especificar o que se entendia por cultura popular nos anos 60 ainda que já há algum tempo, definida pelos teóricos do ‘movimento de cultura popular’ principalmente quando se tratava de discutir as propostas e atividades do Centro Popular de Cultura.

Já para os teóricos do CPC, a expressão cultura popular, compunha-se de significados ligados à própria palavra ‘popular’, fossem eles de uso corrente ou mais erudito, e definia-se em termos exclusivos de transformação e forma particular de consciência. Para Ferreira Gullar⁴, a cultura popular definia-se como tomada de consciência da realidade brasileira. Entretanto, o popular buscado pelo Centro não era o que pudesse se confundir com o folclórico. Muito pelo contrário, na concepção de Carlos Estevam Martins, o folclore fazia parte daquilo que considerava arte alienada e não estava inserido no projeto de transformação que o CPC pretendia implementar. A verdadeira cultura popular passa a significar função política dirigida em relação ao povo e a prática desta cultura pelo CPC é definida como ontologicamente verdadeira em contraposição às falsas manifestações populares (na qual se inclui o folclore, por exemplo).

O quadro histórico em que surge o CPC inclui, entre outros aspectos, grande efervescência política e um período de ideologia nacionalista dentro da sociedade brasileira, o que formava um bloco nacional agrupando diferentes grupos e classes sociais. Daí a participação efetiva do artista/intelectual da classe média, que toma o partido do povo na atuação política, social e cultural proposta pelo CPC. O intelectual é necessário para organizar a cultura popular, engajada, e deve ser parte integrante do povo, falar ao povo, ser povo e ao mesmo tempo ser o seu porta-voz. Para isso, deve haver uma identificação dos intelectuais com os interesses e aspirações das massas. Para o CPC, as “obras da cultura popular” são as atividades dos centros de cultura, realizadas através dos “militantes da cultura popular”, ou seja, o artista que escolhe ser povo – postura que será fortemente criticada posteriormente.⁵ A experiência do CPC se vincula ainda, em teoria, à filosofia isebiana. Para o ISEB, o intelectual tem papel fundamental na elaboração e na

⁴ Gullar, *Cultura Posta em Questão*, p.3.

⁵ Para mais informações, ver Ortiz, 1985, pp 71-74, e Chauí, 1984.

concretização de uma ideologia do desenvolvimento: deve, portanto, explicitar o processo de tomada de consciência e viabilizar a transformação do país.

A partir disso, o CPC desenvolve uma ideologia a respeito da vanguarda artística, na qual a arte deve ser articulada enquanto instrumento de tomada de poder. No texto elaborado por Carlos Estevam Martins (o *Anteprojeto do Manifesto do CPC*) em que ficam explícitos os objetivos e obrigações do CPC, a arte popular revolucionária é vista como a única merecedora do adjetivo popular e capaz de transformar positivamente a cultura e a sociedade brasileiras. O *Anteprojeto do Manifesto* é, portanto, uma tentativa de sistematização das posições do CPC frente à cultura e política do país, que propunha revolucionar a sociedade passando o poder ao povo. Dentro desta idéia de revolução social, não é difícil perceber o quanto é relegada a segundo plano toda e qualquer dimensão individual. Esta é até mesmo vista como inconseqüente. Surge daí, principalmente, as querelas entre o CPC e outras vanguardas artísticas, como o próprio Cinema Novo, que não aceitavam a forma artística fechada na qual queriam trabalhar os teóricos do CPC. Para aqueles que se submetiam ao tipo de criação proposta pelos centros, não havia liberdade artística e nem autoral. Para o CPC não interessava a autoria de uma obra; o que importava era a participação anônima, o desdobramento de funções que se superpunham e a participação coletiva.

O *Anteprojeto do Manifesto do CPC* é peça importante para compreender a idéia de povo alienado e intelectual missionário, presentes na produção do Centro, seja na literatura, no teatro ou no cinema. A questão do popular e sua representação no *Manifesto* são de bastante interesse porque trazem uma contradição importante para se pensar a produção da “arte do povo, pelo povo e para o povo”. Dos três tipos de artes elencadas no texto de Carlos Estevam, só a revolucionária, feita pelo CPC, é tida como merecedora da designação de arte popular, e é a única saída apontada ao artista que quiser “ficar ao lado do povo”. As outras duas, concernentes aos aspectos folclóricos (candomblé, futebol) e aos meios de comunicação de massa, são consideradas alienadas e, por isso, vistas negativamente pelos intelectuais e artistas do CPC. Para Heloísa Buarque de Hollanda, com esta postura, o artista e o intelectual querem propor (e propõem, de fato) que o povo os aceite como companheiros de luta e de vida. É a busca de uma solidariedade para com o povo, proveniente da consciência culpada do artista de classe média, que passa a renegar sua

origem quando observa o sofrimento alheio. A arte popular revolucionária, desta forma, é feita pelos artistas que “optaram ser povo”, numa tentativa de desvencilhamento de valores e noções da burguesia de classe média, em direção a um tomar partido na luta pelos menos favorecidos e a um despertar da consciência nesta população.

Segundo Marilena Chauí, entretanto, o *Manifesto* não se destina ao povo. Seu destinatário é o artista e intelectual alienados, despolitizados e ideologicamente despreparados. No texto, Carlos Estevam escreve: “*O que distingue os artistas e intelectuais do CPC dos demais grupos e movimentos existentes no país é a clara compreensão de que toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas relações com a base material sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura.*” Assim, os participantes do CPC têm o conhecimento de que a superestrutura impede que a classe explorada tome consciência de seu papel na sociedade. Para eles, manifestações populares como o Carnaval, fazem com que o povo dê vazão a seus sentimentos de insatisfação, mas não vá além disso. Elas esgotam-se em si mesmas sem possibilitar-lhe a vivência de uma práxis social. Daí a necessidade de uma arte política, que não seja uma manifestação espontânea do povo.

Para alguns autores, o Manifesto pode ser alvo de severas críticas. A mais importante delas, talvez, é a de que há uma contradição residente justamente neste ponto, no que diz respeito à representação do povo encontrada no texto, que pode assumir várias formas, de acordo com a noção que se pretende trabalhar. O povo é *o novo na história*, força incorruptível e propulsora do desenvolvimento nacional, ao mesmo tempo em que é *a massa inculta*, povo fenomênico, alienado e rude. Por outro lado, há ainda o artista de classe média que escolhe ser povo, o revolucionário propagador da arte consciente e da liberdade. “*Assim, através da representação triplamente fantástica – do artista alienado, do artista do povo e do artista popular revolucionário em missão – é constituída a única imagem que interessa, pois é ela que se manifesta no Manifesto: o jovem herói do CPC.*”⁶

Com essa afirmação, Marilena Chauí faz a crítica da visão dicotômica, e até um pouco maniqueísta, que permeia todo o *Manifesto*. Com oposições do tipo *artista das minorias x artista popular das massas, arte alienada x arte consciente, expressão x*

⁶ Chauí, M. , op. cit., p. 92.

comunicação, e qualidade estética x popularidade revolucionária, o CPC termina por opor também forma x conteúdo, aspecto relevante para a compreensão dos desafios nutridos mutuamente entre alguns participantes do Cinema Novo e do CPC, principalmente no que diz respeito à linguagem adotada por um grupo e por outro. Para Carlos Estevam, a questão era que o Cinema Novo tinha que entender a necessidade de se falar para o povo usando a linguagem que este entendesse. E ainda: “As pessoas faziam parte do CPC porque achavam que era possível ser artista e ao mesmo tempo fazer arte para o povo. As pessoas que não tinham pretensões artísticas, como era o meu caso, perceberam rapidamente que isso era um barco furado. (...) O Glauber Rocha, que sonhava ser um grande artista, não podia aceitar aquela camisa de força, uma atividade que, se tivesse algum mérito, seria educacional e nunca artístico.”⁷ Já para alguns do Cinema Novo, a pesquisa formal era de extrema importância e aliar uma forma nova a um conteúdo novo era a principal meta.

Assim, em depoimento publicado em *Arte em Revista*, Carlos Estevam explica um pouco o que eram aqueles tempos, nos quais a idéia do CPC era exatamente subordinar o artístico ao político. Segundo ele, o clima de revolução que originou o CPC, trazia a certeza de que logo as camadas populares chegariam ao poder, e a intenção dos artistas dos centros era justamente contribuir para a politização crescente e rápida das massas, mesmo que fosse preciso sacrificar a dimensão artística para se alcançá-la. Embora para alguns componentes houvesse sempre a ilusão de que era possível conciliar a arte e a política, Carlos Estevam confessa que no CPC havia falta de espaço para a criação artística. “(...) a tendência era cada vez mais baixar o nível, e eu lutei para que cada vez mais baixasse o nível, não do conteúdo mas da forma. (...) O Chico de Assis queria aplicar técnicas de Brecht e eu disse: ‘Nada de Brecht por aqui.’ Quer dizer, nós tínhamos tanta auto-confiança que vinha alguém falar em Brecht, no caso um teatrólogo, e nós dizíamos que Brecht não entendia nada daquilo que estávamos fazendo, que não queríamos efeitos de distanciamento, mas o máximo de aproximação possível.”⁸ A conclusão é que dentro da arte popular revolucionária, o artista e o intelectual têm a obrigação de clareza para com o público e devem, portanto, se exprimir dentro da sintaxe das massas, o que invalidava qualquer

⁷ Depoimento para *Arte em Revista*. Citado por Bernardet e Galvão, op. cit., p. 159.

⁸ *História do CPC*. Depoimento de Carlos Estevam Martins, publicado em *Arte em Revista*, n 3, SP, Kairós-CEAC, 1980.

tentativa de transgressão das formas de artes tradicionais. Para o CPC, a revolução deveria ser social e política, e não artística.

Diante de todo este quadro de agitação e engajamento político e cultural nos anos 60, portanto, não é surpreendente constatar que os CPCs espalharam-se em alta velocidade por todo o país, principalmente pelo Rio de Janeiro, onde a atuação da UNE era bastante forte. Em 1961, o primeiro Centro é instalado na Guanabara, no prédio da UNE, praia do Flamengo. São três seus primeiros diretores: Oduvaldo Vianna Filho, Leon Hirszman e Carlos Estevam Martins. Esta gestão dura de dezembro de 61 até dezembro de 62, e coincide com a gestão de Aldo Arantes na presidência da UNE. No ano seguinte, Carlos Diegues vai presidir o CPC por três meses apenas, sendo substituído por Ferreira Gullar, que fica na presidência do Centro até o Golpe de 64, quando o CPC é completamente desmantelado, assim como a própria UNE.

Também não surpreende que os centros quisessem atuar em várias frentes, no teatro, nas artes gráficas, artes plásticas, música, e até mesmo no cinema. É notável o fôlego com que o CPC articulou todas estas atividades e, já em 61, logo após sua fundação, articula a produção do filme *Cinco Vezes Favela*, embora o cinema nunca tenha tido dentro do Centro a mesma importância das outras artes⁹. O projeto deste filme se realizou a partir de cinco curta-metragens de diretores e uma equipe técnica quase sempre composta por novatos, que apesar da falta de recursos e de experiência, conseguiram finalizar o trabalho. Eduardo Coutinho, lembrando a produção do curta *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges, conta que por causa da falta de dinheiro, a produção foi toda feita em ônibus. “*Imagine, o primeiro filme, pouco dinheiro, aquela coisa: diretores sem nenhuma experiência, equipe sem experiência prática também... Não tínhamos quase nada.*”¹⁰

É, portanto, a partir de *Cinco Vezes Favela*, que Coutinho chega ao cinema do CPC. E, para o segundo filme, Estevam escolhe Coutinho para dirigi-lo. Em 62, com a segunda

⁹ Segundo Galvão e Bernardet, op. cit., p. 146. “*O cinema não chegou a ter, nos centros populares de cultura, a importância que tiveram outras artes, como o teatro, a música ou a literatura. Além de várias tentativas frustradas (entre as quais um longa-metragem rodado quase inteiro, Um Cabra Marcado Para morrer, que focalizava as ligas camponesas em Pernambuco e teve sua filmagem interrompida pelo golpe de abril), os únicos filmes produzidos pelo CPC foram quatro dos cinco curta-metragens que compõem Cinco Vezes Favela. Mesmo assim, fazendo cinema, teatro ou música, desde o início o CPC tem em seus quadros alguns nomes que seriam figuras importantes no cinema brasileiro: Arnaldo Jabor, Leon Hirszman, Carlos Diegues, posteriormente Eduardo Coutinho, Nelson Xavier, Sérgio Ricardo, Vladimir de Carvalho etc., e muitos deles salientam a importância que teve em sua formação cultural a experiência dos centros populares de cultura.*”

¹⁰ Entrevista com Eduardo Coutinho, Revista Cinemas, p. 41.

UNE-Volante que percorre o país, nasce a idéia de um outro filme a ser produzido pelo CPC. Coutinho conta que o projeto era fazer um documentário sobre a realidade das cidades por onde a Caravana passava. Filmou-se capitais como Manaus, Belo Horizonte, mas não houve interesse do CPC em montar o material posteriormente. *“Nós não conhecíamos nada da realidade dessas cidades, de modo que só filmávamos miséria.”*¹¹

Como o CPC não se interessa pelo material, o grupo decide filmar a partir de uma adaptação dos poemas de João Cabral de Melo Neto. Após algumas negociações, em que João Cabral termina por não liberar o uso de seus poemas. Quando, com a UNE-Volante, em 1962, Coutinho colhe o material citado acima, ele tem a oportunidade de entrar em contato com a viúva de um líder camponês, recém-assassinado na Paraíba. João Pedro Teixeira havia se tornado um mártir do movimento camponês, pois fora um dos fundadores das ligas que brigavam pelos direitos camponeses no Nordeste brasileiro. Em 1962, após uma série de ameaças, João Pedro foi assassinado de emboscada numa estrada próxima a Sapé, quando voltava para sua casa.

Elizabeth Teixeira, a viúva, fazia um comício pela morte do marido quando Coutinho filmou-a pela primeira vez. Elizabeth, que até então apenas acompanhava o marido, após sua morte passa a ser constantemente solicitada a ocupar o lugar que ele deixara vazio na luta pelos direitos políticos e sociais dos camponeses. Elizabeth foi filmada por Coutinho durante esta ocasião e por causa do contato entre o CPC e Elizabeth e porque a Liga de Sapé era a maior do Nordeste na época, a reconstituição da trajetória de João Pedro tornou-se um caminho natural para a próxima produção do CPC. Assim, em fevereiro de 64 iniciam-se as filmagens, que seriam logo interrompidas no mês seguinte, com o Golpe Militar de 64.

¹¹ Entrevista a Carlos Henrique Santiago, “Um Cineasta Premiado, Eduardo Coutinho”. Suplemento Literário.

1. A história de um filme

1.1 O primeiro *Cabra Marcado Para Morrer*. 1964.

Apesar de todas as críticas que se fazem atualmente ao posicionamento político e cultural adotado pelos cepecistas, principalmente no que se refere à idéia que faziam do povo e de como este deveria ser conduzido pelos artistas e intelectuais missionários, talvez o grande mérito do CPC e do MCP (que logo passam a atuar em conjunto no estado de Pernambuco), é o de terem promovido, no calor dos anos 60, um grande processo de discussão e prática de uma cultura popular. Hoje, pensa-se que muitos dos objetivos do CPC não foram alcançados, e ainda que muitos daqueles que o foram estavam um tanto equivocados em relação ao que realmente deveria ser uma arte transformadora ou popular. Entretanto, isto não tira o mérito do Centro de ter encabeçado no país uma experiência de cultura popular extremamente abrangente e desenvolvida. Atuando primeiramente apenas com o teatro e sendo de início provido por meios cedidos pela UNE, logo o CPC passa a se sustentar com seus próprios recursos, provenientes de sua editora de livros, de sua gravadora de discos, e de inúmeras oficinas e ateliers de artes plásticas, artes gráficas, fotografia, cenografia e figurino que os seus participantes ministravam.

O contato de Eduardo Coutinho com o CPC, deu-se a partir de seu regresso ao Brasil após passar três anos na Europa. Ele conta que depois de ter estudado na França (1957/1958) graças a uma bolsa de estudo no IDHEC, voltou com a idéia de realizar um filme sobre a luta pela terra. Visitou o Maranhão, a Amazônia e a Ilha do Bananal, até chegar ao CPC, na montagem da peça teatral *Mutirão em Novo Sol*, apresentada no *I Congresso dos Trabalhadores Agrícolas*, em Belo Horizonte (MG), a 17 de novembro de 1961. O diretor da peça era Chico Assis e entre os atores estavam Gianfrancesco Guarnieri e Juca de Oliveira; todos recém saídos do Arena.

Depois do Congresso, Coutinho recebeu a proposta de Leon Hirszman de trabalhar na produção de *Cinco Vezes Favela*, já que os curtas começariam a ser rodados dentro de três dias mas a equipe ainda não possuía um diretor de produção. Como era a única função paga do filme, ele aceitou e em dois dias já estava no Rio de Janeiro. Coutinho relembra:

“É claro que funcionei mal, porque não sei lidar com dinheiro e fazer produção, mas era o que tinha para fazer. Então, foi dessa forma que se deu minha integração oficial ao CPC. A partir de 30 de novembro de 1961 até o golpe militar, trabalhei ligado ao CPC, ganhando ou não.”¹²

No final das filmagens de *Cinco Vezes Favela*, surge a oportunidade de viajar com a UNE-Volante. A idéia era registrar a viagem e os problemas dos lugares visitados numa câmera Paillard Bolex muda, de 16 mm. Como precisavam de um diretor, Coutinho foi chamado. O câmera contratado era um senhor da Agência Nacional, segundo Coutinho, que queria apenas se aposentar e não tinha nenhum interesse por política. Por motivo de doença ele abandona as filmagens pela metade e é a chance que Coutinho tem de fazer as imagens que estão em *Cabra Marcado Para Morrer*. “Foi por isso que eu tive que assumir a câmera na Paraíba e filmar pessoalmente a Elizabeth Teixeira e seus filhos – cenas que aparecem no *Cabra*, vinte anos depois.”¹³ Em 14 de abril de 1962, a UNE-Volante chega à Paraíba. Em 15 de abril de 62, Coutinho faz as imagens de Elizabeth no comício em Sapé.

Essas imagens feitas durante a UNE-Volante foram essenciais para a definição do segundo projeto cinematográfico do CPC. Coutinho foi logo chamado para a direção do filme e conta que escreveu o roteiro em duas noites, num processo de criação que ele relembra com certas ressalvas. O diretor afirma que, naqueles anos, não havia discriminação quanto à inserção de pessoas “independentes” nos projetos do PCB e do CPC, ou seja, pessoas que não possuíam filiação política alguma mas que queriam tomar parte na efervescência cultural e política da época.¹⁴ Por este motivo, talvez, o roteiro do filme acabou não recebendo a devida atenção, configurando-se no que, posteriormente, o próprio Coutinho afirmaria ser um roteiro esquemático e feito apenas em dois dias. De fato, a diretoria do CPC nunca discutiu o roteiro. Houve uma reunião para a leitura e discussão, na qual estavam presentes Ferreira Gullar, Vianinha e outros membros. Mas Coutinho diz que eles, extremamente cansados pelas atividades frequentes, não estavam realmente interessados; além do que, a preocupação maior naqueles dias era com a realização da reforma do Anfiteatro da UNE.

¹² Barcellos, Jalusa. 1994, p. 184.

¹³ Barcellos, op. Cit., p. 184.

¹⁴ A ligação oficial de Eduardo Coutinho com o PC durou apenas quatro meses. Ele conta que, em novembro de 1963, numa reunião do partido na casa de Alex Vianny, acabou se filiando, pois sentia haver um certo liberalismo. Entretanto, como é sabido, meses depois com o Golpe, o partido foi desarticulado.

O filme deveria ser um docudrama já que o CPC não estava interessado em documentários porque acreditava que tais filmes não atingiam o grande público. Apesar da concepção utilitária que as artes assumiam para o CPC, dentro do centro havia divergências em relação ao que deveria ser esta arte. Segundo Coutinho: *“No CPC, havia várias cabeças, cada uma com a sua concepção de cinema. Havia uma concepção de cultura popular, que não se importava com a forma e sim com a mensagem, mas não havia uma concepção estrita de cinema.”*¹⁵

O filme foi produzido pelo CPC e pelo MCP, de Pernambuco, um órgão que era ligado ao governo de Miguel Arraes e que teve como atividade principal a implantação do método de alfabetização de Paulo Freire. A verba necessária à produção foi conseguida com o Ministério da Educação, tendo custado 12 mil cruzeiros na época, segundo Coutinho. Ele conta que mesmo as passagens aéreas para a equipe do Rio de Janeiro se deslocar até Pernambuco foram pagas pelo MEC.

Durante aproximadamente seis meses, Coutinho permanece na Paraíba e em Pernambuco, organizando as filmagens. Nesta ocasião, tem bastante contato com o MCP, que, como co-produtor do filme, também não se interessou em discutir o projeto e nem possuía, em seu quadro, alguém da área de cinema.

A produção deste docudrama previa que os personagens fossem vividos na tela pelos próprios camponeses, amigos e filhos de João Pedro Teixeira. Entretanto, isto não foi possível porque logo que a equipe se estabelece em Sapé, local previsto para as filmagens, ocorre em 15 de janeiro de 1964, um conflito entre a polícia local e alguns camponeses, culminando em prisões e mortes. Assim, a equipe muda-se para o Engenho Galiléia, onde havia sido fundada a primeira Liga Camponesa do Nordeste, levando dos atores apenas Elizabeth, para escolher dentre os moradores locais os outros participantes.

As filmagens são iniciadas no dia 26 de fevereiro de 1964 quando é rodado o primeiro plano. 35 dias depois elas são interrompidas com o golpe de 31 de março do mesmo ano: apenas 45% do filme havia sido rodado. Na noite de 31 de março de 64 a equipe filma as últimas cenas. A partir daí, a história do filme ficaria interrompida por dezessete anos. A equipe teve que fugir do local, alguns membros foram presos e

¹⁵ Entrevista concedida a Carlos Henrique Santiago, publicada no Suplemento Literário, *“Eduardo Coutinho: Um cineasta premiado”*.

camponeses torturados, equipamentos e algumas latas de negativos apreendidos. Por sorte, o grosso dos negativos impressos já havia sido enviado para o Rio de Janeiro ao laboratório de revelação.

Do filme restaram também oito fotos de cena guardadas pelo fotógrafo da equipe. São estas fotos que, além dos negativos do filme, possibilitarão a Coutinho retomar o contato com os camponeses e seus filhos e incitá-los a discorrer sobre o episódio do filme e da História em suas vidas. O roteiro apreendido foi recuperado por Ofélia Amorim, advogada das Ligas Camponesas, quando esteve presa num quartel do exército. Ela entregou-o a Coutinho 2 anos depois.

A imprensa, na época, contribuiu para a idéia de que as filmagens do segundo filme do CPC era, na verdade, uma manobra dirigida por cubanos subversivos, que treinavam os camponeses para um levante comunista. No *Diário de Pernambuco* de 6 de abril de 1964, o jornalista Luiz Valois cobria a operação do exército, na apreensão do material subversivo. Um mês após a publicação no jornal, Valois ganhou um emprego na Agência Nacional. Esta e outras notas publicadas na imprensa em 1964 são mostradas no filme de 84, algumas com a narração de Tite de Lemos

Foi com a abertura e anistia políticas promovidas pelo presidente Figueiredo (que permitiam que os exilados políticos retornassem ao país), que Coutinho sentiu-se à vontade para retomar o filme. Ele conta que antes havia o medo dos camponeses de falar a respeito dos acontecimentos passados, pois a prisão e a tortura eram uma ameaça muito próxima “aos que não tinham as costas quentes”, e que, antes da Abertura, *Cabra Marcado para Morrer* não poderia ser retomado.

1.1.1 A Família Teixeira

Cabra Marcado Para Morrer, apesar do título, não é exatamente um documentário sobre João Pedro Teixeira, embora se proponha a reconstruir a identidade de pai e de líder de João Pedro (e o faça, de forma geral). Na visão do filme, é Elizabeth Teixeira quem emerge como figura forte. Ela é personagem no sentido amplo da palavra, construída ao longo do filme, reencontrada e redescoberta enquanto mãe, ex-líder política e militante. No início do filme, Elizabeth está desaparecida, e, justamente, uma das seqüências mais densas é aquela em que a equipe de filmagem vai a seu encontro na Paraíba. A construção da personagem de Elizabeth é tão importante dentro da estrutura de *Cabra Marcado Para Morrer*, que a famosa seqüência da kombi, em que a equipe se despede e vai embora, fica na memória do espectador como uma das mais marcantes. Quase sempre, ela é lembrada equivocadamente como a seqüência final, embora seja, de fato, a penúltima do filme.¹⁶

Uma explicação é que, dentro do eixo investigativo-jornalístico assumido por Coutinho, o ressurgimento de Elizabeth tem importância não apenas para a história do filme. Seu significado ultrapassa a fronteira do privado: Elizabeth enquanto viúva, mãe separada dos filhos e protagonista de um drama familiar. Vai além e estende-se à História do país: documenta e exemplifica um período recente da política e da sociedade brasileiras. Neste movimento de investigar/rememorar/documentar, *Cabra Marcado Para Morrer* realiza uma das premissas do filme documentário, segundo Bill Nichols, que é a de lançar o espectador ao mundo histórico em que este vive, a partir da narrativa que constrói.

Elizabeth Teixeira nasceu a 13 de fevereiro de 1925, no município de Sapé, Paraíba. Filha de Manoel Justino da Costa e Altina Maria de Jesus da Costa, é a mais velha de seis irmãos. Segundo Elizabeth, apesar dos pais terem condições financeiras (possuíam terras e empregados para trabalhá-las), ela deixou a escola aos 9 anos, após concluir o 2º ano primário, devido à distância de sua casa.¹⁷

¹⁶ Ver comentário de Bernardet em *A Lata de Lixo da História*.

¹⁷ Por ocasião de seu depoimento na CPI do assassinato de João Pedro, Elizabeth fala da falta de condições materiais da família: “Meu pai não podia me manter na escola porque era muito pobre e eu trabalhava na roça.” In: Comissão Parlamentar de Inquérito das Ligas Camponesas. Brasília. p. 455. Entretanto, em depoimento à Revista Teoria e Debate, jan/96, Elizabeth afirma que “nossa alimentação era muito boa porque

Elizabeth conhece João Pedro aos 15 anos de idade, na mercearia do pai dela. João Pedro trabalhava como operário de uma pedreira nas proximidades, e o casal passa a se encontrar às escondidas pois o pai de Elizabeth, em suas próprias palavras, não queria que a filha se casasse com um negro pobre. Assim, aos 16 anos, Elizabeth foge com João Pedro em 10 de junho de 1942, para o Engenho Maçangana, onde trabalhava um parente de João Pedro, e se casam no dia 26 do mês seguinte. Depois de casados, permanecem no Engenho por 3 anos. De fevereiro até junho, trabalhavam no roçado que produzia feijão, milho e algodão para vender na cidade de Euclides Espírito Santo, próximo à João Pessoa. Durante o restante do ano, João Pedro trabalhava numa pedreira.

A primeira filha do casal, Marluce Teixeira (a mesma que se suicida após o assassinato do pai, pela falta de impunidade), nasce no Engenho em 1944. Em outubro do mesmo ano, atrás de trabalho, João Pedro vai para Recife enquanto Elizabeth fica em Sapé até janeiro de 1945, quando o marido consegue, finalmente, alugar uma casa e busca a esposa, já grávida do segundo filho, Abrahão Teixeira.

A família permanece em Recife por nove anos. É lá que João Pedro torna-se crente da Igreja Evangélica Presbiteriana, enquanto trabalha na construção civil. Segundo Elizabeth, é por esta época que ele se interessa pelos problemas dos trabalhadores, chegando a fundar o sindicato dos trabalhadores da construção civil: ela lembra que as primeiras reuniões foram em sua casa, no início dos anos 50.

Entretanto, com a participação ativa de João Pedro no sindicato, ele começa a ser temido pelos donos de construções, que se negam a lhe dar trabalho. A partir daí, a volta para o interior passa a ser mais cogitada pela família. Uma visita do irmão de Elizabeth, que trabalhava levando a produção da fazenda do pai para Pernambuco, resulta num convite para que voltem à Paraíba. Vendo a situação difícil em que se encontrava a família, o irmão propõe que morem na fazenda que o pai acabara de comprar do padrinho de Elizabeth. Apesar de a contragosto, João Pedro aceita e, em meados, de maio de 1954, instala-se com a esposa e os seis filhos nas terras do sogro.

Elizabeth, em entrevista concedida à Revista Teoria e Debate, disse sentir-se responsável pelo retorno de João Pedro à Paraíba (o que, dá a entender, levou-o à morte) e

meus pais tinham condições. Tinham empregados para todos os serviços. Morava numa casa boa, casa de fazenda”.

pelo seu envolvimento na luta pela melhoria da situação precária em que viviam aqueles que trabalhavam nas terras do sogro. “(...) fui eu que fiz João Pedro voltar para a Paraíba. Quando chegamos lá, (...) papai mandou um grupo de trabalhadores nos ajudar no plantio. João Pedro também foi. Na hora da comida, eles tinham apenas farinha seca, ou quiabo assado, outros só farinha com rapadura. Aí, João Pedro disse: ‘Seu pai não dá almoço para aqueles trabalhadores? Estão passando necessidade.’ (...) A partir desse momento, João Pedro começou a entrar no campo, tomando conhecimento, de engenho em engenho, dos trabalhadores, como era a sobrevivência deles na terra. Foi tomando conhecimento e começou aquela organização.”¹⁸

A importância da liderança de João Pedro na luta camponesa é expressa por Bernardete W. Aued, quando afirma que parece não haver dúvidas de que a Liga Camponesa começou através da ação de João Pedro Teixeira, na Paraíba, por volta de 1954. E ainda: “*Em Sapé, parece não haver dúvidas quanto ao papel desempenhado por João Pedro na condução ideológica dos conflitos, e não seria demais atribuir-lhe a divulgação de idéias socialistas.*”¹⁹

Desta forma, não é estranho que o pai de Elizabeth, que não lhe falava desde que ela havia se casado, se reconcilia quando fica sabendo que João Pedro entrara na luta camponesa, possivelmente para dissuadi-lo de continuar. Rejeitando todas as propostas, em 1958, João Pedro funda a Liga Camponesa de Sapé, cujo nome oficial era *Associação dos Lavradores e Plantadores de Sapé*. As reuniões aconteciam sempre aos sábados, numa grande mesa comprada por ele próprio, e tratavam, basicamente, dos desentendimentos entre trabalhadores e proprietários. João Pedro procurava conscientizar os colegas para que reivindicassem saúde, melhores salários, e o fim do cambão, que se constituía em um dia por semana de trabalho exclusivo aos donos da terra. A Liga ainda fornecia aos associados assistência médica e jurídica, e contava com o auxílio do advogado Francisco Julião, de Recife. Em 1959, João Pedro organiza os camponeses e consegue extinguir o cambão.

Elizabeth lembra que a primeira reunião organizada por João Pedro com os camponeses aconteceu em sua casa, com a presença de, aproximadamente, 30 trabalhadores. E que, no dia seguinte, a polícia foi procurá-lo; mas antes, às 5h da manhã, o

¹⁸ Elizabeth Teixeira, Revista Teoria e Debate.

¹⁹ Aued, B. op. cit., p. 35.

sogro já havia passado na casa da família. João Pedro, para fugir, passou 8 meses no Rio de Janeiro, enquanto Elizabeth permaneceu na fazenda, com a ajuda dos colegas para a alimentação sua e dos filhos.

Por esta época, já havia forte repressão policial em relação a qualquer organização de trabalhadores, fosse no campo ou na cidade. As Ligas Camponesas atuavam como pré-sindicatos, mas não podiam receber o nome de sindicatos rurais. Segundo Bernardete Aued, a criação das Ligas Camponesas, ao invés de sindicatos rurais, era uma forma de despistar a rigidez institucional. Nos anos 40, os sindicalismos urbano rural já sofriam com o excesso de burocracia imposto pelo Estado. No filme de Coutinho, há também uma explicação de como atuavam as Ligas e como elas se interessaram primeiramente em garantir um enterro digno aos camponeses mortos (que não possuíam dinheiro para a compra dos caixões) para depois passar às questões mais ligadas à sobrevivência e à vida do camponês, como garantia de alimentação e saúde e combate à miséria.

Após retornar dos 8 meses em que esteve escondido no Rio de Janeiro, João Pedro passa a ser freqüentemente procurado pela polícia: era preso, e, graças ao trabalho dos advogados da família, depois liberado. Elizabeth conta que, nestas ocasiões, o marido recebia propostas da polícia de se tornar fazendeiro ou comerciante, caso abandonasse a organização.

Após a fundação da Liga de Sapé, e ao se conscientizar que João Pedro não deixaria a luta camponesa, o pai de Elizabeth decide então vender a fazenda em que viviam a filha e o genro. Eles recebem uma ordem de despejo, protestada em João Pessoa junto com a reivindicação de indenização pelas benfeitorias realizadas nas terras, assegurada pelo Código Civil. A família consegue retornar às terras, mas a situação ficava cada vez mais tensa. Elizabeth relembra: *“A gente já dormia assombrado. (...) Ele sabia o que ia acontecer porque mandaram avisar. Ele chamou o fotógrafo, tirou fotografia ao meu lado com as crianças.”*²⁰

Foi preso na noite de 30 de janeiro de 1961, o mesmo dia da posse do governador Pedro Gondim. Conseguiu fugir no caminho para a delegacia. Na crise da renúncia de Jânio Quadros foi preso novamente, desta vez passou 18 dias em Recife e ofereceram-lhe condições financeiras para que largasse a luta camponesa. Entretanto, João Pedro não quis

²⁰ Elizabeth Teixeira, Revista Teoria e Debate.

abandonar a liderança dos camponeses e no dia 2 de abril de 1962, às 17h 40min de uma segunda-feira, foi assassinado no caminho para sua casa, quando voltava de Campina Grande. Elizabeth disse ter sido informada posteriormente de que não seria apenas uma emboscada naquele dia, mas três; caso o marido conseguisse escapar da primeira, na estrada, o que não ocorreu. A segunda seria no rio que ele deveria atravessar, e a terceira em sua própria casa.

Durante o processo de apuração dos culpados pelo assassinato de João Pedro Teixeira, ficou comprovado que os pistoleiros eram policiais. O cabo Francisco Pedro (apelido de Chiquinho) e o soldado Antonio Alexandre, foram reconhecidos por uma camponesa que depôs no processo, em João Pessoa. Ela encontrou com os dois policiais a cavalo, trajados de vaqueiros e reconheceu um deles, perguntando-lhe o que fazia por ali sem uniforme. Segundo conta Elizabeth, o cabo respondeu que estavam procurando uma novilha do rebanho do patrão, que havia fugido. E completa: “*Então, no dia seguinte, todo mundo já sabia que tinha sido a polícia...*”

Havia, ainda, um vaqueiro (Arnaud Claudino) que permaneceu na estrada esperando para dar o aviso aos policiais. Ele também foi preso em João Pessoa juntamente com os dois policiais, mas foram todos soltos logo após o Golpe de 64. Já o mandante do assassinato, o usineiro Agnaldo Veloso Borges, conseguiu livrar-se da prisão ao assumir cadeira na Assembléia Legislativa como 5º suplente, após a renúncia do deputado e dos outros quatro suplentes, conseguindo, assim, imunidade parlamentar.²¹

Elizabeth recebeu a notícia da morte do marido apenas na manhã do dia seguinte. A autópsia revelou terem sido três tiros de fuzil, disparados pelas costas. O corpo foi levado a um hospital, onde até Elizabeth estava proibida de entrar; ela diz que foi preciso “pular as armas” para que pudesse vê-lo.

No enterro de João Pedro houve um ato público em Sapé que contou com a participação de delegações camponesas e estudantes vindos de vários estados. Após sua morte, o número de filiados à Liga cresceu, em protesto e solidariedade, e Elizabeth diz que

²¹ “Anos mais tarde (1969), quando cabo Chiquinho se encontrava outra vez na prisão, falando sobre a morte de João Pedro a seus companheiros de cela, disse que por dinheiro fazia o serviço que lhe mandassem: da surra ao crime de emboscada. Como mercenário que era, admitiu participação direta na morte de João Pedro, a mando de Agnaldo Veloso (...).” Aued, B. op. cit., p.49.

dois anos depois, em 1964, a Liga chegou a ter 30 mil membros (em 1962, durante liderança de João Pedro, ela contava com 7.400 trabalhadores).²²

Elizabeth conta que, a 2 de maio de 1962, após ter participado das manifestações do 1º de maio no Rio de Janeiro, ela foi a Brasília depor na CPI, a convite do presidente João Goulart. Após seu depoimento, encontrou-se com Jango, que ofereceu uma bolsa de estudos ao seu filho mais velho, Abrahão, e pediu que ela assumisse o lugar de João Pedro. Desta forma, Elizabeth iniciou-se na carreira política.

Na verdade, Elizabeth assume o lugar de João Pedro, num primeiro momento, como forma de manter viva na memória de todos a lembrança do líder assassinado, uma maneira de fortalecer o movimento camponês. Entretanto, seu carisma e sua coragem foram importantes para fazer com que se projetasse rapidamente no movimento, ascendendo logo a candidata a Deputada Estadual em outubro de 1962, pelo PSB. Enfrentou grande oposição a sua candidatura, e conseguiu apenas 75 votos, contra 1.001 para Assis Lemos, sendo que ambos eram apoiados pela Liga.

Apesar deste resultado pouco encorajador, a 25 de novembro de 1963, Elizabeth assume a presidência da Liga, substituindo o mesmo Assis Lemos, como resultado da tentativa de reestruturação do movimento camponês, que buscava fazer com que o comando fosse constituído exclusivamente por camponeses e ainda lhes garantir maior autonomia.²³

Assim, Elizabeth Teixeira permaneceu na presidência da Liga Camponesa de Sapé até 1964, quando estoura o Golpe Militar, na noite de 31 de março. Avisada sobre os movimentos militares na região, Elizabeth foge com a equipe do filme, escondendo-se na mata próxima às locações. Depois, consegue chegar até Recife e lá fica por alguns dias, antes de decidir se apresentar ao Batalhão de Engenharia em João Pessoa, onde permanece presa por 2 meses e 24 dias. Durante este tempo, era interrogada pela polícia sobre a existência de armas entre os camponeses, sobre as atividades de João Pedro e também sobre

²² A autora Bernardete Aued aponta alguns números diferentes. Diz que a Liga de Sapé foi, provavelmente, a mais poderosa do Brasil e chegou a ter 13 mil membros. “(...) o segundo (grande momento da Liga de Sapé) deu-se por ocasião da morte do líder João Pedro, momento que se caracterizou pelo florescimento do movimento no Estado. Estima-se, na época, haver cerca de dois mil membros em cada entidade, com exceção de Sapé, que já em 1963 possuía dez mil associados.” Aued, B. op. cit., p. 33. A autora indica ainda o fato de o estado da Paraíba ter chegado a ter 40 mil sócios.

²³ Segundo a autora, mesmo antes do Golpe de 64, as Ligas já se encontravam um tanto cindidas por disputas internas entre as lideranças de camponeses e do PCB. Aued, B. op. cit., p. 66.

sua visita à Cuba logo após a morte do marido, para ver o filho Isac, estudante de medicina com bolsa fornecida pelo governo cubano.

Ao sair da prisão, Elizabeth voltou o sítio do pai mas no dia seguinte à sua chegada, a polícia voltou para procurá-la. Elizabeth pediu para dizerem que estava doente e que iria à delegacia no dia seguinte. Os policiais acreditaram e no mesmo dia, ela fugiu para João Pessoa e de lá para Recife. Tentou emprego numa fábrica de doces mas foi reconhecida pelo dono, que mandou-a procurar emprego num “escritório de comunistas”. Não conseguia mais abrigo em casa de conhecidos pois estavam todos com medo. “*Fiquei como louca, sem nada na vida*”, comentou ela numa entrevista.

Foi então que decidiu fugir para o Rio Grande do Norte. De Recife, onde estava, foi a Campina Grande, depois Caicó e, por fim, São Rafael, cidadezinha do alto sertão. Elizabeth mudou o seu nome para Marta Maria da Costa. Ao lado do filho Carlos Antônio, o único que levou com ela na fuga, lavava roupa, trabalhava num bar lavando louça e alfabetizava as crianças da vizinhança. Morava numa casa alugada por Cr\$ 300,00 mensais. Em São Rafael, Elizabeth não deixou de acompanhar as notícias do país pelo rádio e pelo jornal, que conseguia dando dinheiro ao motorista do ônibus para que comprasse na cidade de Natal. Lá permaneceu por 17 anos, até a chegada de Coutinho com a equipe do segundo *Cabra Marcado Para Morrer*, em 1981.

FICHA TÉCNICA DE CABRA MARCADO PARA MORRER EM 1964

Direção: Eduardo Coutinho

Diretor de Fotografia: Fernando Duarte

Assistente de Fotografia: Mário Rocha

Continuidade: Antônio Carlos Fontoura

Diretor de Produção: Marcos Farias

Assistentes de Produção: Vladimir Carvalho e Cecil Thiré

Produção: CPC, da UNE; MCP, de Pernambuco; Ministério da Educação

1.2 O segundo Cabra Marcado Para Morrer. 1984.

Nos anos que se seguiram ao golpe militar de 31 de março de 1964, Eduardo Coutinho trabalhou com cinema, roteirizando e dirigindo filmes de ficção, e com jornalismo. Inicialmente, esteve na revista Realidade, posteriormente no Caderno B do Jornal do Brasil, até chegar ao Globo Repórter em 1975. Ele sabia que antes da anistia era impossível retornar ao filme inacabado. Primeiro, por questões de financiamento, e segundo, pela censura: caso Coutinho conseguisse financiá-lo, depois de pronto o filme poderia não passar pela censura. Já para os camponeses, fornecer depoimentos representava perigo de vida.

Entretanto, terminar o filme *Cabra Marcado Para Morrer* tratava-se de uma questão de honra para Eduardo Coutinho. O cineasta conta que passou todos os anos que separaram a interrupção do filme da sua retomada completamente obcecado pelo projeto. Diz que tinha pesadelos, que achava que enlouqueceria caso não conseguisse terminar o *Cabra*. Por isso, fez tudo estava a seu alcance, incluindo a produção, função que diz ser “uma coisa odiosa”.

Tudo isso também porque Coutinho não se conformava com o completo esquecimento em que havia caído o filme, após o golpe de 64. Ele se queixa, diz mesmo ter ficado “furioso” com o fato do filme ter sido praticamente esquecido. No lançamento de um volume sobre o CPC da UNE (que financiou o produziu o primeiro *Cabra Marcado Para Morrer*), o filme não havia recebido nem mesmo uma citação. As duas únicas referências encontradas ao longo dos 17 anos entre o golpe e a retomada do filme, segundo Coutinho, foram em *Brasil em Tempo de Cinema*, de Jean-Claude Bernardet, e num livro de Paulo Cavalcanti. Essa situação durou até 1981, com o reinício das filmagens. “*Desde então, comecei a esperar pela minha forra, que seria ter o filme pronto*”, arremata o cineasta.

Eduardo Coutinho sabia que o filme, depois de terminado, teria um significado muito grande para a população brasileira, recém-saída de uma ditadura militar de quase 20 anos. Por isso, insistiu e fez mais de 40 exhibições para conseguir o dinheiro necessário à ampliação para bitola de 35 mm. Assim, o *Cabra* poderia entrar em circuito comercial e

viajar para festivais e mostras competitivas. Coutinho acreditava na sua história e também na sua linguagem com uma fé que ele considera “quase absoluta”. “*Achava que ia bater forte em termos de política, em termos do que se fazia no cinema, de reatar com o passado de uma forma diferente em relação o Cinema Novo. E mais do que isso, eu achava que era um grande filme como documentário, em termos de linguagem. Porque se não for bom em termos de linguagem, um filme não dura politicamente.*”²⁴

A produção executiva de *Cabra Marcado Para Morrer* foi realizada pela Mapa Produções, do cineasta Zelito Vianna, o mesmo que havia financiado a pré-montagem do primeiro *Cabra*, em 1964, com os copiões dos negativos que puderam ser salvos após o golpe. Coutinho iniciou a produção ao viajar sozinho para o Nordeste para encontrar os camponeses. A Embrafilme, que financiou a maior parte das filmagens, tinha então como diretor Carlos Augusto Calil, que foi quem sugeriu a Coutinho a idéia de exibir o copião do filme de 64 para os camponeses. E além de seus próprios recursos, Coutinho contou também com a ajuda do Conselho Mundial de Igrejas e de entidades católicas e protestantes. De volta ao Rio de Janeiro, o cineasta formou a equipe (Edgar Moura e Nonato Estrela nas câmeras, Jorge Saldanha no som), alugou o equipamento necessário e voltou para o Nordeste, desta vez para São Rafael/RN, levando consigo o copião do primeiro *Cabra* e as fotos de cena que haviam sido salvas em 1964. O objetivo era encontrar Elizabeth Teixeira.

Localizar Elizabeth foi uma parte especialmente delicada do projeto. Após o golpe, por questões de sobrevivência, ela havia desaparecido. Alguns diziam que ela estava morta, assassinada pelo Exército, outros que havia fugido do país. Coutinho diz que em 1979, esteve presente num Festival de Cinema na Paraíba e procurou se informar, então, sobre o filho mais velho de Elizabeth, que trabalhava como jornalista em João Pessoa. Entrou em contato com ele, algum tempo depois, e começaram as negociações para o reinício das filmagens do segundo *Cabra*.

Abraão Teixeira, o filho mais velho, quase impediu as filmagens, segundo conta o cineasta. A proposta feita era de que Elizabeth teria 10% de participação do filme, mas Abraão não concordou. Coutinho fala que, nesse momento, entrou em desespero com a possibilidade do filme não acontecer. “*Recorri a amigos, tive uma crise de choro.*” Por fim,

²⁴ Depoimento a Carlos Alberto Mattos, op. cit., p. 104.

Abraão concordou com uma quantia fixa, que seria paga a sua mãe pela participação nas filmagens. Mas fez segredo até o último momento de onde Elizabeth se encontrava. A equipe viajou por horas num carro com ele, sem saber para onde estava indo. Quando chegaram em São Rafael, Abraão levou-os até a casa de Elizabeth.

Na seqüência do reencontro de Coutinho com Elizabeth, há um momento bastante tenso em que Abraão faz alusões às dificuldades de negociação entre ele e Coutinho, além do elogio forçado à abertura política e a conclusão amargurada de que “para o pobre nenhum regime presta”.

Entretanto, o episódio do pagamento de Elizabeth não acabou por aí. Após o lançamento do *Cabra*, com os inúmeros prêmios recebidos e convites para festivais fora do país, Abraão mais uma vez se queixou das negociações com a produção do filme. Segundo ele, a produção teria se aproveitado da ingenuidade de sua mãe já que apenas 3% da renda do filme lhe seriam destinadas. O produtor executivo do *Cabra* em 1984, Zelito Vianna, rebateu as críticas num jornal da época, dizendo que “*jamais houve a promessa de destinar 10% da renda bruta de bilheteria à dona Elizabeth, pois não há um só filme brasileiro que possa pagar este percentual a uma atriz.*”²⁵ Para o produtor, o filme havia pago bem Elizabeth, ela havia recebido Cr\$ 200 mil em 1981 e mais Cr\$ 500 mil por ocasião do prêmio no *I Festival de Cinema Nacional* de Caxambu em dezembro de 1984 (adiantados antes mesmo da produção conseguir receber a quantia de Cr\$ 5 milhões). A equipe ainda tentava conseguir junto ao Banespa uma casa para Elizabeth, que Abraão classificou de “presente de grego”.

Os acontecimentos relacionados aos filhos de Elizabeth Teixeira não se esgotaram nas manifestações de desgosto de Abraão ao tratamento dado pela equipe do filme a sua mãe. 4 anos depois do lançamento de *Cabra Marcado Para Morrer*, cujo título remete ao assassinato de João Pedro Teixeira pelo que Elizabeth chama de “latifúndio”, foi publicada no jornal *Correio Braziliense* do dia 21 de setembro de 1988, uma nota sobre o assassinato de José Eudes Teixeira, um dos filhos de Elizabeth. Ele teria sido morto pelo próprio irmão, João Pedro Teixeira Filho, e por motivo de disputa de terras. João Pedro Filho aparece no filme de Coutinho como o único dos filhos de Elizabeth criado pelo avô, e que trabalha ainda ao seu lado. Além de ser entrevistado por Coutinho, João Pedro Filho aparece

²⁵ Folha de São Paulo, 11/02/85, p. 21.

dirigindo o caminhão que leva o avô, diariamente, de sua casa até a cidade, ao local onde vende os produtos que produz na fazenda. Na mesma nota publicada, Elizabeth se diz desolada com o acontecimento, e mesmo incrédula que uma situação tão absurda como essa tenha se repetido na família.

Numa entrevista, concedida no início de 85, Coutinho diz ter percebido que só haveria sentido em continuar o filme procurando pelos personagens, para descobrir o que não sabia. Por isso optar pela reportagem, por um tipo de tratamento de realidade que não se sabia como terminaria.

Depois de finalmente conseguir encontrar Elizabeth, Coutinho foi em busca de seus filhos e dos demais camponeses que haviam participado do filme de 64. Com os camponeses a conversa foi mais fácil. Coutinho reuniu o material e partiu para Galiléia. Após a projeção do material numa noite de sábado, o cineasta conversou com os camponeses João Virgínio, João Mariano, Duda, Zé Daniel e Cícero. De todos esses, João Mariano, que viveu o papel de João Pedro Teixeira no primeiro *Cabra*, mostrou-se o mais distante da ideologia experienciada nos anos 60. Ele havia sido expulso de sua igreja na ocasião do golpe militar, e guardava uma mágoa enorme das filmagens e do projeto do filme por esse motivo. Além disso, durante a entrevista, Coutinho interrompe-o por causa de um problema técnico no som direto, aparentemente de pouca importância. João Mariano, visivelmente contrariado, demora a voltar a falar. Coutinho fica preocupado e depois de uma longa pausa tensa, o camponês fala e desabafa: diz que não simpatiza com o movimento e que não quer nada com revolução.

Coutinho resolveu deixar a cena na montagem final por causa da situação relacionada ao aspecto técnico e não à contrariedade de João Mariano, porque entre uma tomada e outra aparece uma claquete, que ele considera “absurda”. Alguns críticos disseram na época que Coutinho impediu Mariano de falar de forma abrupta, o que o cineasta nega. “*Não é verdade. Desde o começo ele ia dizer a mesma coisa.*” Coutinho diz ainda que ficou tenso ao começar a entrevista porque percebeu que a caixinha do microfone

estava sobre a mesa e poderia aparecer no quadro. “*Eu mesmo não estava tão consciente de que podia aparecer tudo*”, justifica ele.²⁶

Já com os outros camponeses, a recepção de Coutinho foi diferente. Na mesma noite da projeção, ele diz que já sabia das qualidades do filme que começava a esboçar. Pouco antes, enquanto a equipe montava o projetor durante a tarde, João Virgínio havia falado sobre a tortura, num depoimento bastante forte que integra o filme. “*Naquela noite eu já sabia que tinha o filme, tinha certeza, um filme fortíssimo...*”

Alguns camponeses também fizeram suas próprias análises do filme interrompido em 64 e do provável retorno da equipe. Duda, filho de Zé Daniel, conta na entrevista, que guardara um livro esquecido por um dos membros da equipe (Fernando Duarte), ao fugir após o golpe. A história do livro, *Kaputt*, é comparado por Duda com a história do *Cabra*, com a história do filme que foi guardado às escondidas durante a ditadura por um grupo de pessoas, para que pudesse ser reiniciado e finalizado com a abertura política. No relato de Duda transparece a esperança na volta da equipe e na conclusão da história que ficara em aberto.

Ao partir em busca dos filhos de Elizabeth, Coutinho encontraria outras dificuldades. Segundo ele, conseguir entrevistar os filhos que estavam dispersos pelo país, foi “uma odisséia”. Marluce Teixeira, a mais velha, suicidara-se logo após o assassinato do pai, em 1962. Abraão vivia em Patos, era correspondente de O Correio da Paraíba e trabalhava na Câmara Municipal como assessor da Prefeitura. Foi com ele que Elizabeth foi viver após as filmagens de 1981. Isac, radicado em Cuba, estudando medicina, teve que ser entrevistado em Santa Clara, na província cubana de Las Villas por uma equipe cubana. É dele o depoimento aparentemente mais formatado dentro dos moldes do discurso da esquerda política. Marinês Altina, a filha caçula, vivia na Baixada Fluminense com seus 4 filhos.

Quando escreve o texto final para a montagem do *Cabra*, Coutinho fez questão de colocar que “*até aquele momento, Elizabeth encontrara apenas 3 de seus 10 filhos*”. Ele diz que queria mostrar como o filme acabou sendo impotente em relação à reconstituição da família Teixeira, separada pelo golpe. Entretanto, a verdade é que o filme conseguiu, de

²⁶ Depoimento a Carlos Alberto Mattos, op. cit., p. 101.

fato, fazer com que Elizabeth reencontrasse quase todos seus filhos. Em 25 de novembro de 1984, numa coletiva à imprensa logo após o lançamento do *Cabra no I Festival do Rio*, Elizabeth contou que, até aquele momento, já havia revisto outros 7 filhos (além de Carlos, com quem fugira para São Rafael, e Abraão, com quem vivia então). Os 2 únicos ausentes eram Isac, de Cuba, e um outro que morava em Recife, que aliás, não aparece no filme. Com lágrimas nos olhos, falando para a imprensa que lotava o auditório do Hotel Nacional naquela noite, Elizabeth perguntava, emocionada: “*Alguém pode imaginar o que significa rever os filhos depois de 17 anos?*” Além dos filhos, Elizabeth reencontrara o pai, Manoel Altino, com quem também havia perdido contato após o golpe.

Quando Coutinho consegue reaver os negativos e decide finalizar o filme, ele já sabia que o projeto inicial do docudrama com os camponeses vivendo seus próprios papéis não seria mais possível. Na verdade, ele sabe precisar mais ou menos quando se deu a transformação de um filme com a estética e a ideologia cepecistas para a idéia de um documentário que contasse a realização do filme não terminado e que fosse atrás da trajetória de vida dos camponeses que haviam participado das primeiras filmagens. “*Houve todo um processo: logo depois do golpe percebi que algo estava errado no filme. Um ano depois sabia que teria que ser um filme diferente, mas ainda não tinha uma noção exata. A partir de 77, com a melhoria na situação política do país é que comecei a pensar mais nisso. E em 1979, cheguei à conclusão de que não poderia ser um filme igual aos outros, teria que contar sua própria aventura e a das pessoas que estiveram envolvidas em sua produção.*”²⁷

O cineasta credita um pouco ao acaso o fato de ter conseguido reaver esse material. Quando o Golpe de 64 estourou, a equipe foi obrigada a esconder todo o equipamento utilizado nas filmagens no mato. As 8 fotos de cena de 64 que aparecem no filme de 84 foram salvas pelo assistente de fotografia, Mário Rocha, que fugiu com elas. Mais tarde, quando a polícia militar encontrou o material, ele foi apreendido como material subversivo. Depois que a equipe conseguiu voltar do Nordeste para o Rio, o dono do material, Gerson Tavares teve que ir até o Recife para conseguir reaver seu equipamento e provar que não era não comunista. Quando conseguiu reavê-lo, viu que dentro do chassi da câmera ainda

²⁷ Depoimento a Fernando Molica, Estado de São Paulo, 2/12/84, “*Coutinho: um filme contra heróis*”.

estava o rolo de filme, que ele guardou. Neste chassi estavam os últimos planos filmados na noite do golpe. Para Coutinho, “foi um acaso extraordinário, quase um milagre, porque são planos essenciais. Primeiro porque foram os últimos, depois porque a personagem, que é Elizabeth Teixeira, está numa reunião de camponeses de noite, ouve um barulho lá fora, vai ver o que é e volta dizendo: ‘Tem gente lá fora.’”²⁸ No *Cabra* de 84, Coutinho monta a fala de alguns camponeses repetindo esta frase em cima da cena de Elizabeth para iniciar a série de relatos sobre o golpe e a invasão.

Após o golpe, com o material que havia sido revelado do filme, Zelito Viana pagou uma pré-montagem do *Cabra*. Quando foram assistir ao material perceberam que havia muitos problemas, que era incompleto. Coutinho diz que eles pensavam em voltar em um ou 2 anos para terminar o filme, fazer as cenas que faltavam e refazer as que estavam fora de foco, com problemas de lente. Mas não voltaram e os copiões ficaram na casa de Coutinho até mais ou menos 1970. Por volta disso, ele os deu a David Neves, para que guardasse na garagem da casa do general Luiz Neves, seu pai.

Os negativos do *Cabra* permaneceram nos laboratórios da Líder até 1975, segundo Coutinho, um ato de irresponsabilidade. Foi quando ele os retirou do laboratório para depositá-los na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sob o nome de “*A Rosa do Campo*”. E lá ficaram até o momento de produzir a cópia em 16mm que foi exibida aos camponeses em Galiléia, em 1981.

A grande virada de *Cabra Marcado Para Morrer* está justamente no fato do cineasta ter incorporado ao filme terminado todos os percalços do seu início, as transformações na história do país e, principalmente, a nova ética prescrita ao documentário, a partir da ética presente no cinema verdade e da própria experiência de Coutinho, adquirida nos anos de trabalho na televisão. Sobre o filme que não pôde ser terminado em 64, Coutinho é taxativo: “*Seria um fracasso, com toda aquela estética do CPC.*” Apesar disso, reconhece que o filme seria um documento sobre um momento da história política e cultural do país.

A declaração de Coutinho refere-se à concepção de arte para o CPC, que deveria ser sempre utilitária, nas mãos do intelectual/artista porta-voz do povo. O falar em nome do povo era também acompanhado de um falar para o povo, conscientizá-lo para chegar à

²⁸ Coutinho, entrevista a Revista Ele Ela, p. 20.

revolução. À partir dos trabalhos deixados pelos cepecistas (peças de teatro, poesia, os curtas de *Cinco Vezes Favela*, etc.) exemplifica-se a máxima do Anteprojeto do Manifesto do CPC de que “*fora da arte política não há arte popular*”. Como observa Renato Ortiz, a idéia de proeminência do político sobre o individual acabou por tirar o povo do foco da trama artística do CPC pois, nas obras cepecistas, não há a dimensão do indivíduo. Mesmo a realidade é colocada em segundo plano, atrás do argumento político, visto como necessidade interna do texto. O próprio Coutinho reconhece o quanto o roteiro do primeiro *Cabra* era esquemático, com personagens tipificados, um filme político-panfletário. Já no segundo, a intenção foi justamente retornar ao Nordeste em busca das pessoas e não da história política do país. Coutinho: “*Eu queria agora um filme sobre aquelas pessoas, e não sobre a classe camponesa do Brasil, sua evolução. Fazer um filme sem explicar.*”²⁹

Com o filme pronto, começaram as exibições em busca de mais dinheiro para que a ampliação para bitola de 35 mm fosse possível. Coutinho insistia nisso porque via a importância do filme e porque queria que o *Cabra* fosse para festivais e mostras competitivas. A primeira cópia em 16mm ficou pronta em janeiro de 1984. No dia 18 de maio de 1984 aconteceu a exibição no auditório da Folha de São Paulo, às 20 horas, para uma platéia formada por jornalistas, cineastas e intelectuais da sociedade paulista, que também recebeu com entusiasmo o filme. Entre os espectadores estavam Marilena Chauí, que dias depois escreveu um texto incitando prováveis patrocinadores, e Marco Aurélio Garcia e Paulo Sérgio Pinheiro, ligados ao governo Montoro, e que também resolveram interceder junto ao governo. Funcionou. Foram mais ou menos 40 exibições, até que o Banespa, presidido na época por Luiz Carlos Bresser Pereira, aceitou financiar a mudança de bitola, desembolsando Cr\$ 52 milhões para a ampliação, que ficaria pronta no mês de outubro do mesmo ano.

Com tantas atividades por conta do lançamento do filme, em julho de 1984, Coutinho resolveu pedir um afastamento do programa Globo Repórter. Terminou de editar o programa no qual estava trabalhando, os 50 Anos do Pato Donald, e desligou-se,

²⁹ Depoimento de Eduardo Coutinho a Uchoa de Mendonça, A Gazeta, Vitória/ES, 26/02/85.

inicialmente, em forma de licença sem vencimentos por 5 meses. Com o vencimento da licença e sem conseguir renovação, Coutinho decidiu, então, desligar-se do programa.

A estréia de *Cabra Marcado Para Morrer* deu-se no *I Fest Rio*, no dia 24 de novembro de 1984. Mas os problemas e as dificuldades de Coutinho ainda não estavam terminados. A projeção, que estava marcada para as 12 horas só pôde começar uma hora mais tarde por um motivo preocupante: as cópias, que o Laboratório Titra, do Rio de Janeiro, ficara de entregar cinco dias antes só ficaram prontas momentos antes da exibição. Coutinho já achava que não conseguiria passar o filme quando as cópias finalmente chegaram. Iniciada a projeção, teve que ser interrompida 20 minutos depois. Motivo: os rolos estavam trocados, fora de ordem. A platéia, impaciente, já reclamava enquanto Coutinho, desesperado, revia todos os 6 rolos do filme para se certificar de que não haveria outro erro. 15 minutos mais tarde, o filme recomeçava, sem interrupções, até o fim.

Apesar do sofrimento, a projeção terminou muito bem. Ao final do filme, Coutinho e Elizabeth foram ovacionados pela platéia. Aquela era a segunda vez que Elizabeth assistia ao *Cabra* e ela não pôde esconder a emoção ao falar, momentos depois, para os jornalistas reunidos para a coletiva do filme. E menos de 24 horas depois da primeira exibição, as previsões de Coutinho de concretizavam: o produtor executivo do *Cabra*, Zelito Viana, começou a ser procurado pela organização dos festivais de Berlim, Roterdã, Havana, São Francisco e do “Novos Filmes Novos Diretores” de Nova York, que se interessavam em exibi-lo.

Finalmente, *Cabra* estreou em circuito comercial no dia 03 de dezembro de 1984 em São Paulo, e 3 dias depois no Rio de Janeiro. Até março de 85, o filme havia feito mais de 70 mil espectadores. A previsão de Coutinho era que fizesse no total de 150 a 200 mil, considerado por ele um resultado razoável. Seria também exibido no circuito político (sindicatos e afins) em cópias em 16mm.

Entretanto, um mês mais tarde, foi publicada na Tribuna da Imprensa de 08/04/85 uma nota revelando o inconformismo de Coutinho com o fato de seu filme, que até então havia obtido 10 prêmios em festivais, fosse o de menor bilheteria nos últimos anos no Brasil.

Quando é lançado, *Cabra Marcado Para Morrer* confunde uma parte da crítica, que não sabe ao certo como classificá-lo. Alguns se perguntam o que seria esse filme: um semidocumentário? Investigação jornalística? Ou tele-reportagem? Mesmo o diretor do Fest Rio, Nei Sroulevich, dá uma definição um tanto equivocada, de que *Cabra* seria “*um grande Globo Repórter*”. A afirmação irrita Coutinho que, apesar de admitir a importância do programa para sua formação documentarista, nega a comparação. O cineasta arrematou dizendo respeitar muito Sroulevich, inclusive pela organização do festival, mas considerava a afirmação “*leviana e tola*”. E concluiu: “*Queria ver um Globo Repórter de 2 horas despertar tamanha atenção e provocar tal impacto.*”³⁰

Mas, o que seria, então, esse filme que retrata 20 anos da história nacional através da história de uma família de camponeses nordestinos, envolvida nas lutas das ligas camponesas da Paraíba, na década de 60?

FICHA TÉCNICA DE CABRA MARCADO PARA MORRER EM 1984

Direção: Eduardo Coutinho

Fotografia: Edgar Moura

Assistência de fotografia: Nonato Estrela

Som direto: Jorge Saldanha

Montagem: Eduardo Scorel

Música: Rogério Rossini

Produção: Produções Cinematográficas Mapa e Eduardo Coutinho

Produtor executivo: Zelito Viana

Produtor associado: Vladimir Carvalho

Narração: Ferreira Gullar, Tite de Lemos e Eduardo Coutinho

³⁰ O Estado de São Paulo, 02/12/84, p. 36.

1.2.1 Reconstruindo a história nacional

Quando Eduardo Coutinho decide retomar o projeto de *Cabra Marcado Para Morrer* em 1981, suas intenções, segundo ele próprio, são de apurar a história da luta camponesa, a experiência da filmagem interrompida em 1964, a história real da vida de João Pedro e, claro, a trajetória de cada um dos participantes até aquele momento presente. Para isso, era necessário reencontrar os camponeses que estavam desaparecidos da história do país e, segundo Coutinho, completamente esquecidos pelo Brasil. Era questão de recolocá-los na História. Apoiar-se em fotografias de cenas do filme e projeções do material que havia sido salvo é a maneira que o cineasta utiliza para reaver o contato com os camponeses e poder extrair deles os depoimentos que buscava.

O filme é todo moldado por esses depoimentos, relatos e lembranças sobre os acontecimentos passados que, muitas vezes, desmentem e corrigem documentos do mesmo período. É o caso do relato de um camponês que conta como teve de desmentir para o exército a existência de cubanos e de armamento no local, e que a montagem do filme contrapõe a artigos de jornais da época, afirmando justamente o contrário: atividades de treinamento subversivo e revolucionário, ministradas aos camponeses por estrangeiros, inclusive cubanos.

Tudo é feito a partir de um trabalho intenso com a memória dos camponeses que, acionada, inicia a construção dos acontecimentos, dotando-os de significado para nós, espectadores. Este é o ponto de partida para a narrativa que nos propõe Eduardo Coutinho.

Aqui, então, é importante, o conceito de memória desenvolvido por Jacques Le Goff num de seus capítulos do livro *História e Memória*. Ele nos informa que a memória atua no homem como um conjunto de funções psíquicas capazes de atualizar impressões e informações passadas. Ela tem seu papel na escrita da história enquanto propriedade que conserva informações importantes para os povos e as sociedades. Assim, memória, história e identidade ligam-se na disputa pela dominação da recordação e da tradição: a posse da memória de uma sociedade ou de um povo por um grupo determinado passa pela disputa de poder pois significa a posse da história desta sociedade ou povo. Para Jacques Le Goff: *“Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações*

das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desse mecanismo de manipulação da história coletiva.”³¹

É essa memória coletiva que está no centro da composição de *Cabra Marcado Para Morrer*. O filme todo debruça-se sobre si mesmo ao contar a história de sua própria realização, de sua brusca interrupção pelo Golpe de 64 e, ainda, ao perseguir a história dos camponeses envolvidos no projeto dezessete anos antes. O filme de 84 não é o acabamento daquele iniciado em 1962: ele vai muito além disso. Inicialmente concebido como um docudrama, circunstâncias da história política do país interromperam o projeto, dispersando toda a equipe de filmagem. Dezessete anos depois, se o filme fosse simplesmente retomado como uma continuação do que fora começado, o significado da produção poderia ter sido completamente esvaziado. Ao invés disso, o cineasta decide realizar um documentário, “do modo que fosse possível”, retornando ao local das filmagens para saber o que havia sido feito daquelas pessoas.

Essa é a intenção do filme. Como documentário, *Cabra Marcado Para Morrer* é um relato de como a vida de todas aquelas pessoas foi profundamente marcada pelo momento histórico do país, configurando-se assim, num exemplo de ingerência extrema da esfera pública sobre a privada. E não só isso, o que o filme finalizado representa é um emaranhado de relações e de indicadores do modo como a História age no filme (do momento de sua concepção pelo CPC até o de sua retomada pelo cineasta apenas) e na esfera privada. Em contrapartida, tem-se ainda a atuação do filme sobre a História (como forma de reelaboração e de revisão do fatos, e até mesmo da construção de discurso) e sobre a vida particular daquelas pessoas.

Essas relações dinâmicas, de forças que interagem e apontam uma para outra, decorrem, principalmente, de duas implicações contidas neste filme. A primeira é que *Cabra Marcado Para Morrer* é um filme documentário e não simplesmente uma ficção da qual possam ser depreendidos aspectos particulares ou gerais do mundo histórico. E a segunda é que *Cabra* é um filme que transcorre a partir dele mesmo, a partir de seu início em 1962.

³¹ Goff, J. L., 1996, p 426.

Segundo Bill Nichols, o documentário, além de ser o gênero de filme mais político que se conhece, ainda configura-se como um dispositivo que aponta para além dele mesmo, em direção ao mundo histórico. Assim, o documentário contribui para a formação de uma memória popular ao se fazer valer do aparato cinematográfico e da capacidade que este tem de empregar sons e imagens para reproduzir a aparência física das coisas e se tornar evidência do mundo. É desta forma que se legitima seu uso como fonte de conhecimento. Documentários nos apresentam situações e eventos que são parte de um reino de experiência compartilhada, e essa experiência aponta sempre para o mundo.

Tem-se, então, que o trabalho do documentarista é um pouco trabalho de historiador, na medida em que nos fornece uma interpretação do mundo e da história a partir dos documentos com os quais trabalha e que seleciona e enfatiza. Além disso, além de interrogar a sociedade e colocar-se à sua escuta, o cineasta contribui para a criação e a instituição de documentos, exatamente como prega Marc Ferro. O papel social do historiador, ainda segundo Ferro³², está em conceber voz àqueles que nunca puderam testemunhar, destituindo o monopólio da consciência histórica dos aparelhos institucionais, exatamente como se propõe Eduardo Coutinho quando se lança à finalização de *Cabra Marcado Para Morrer*.

Muito já se falou sobre este filme, do caráter de restituição da memória camponesa oprimida. Mas é importantíssimo falar ainda que o cineasta participa também de dentro, ou seja, enquanto pessoa histórica envolvida naqueles eventos, como ator social. E se ele decide retomar o projeto dezessete anos depois, e se lançar à procura daqueles camponeses desaparecidos para dar-lhes a palavra, é porque, para ele, há muito a ser dito sobre aquilo tudo. Coutinho toma partido e se posiciona no exato momento em que se propõe o resgate de uma história que se perderia – independentemente de sua validação como verdadeira, falsa, mentirosa ou construída. Pelo contrário, a construção daquela história é muito clara, ela nos é apresentada a cada instante. Nós sabemos qual é a intenção do cineasta, sabemos que ele participou e participa daqueles acontecimentos e quais as condições que possibilitaram a finalização do filme.

Quando o diretor reúne todos os testemunhos dos camponeses e os imprime no suporte cinematográfico ele, de fato, está operando a transformação dos relatos orais, da

³² Ferro, 1996.

história oral feita da memória, para o estatuto de documento histórico. E esse documento histórico vai ser a prova de que a história daquele momento passado, daquelas pessoas e daqueles eventos é uma outra história, diferente da oficial, da que se tinha até então (colhida na época através das notícias de jornais e dos relatos dos representantes do governo militar) e à qual o filme faz também referência.

2. Os principais comentadores ao longo dos anos

2.1 Cabra Marcado Para Morrer nas críticas da época de seu lançamento

Cabra Marcado Para Morrer foi exibido pela primeira vez em 30 de março de 1984, na Cinemateca do MAM, no formato 16 mm. A idéia de Eduardo Coutinho era exibir o filme e conseguir recursos para sua ampliação para 35 mm, o que possibilitaria sua inserção no circuito cinematográfico e a participação em festivais e mostras competitivas. Obviamente, Coutinho sabia o trunfo do filme, conhecia bem o produto do qual dispunha. A platéia da primeira exibição, composta de cineastas, críticos, jornalistas, intelectuais, foi extremamente calorosa. Um artigo de Marilena Chauí, publicado na Folha de São Paulo, em junho de 1984, incita possíveis patrocinadores a contribuir com a ampliação do filme, o que, de fato, acontece quando o Banespa, cujo diretor na época era Luis Carlos Bresser Pereira, ex-crítico de cinema, libera verba, possibilitando a mudança de bitola. Na verdade, foram quase quarenta exibições do filme em busca de dinheiro, das quais Coutinho diz ter assistido a pelo menos trinta e cinco, em cineclubes, sindicatos, no Congresso, na CNBB, além da já citada na Cinemateca do MAM.

O artigo de Chauí, extremamente elogioso, é apenas uma de várias manifestações positivas da crítica, publicadas em periódicos da época, que viam no filme não apenas um documentário dos anos compreendidos entre 1964 e 1984, ou seja, do período da ditadura no Brasil e da luta pelos direitos dos camponeses, mas ainda uma nova forma de se fazer cinema e cinema documentário no Brasil, tratando a questão do real com muito mais afinidade ao novo momento histórico do que já havia sido tratada até então. Para Chauí, *Cabra Marcado Para Morrer* tinha o mérito de ser uma reflexão enquanto obra de arte e de comunicação pois tratava também de refletir sobre seu projeto anterior, ligado ao CPC e àquele momento do qual o Centro fez parte. Se para a autora, como já vimos, a postura esquemática do intelectual do CPC era digna de crítica, a de Coutinho, ao pensar o real como algo não acabado, trazia ao filme toda a sua complexidade, fazendo o caminho “*da*

*epopéia ao drama documentário, dos arquétipos perfeitos à complexidade do real, da intenção pedagógica à percepção do outro como consciente de si.”*³³

Nos artigos de outros autores, logo após o lançamento do filme, a idéia defendida por Marilena Chauí é recorrente. Muitos deles viram em *Cabra Marcado Para Morrer* não apenas mais um documentário sobre a ditadura, mas uma crítica à postura do intelectual cepecista e engajado, que escolhendo ser povo pensava estar diminuindo ou, mesmo, anulando as diferenças de classe que eles tanto atacavam nos anos 60 e que eram motivo de um grande sentimento de culpa por parte daqueles que tentavam fazer algo em prol das transformações sociais necessárias ao país. A crítica que se fazia pode ser expressa na idéia de Heloísa Buarque de Hollanda de que o intelectual cepecista e o artista, ao reivindicarem um lugar ao lado do povo, terminam por “*escamotear as diferenças de classes, homogeneizando conceitualmente uma multiplicidade de contradições e interesses.*” Ela conclui: “*A simplicidade e a despreensão de seu tom são uma ficção.*”³⁴ Assim, para muitos, o mérito do *Cabra* estava em refletir o que o próprio Coutinho, no início do filme, ressalta em momento de autocrítica. Ele refere-se ao tempo em que, no CPC, percorreu o nordeste do país, filmando muita miséria e pagando “*tributo ao nacionalismo da época*”, como outros cineastas e artistas também fizeram. E num depoimento publicado sobre esta idéia, no jornal A Gazeta, de Vitória (ES), em 26 de fevereiro de 1985, o cineasta, por fim, reconhece: “*Eu faço uma crítica ao passado geral do populismo no Brasil, à tendência cultural do CPC, negando toda a encenação esquemática. Era uma coisa de classe média, paternalista e autoritária. Ao recuperar esta história, ficam simbólicas outras histórias, que se transformam em lendas porque não tiveram testemunhas. Eu quero contar a história dos contemporâneos, dos vivos.*”³⁵

Aqui, deseja-se abrir um parênteses e chamar a atenção para o momento histórico no qual foram escritas as críticas mencionadas. Primeiramente, é importante ressaltar que filmes documentários são modos de expressão e comunicação que acompanham as transformações de forma e conteúdo ocorridas ao longo do tempo. Assim como os valores morais, culturais e políticos mudam, as transformações no campo do documentário se

³³ Marilena Chauí, “*Do épico pedagógico ao documentário*”.

³⁴ Heloísa Buarque de Hollanda, p. 19.

³⁵ Depoimento concedido a Uchoa de Mendonça, A Gazeta, 26/02/85.

fazem presentes de uma época para a outra, ora consolidando posições e demarcando terrenos, ora surgindo com novas idéias que revisam as anteriores.

As questões envolvidas na realização de filmes documentários indicam posicionamentos culturais e morais, além, ainda, da própria idéia do que vem a ser um documentário. Isso faz com que filmes diferentes coloquem questões diferenciadas tanto ao realizador quanto a seu público e apresentem também soluções distintas. Outros filmes lançam mais dúvidas do que respostas, problematizando relações que o espectador acreditava já estarem firmemente instituídas. Este quadro serve, principalmente, para informar que os documentários, em geral, constituem-se de material muito vasto e emergem, por vezes, num campo de muitas interpretações.

Os documentários que envolvem pessoas reais certamente levantam discussões distintas dos filmes científicos e de reportagem encontrados nos canais de televisão, abertos ou pagos. Embora alguns críticos os qualifiquem de minoria na produção documentária, estes filmes são de extrema importância tanto do ponto de vista antropológico, ao lidar diretamente com a alteridade, como sob a ótica da enunciação, e constituem-se por filmes que irão se deparar, em algum momento de seus percursos, com questões específicas tanto de uma como da outra. Isso porque, de início, deve haver uma dimensão ética ao se trazer o universo de pessoas reais para dentro de um filme que será visto por outras pessoas, também reais. Em tais casos, o que vem à tona é o imaginário daqueles que se dispõem a narrar. Por isso, Eduardo Coutinho diz que a veracidade do que está sendo contado não é importante; veracidade que, por um lado seria difícil de se conseguir, e por outro, poderia diminuir os resultados alcançados. Ele afirma que é mais importante procurar estabelecer uma troca de posições com seus interlocutores num diálogo sem pré-julgamentos.

Pensar a relação dos filmes documentários com a História não é tarefa que se extingüia em algumas poucas linhas. Os filmes documentários já despertam discussões acaloradas a respeito de sua própria ontologia, o que dizer então do modo como representam e veiculam a História? Uma destas discussões diz respeito ao clamor de objetividade dos documentários que vêm até nós trazendo afirmações sobre o mundo. Para o autor Christian Delage³⁶, na relação *cinema x história*, o documentário ocupa uma posição contraditória pois apresenta-se imbuído de uma aparente objetividade que faz dele

³⁶ Delage, Christian. *Le Documentaire, source d'histoire*.

um campo privilegiado de observação, como se o diretor colocasse o seu talento para traduzir com fidelidade os fatos e gestos das pessoas do dia-a-dia.

Quando se pensa na constituição de um filme como *Cabra Marcado Para Morrer*, que lida com um acontecimento da história nacional e propõe uma nova versão sobre o real, percebe-se o quão complexa pode vir a ser esta relação dos documentários com a História. Contar uma história pode ser um exercício apenas narrativo, mas revela-se também como uma tomada de posição acerca dos acontecimentos. Alguns dirão que o enfoque já está dado quando se escolhe o tema ou assunto a ser tratado. Muito possivelmente este é o caso de *Cabra Marcada Para Morrer*.

Há ainda o risco e a tendência natural do realizador procurar imagens que ilustrem ou confirmem um discurso histórico já elaborado à partir de outras fontes, geralmente escritas. Jean-Claude Bernardet apresenta uma situação similar em *Cineastas e Imagens do Povo* quando fala sobre o modelo sociológico no qual o realizador do filme procura nas imagens e nos depoimentos colhidos apenas validação para seu discurso já moldado e estabelecido. Para Delage, que também se manifesta sobre o assunto, não se trata de questionar a realidade das imagens, mas de compreender como e porquê estas imagens podem aparecer ao lado de um “discurso de interpretação” – que é de extrema importância para o documentário pois pode fazer toda a diferença.

Uma outra vertente de filmes, ao contrário, busca contar com uma certa dose de inusitado, o qual permeia o próprio fazer documentário, e coloca questões bastante pertinentes ao seu público, expandindo as fronteiras e possibilidades narrativas e fornecendo, a partir de sua própria constituição, indícios da complexidade presente no mundo – complexidade esta que tais filmes não se pretendem a explicar, porém, apenas testemunham.

São diferentes pontos de vista que, para além de uma mera identificação da parte do espectador, atestam, sobretudo, a inserção destes filmes no mundo, já que alcançam legitimidade ao apresentarem uma verdadeira expressão ideológica e artística das sociedades em que são gerados. Estes filmes passam a ser vistos não apenas como retrato objetivo e fiel da realidade, e nem apenas como um espelho deformante desta realidade. E assim como se falará mais adiante sobre o papel da memória nas sociedades, a imagem também possui papel central na formação e na manutenção de uma determinada ordem ou

poder. Exemplos disso abundam, a própria Alemanha nazista tanto se valeu da técnica e da criação de Leni Riefensthal para propagar sua visão de mundo. Instigante é, justamente, perceber a relação dinâmica que se estabelece entre um filme e a realidade que ele representa, atinando para os aspectos e as etapas de construção da própria História na qual também estamos inseridos. Seria, portanto, apropriado aqui, mais uma vez, citar-se Christian Delage, quando questiona se a memória que alguns acontecimentos nos deixam através de uma ou mais imagens simbólicas pertence à História ou, antes, à representação que se tem dela.

Mas não há aqui o intuito de se adiantar um tema que será tratado mais adiante. A importância de *Cabra Marcado Para Morrer* em relação à memória camponesa sobre os acontecimentos de abril de 1964 e posteriores já rende em capítulo à parte.

Em relação ao *Cabra*, é importante entender o que se passou nos dezessete anos entre seu início (1964) e sua retomada (1981), para que se possa compreender a transformação e a consolidação de uma postura que o cineasta Eduardo Coutinho mantém ainda. Apesar de nunca ter realmente militado nas frentes do Partido Comunista, como alguns de seus amigos fizeram nos anos 50, 60 e 70, é sintomático o significado que tem a finalização de *Cabra Marcado Para Morrer* como um projeto pessoal do cineasta, desvincilhado do pensamento organizado de instituições ou grupos, e bastante voltado para o modo reflexivo³⁷. Na retomada do filme, em 81, a preocupação ética é elemento gerador na constituição do processo de realização e também no próprio produto. Além, é claro, da mudança do filme de um docudrama para um documentário, abraçando todas as implicações epistemológicas daí decorrentes.

O fato de boa parte das críticas ressaltar este aspecto de transformação do pensamento intelectual, cujo dois pólos estão representados (ou impressos) em *Cabra Marcado Para Morrer*, mostra que estes mesmos autores encontravam-se, naquele momento, eles mesmos sintonizados com estas transformações. Como já apontado anteriormente, na década de 60, a forma engajada e, por vezes, verborrágica dos CPCs de representar o povo e falar para ele era parte da ética vigente – a ética de não ser povo mas desejar sê-lo, atuando como um disseminador da revolução, que lhe traria melhores condições de vida. Duas décadas depois, quando Marilena Chauí escreve seu texto,

³⁷ Segundo a classificação de Bill Nichols, dos quatro modos documentários.

mudanças na história do país e do mundo, alterações no pensamento do intelectual engajado e a problematização da representação do povo no cinema e nas artes em geral, haviam banido do horizonte a postura defendida pelo CPC. Novos valores estavam instituídos.

Cabra Marcado Para Morrer foi muito elogiado por recusar o panfletarismo, fosse ele mais direto ou mais rebuscado. A idéia era que o filme apresentava uma evolução diante de outros documentários lançados na mesma época, por não esquematizar a história do país e dos camponeses, além de sua própria história: a de um filme interrompido por forças militares e retomado anos depois. Ao contrário do que seria fácil de se alcançar, o filme não se deixava levar por uma relação maniqueísta com o real, de certo e errado, falso ou verdadeiro.

Como ressalta a autora Ana Galano, o filme, ao mostrar os encontros entre equipe de filmagem e os camponeses, apresenta também os silêncios e as hesitações das falas dos depoentes como parte de um real complexo e ambíguo. Suas histórias de vida estão interligadas por um acontecimento em comum, que determinou-lhes destinos diferentes. Segundo Coutinho, o filme mostra pessoas reais, com suas próprias contradições e, por vezes, personagens que estão arrependidos com sua atuação na década de 60. É visível na fala de João Mariano, que representou João Pedro Teixeira no *Cabra* de 64, o quanto a participação no filme e nas lutas camponesas (das quais ele afirma várias vezes nunca ter feito realmente parte) lhe trouxe problemas. E Coutinho, num artigo publicado na Folha de São Paulo em maio de 84, declara que o sofrimento e a resistência dos personagens acabou simbolizando os sentimentos e a força do povo brasileiro, mas de forma concreta e não esquemática.

Para o cineasta, isso aconteceu porque ele procurou concentrar-se no particular da vida daqueles camponeses, buscando suas razões mesmo que elas revelassem ambigüidade. Este modo concreto e nada esquemático ao qual ele se refere, decorre, sobretudo, da aceitação da contradição inerente a cada um dos camponeses do filme, enquanto pessoas reais. Não são simples representantes de uma classe, como notou um jornalista que escreveu que a força do filme não está na história das Ligas Camponesas, mas nos diferentes personagens, “*numa rede de aproximações, desencontros e versões.*”³⁸

³⁸ Caderno 2 do D.T., 18/03/85.

A onda de elogios que *Cabra Marcado Para Morrer* despertou entre cineastas e intelectuais logo após seu lançamento é também um reflexo também da reação que o filme suscitou em sua primeira exibição oficial após ampliação para bitola de 35mm. No *Festival de Cinema do Rio de Janeiro*, em novembro de 84, as 1.800 pessoas que lotavam a sala Glauber Rocha aplaudiram de pé *Cabra Marcado Para Morrer*, ao final da projeção. Em seguida, na entrevista concedida a jornalistas brasileiros e estrangeiros, Eduardo Coutinho e Elizabeth Teixeira foram novamente aplaudidos. E, no dia seguinte à exibição neste mesmo festival, o produtor Zelito Viana já havia sido procurado por vários festivais internacionais, entre eles Berlim, Havana, Roterdã, São Francisco, e pelo “Novos Filmes e Diretores”, de Nova York.

Tamanho entusiasmo já antevia o que viria a seguir: *Cabra Marcado Para Morrer* foi considerado por unanimidade de júri e público o melhor filme do Festival do Rio. Levou quatro prêmios: o Tucano de Ouro (prêmio máximo do Festival), o da Organização Católica Internacional de Filme (OCIC) por obra de maior valor humanístico, o Prêmio Associação dos Críticos do Rio de Janeiro, e o Prêmio Quixote da Federação Internacional de Cineclubes por linguagem inovadora.³⁹ Coutinho comentou após a exibição que o clima entre os jurados do festival era de que um filme brasileiro não deveria ganhar a primeira edição do FestRio, para que não houvesse críticas de nacionalismo. Entretanto, o cineasta acha que a força do filme e o fato de não haver um filme estrangeiro realmente bom concorrendo naquela edição, fizeram com que o resultado não pudesse ser outro a não ser o Tucano de Ouro para *Cabra Marcado Para Morrer*.

Em dezembro de 1984, o filme recebeu o prêmio de melhor documentário no VI Festival Internacional do Novo Cinema Latino Americano e foi também exibido no I Festival de Cinema Nacional de Caxambu. Apesar de ter sido exibido *hors concours*, Coutinho levou pelo seu filme um prêmio em dinheiro volumoso, que serviu para fornecer um adiantamento do pagamento de Elizabeth Teixeira.

Em janeiro de 1985, participou do Festival de Roterdã e no dia 21 de fevereiro de 1985, *Cabra Marcado Para Morrer* foi exibido no Festival de Berlim. Para os críticos presentes, o filme impressionou, assim como a maioria dos filmes apresentados no Foro Internacional de Cinema Jovem, sobretudo pela representação da miséria da população

³⁹ Cinemin n.12, Caderno do Festival de Cinema do Rio, p. 15.

retratada. Em Berlim, *Cabra* levou os prêmios da Conférence Internationale de Cinéma d'Art et d'Essai, da Federation Internationale de la Presse Cinematographique, e o Otto-Dibelius-Preis.

De certa forma, as idéias defendidas pelos autores dos textos citados se resumem na declaração de Coutinho, concedida a uma TV alemã, durante o Festival de Berlim, de 1985. Quando perguntado sobre a posição de *Cabra Marcado Para Morrer* dentro do contexto do cinema brasileiro da época, o cineasta disse acreditar que o filme era o produto de uma história coletiva e individual ao mesmo tempo. “(...) *Acho que o filme vai provocar no Brasil e está provocando uma discussão que é o repensar do cinema, e o que eu acho que o filme coloca de novo em relação ao grande cinema que se fez no Brasil nos anos 60 e que foi um cinema extraordinário cujo símbolo é Glauber Rocha, é que nesta época se fazia um cinema onde os diretores eram um pouco os mágicos traumaturgos, eram um pouco deuses, que diziam o que pensavam do povo, o que não pensavam do povo, que se atribuíam poderes mágicos sobre a história, eram um pouco profetas. Eu acho que este tipo de cinema profético e um pouco autoritário vai continuar a existir e é importante. Porém, o que o Cabra pode ter de novo é que ele é extremamente humilde, ele não diz o que pensa do povo – ele procura caminhar junto e isso é uma postura nova, eu acho.*”

Por fim, conclui: “*Há outros caminhos, e o Cabra abre um.*”⁴⁰

E qual foi a reação do público ao assistir *Cabra Marcado Para Morrer*? Através de artigos de jornais da época do lançamento, é possível perceber que a reação foi extremamente calorosa entre o público composto por cineastas, intelectuais, professores universitários e estudantes. Dentre as várias impressões levantadas, a de uma ex-aluna do curso de cinema da UFRJ é interessante pois sustenta a idéia de que o filme seria mais importante para a sua própria geração do que para a de Eduardo Coutinho, que vivera os acontecimentos retratados no filme de 84. Ela faz concluir que a função de resgate histórico proposto pelo *Cabra* atinge seu alvo: aqueles que, por conta da pouca idade ou da distância em relação aos fatos, não vivenciaram os anos de fechamento do regime militar no Brasil e

⁴⁰ Entrevista veiculada pela TV alemã Hessischer Rundfunk, no dia 12 de março de 85, e publicada no Caderno 2 do D.T., em 18/03/85.

de repressão aos movimentos organizados de estudantes e camponeses puderam perceber no *Cabra* um documento histórico valioso ou, pelo menos, sustentável.

Outra reação interessante diz respeito a um leitor do jornal Diário de Pernambuco que, na seção Cartas à Redação de 19 de março de 1985, dá seu testemunho do aparecimento de *Cabra Marcado Para Morrer* numa época de abertura do regime militar. Para este leitor, o filme é um bom documentário, mas não tão interessante quanto *Os Anos JK* e *Jango*, de Sílvio Tendler, outros dois lançamentos concomitantes ao *Cabra*, mas com caráter bem diferenciado. Ele qualifica o filme de Coutinho como sóbrio e não sectário, boas características num documentário deste tipo. Entretanto, surpreende-se com o fato de que alguém (um outro espectador) tenha chorado ao assisti-lo, conforme noticiou o mesmo jornal dias antes.

Quando o texto de Roberto Schwarz, *O fio da meada*, foi publicado na Folha de São Paulo no dia 26 de janeiro de 1985, *Cabra Marcado Para Morrer* já estava sendo exibido em circuito comercial no Rio de Janeiro e em São Paulo há dois meses. A análise de Schwarz segue de perto algumas das idéias levantadas na época do lançamento do filme por outros analisatas. Entretanto, o autor traz ainda outras questões.

Em primeiro lugar, para Schwarz, *Cabra* é um filme politicamente fiel à luta camponesa e ao cinema engajado. Idéia que vai de encontro com muitas das análises da época, que detectam no filme o abandono da postura ideológica dos anos 60 mas não o filiam a nenhum outro tipo de engajamento político, salvo a própria tenacidade de Coutinho que tinha, antes de tudo, motivos pessoais para querer a finalização do filme – como ele mesmo sempre frisou. Schwarz, portanto, é o único a alinhar *Cabra Marcado Para Morrer* com uma postura ideológica e ainda com o cinema de esquerda brasileiro.

O autor acredita que o filme traz o retorno da luta popular pois a finalização do projeto e o reaparecimento de Elizabeth funcionam como metáfora que restabelece a continuidade do engajamento político pré-64. Para Schwarz, os esforços realizados nos 60 e que uniram estudantes e povo foram, ao contrário do que outros críticos acreditavam, de

grande importância porque conseguiram unir as esperanças de 2 mundos sociais distintos a fim de fundamentar uma arte com base em interesses sociais.

No momento em que o texto é escrito, ainda pairavam no ar algumas dúvidas sobre o que seria a abertura política que o governo militar propunha e como ela terminaria. Ao analisar o retorno de Eduardo Coutinho à Galiléia, 17 anos após o golpe militar, conclui que, então, já não havia mais movimento estudantil, nem facilidades governamentais ou mesmo articulação popular. A efervescência social do pré-golpe havia cedido lugar ao que Schwarz denomina “doutrina antiengajada”, observada em boa parcela da população brasileira.

O interesse do texto de Schwarz está em perceber a mudança do momento de 64 para o de 84, ao invés de simplesmente criticar a postura ideológica do jovem cepecista, que já não mais condizia com os anos 80, afinal, 20 anos haviam se passado. Em 62/64, o momento político instaurava como objetivo o futuro do país. Unia os movimentos estudantil e camponês e alterava os parâmetros da produção cultural. Em 81/84, Schwarz conclui serem outros tempos. É um outro cineasta que vai até Galiléia, não mais o jovem de 28 anos que se lançara no projeto da UNE-Volante porque queria conhecer melhor o Brasil. Assim como também são outros os camponeses que falam para a câmera e, principalmente, é outro o momento político, não mais aquele do pré-golpe. O objetivo agora não é mais o futuro do Brasil, mas o resgate da história que ficou pra trás.

Roberto Schwarz, assim como Marilena Chauí, elogia o fato do filme refletir sobre seu projeto anterior, o filme de 64. Mas, ao contrário desta, ele não critica a ideologia cepecista e nem classifica como esquemática a postura do jovem artista engajado. Ele releva a importância do *Cabra* na retomada do que classifica de cinema engajado e de esquerda. Na realidade, há uma diferença de enfoque entre os dois autores pois enquanto Chauí ressalta o que o universo estudantil e cepecista apresentava de esquemático e panfletário no filme de 64, Schwarz chama atenção para a união forças entre estudantes e camponeses, capaz de agrupar dois mundos diferentes mas com um objetivo em comum: a transformação social do país.

Embora localize o *Cabra* de 84 dentro de um contexto de “antiengajamento político”, Schwarz vincula-o ao cinema de esquerda que quer revelar o real e fazer um testemunho histórico. O grande mérito é justamente mostrar as transformações dos

camponeses, propor que se reconsidere as situações de 64 mas com a continuidade da vida popular. Por isso, detecta vitalidade e esperança no filme, naquele momento, e constância nos personagens de Elizabeth e Coutinho; em Elizabeth, por ser o centro do filme, e em Coutinho por insistir na realização do filme a despeito de todas as dificuldades encontradas.

2.2 *Consuelo Lins e Carlos Alberto Mattos: a visão do Cabra nos dias de hoje*

O movimento de reestruturação e reorganização da história efetivado por *Cabra Marcado Para Morrer* (história do país, história dos camponeses e trajetória do filme) relaciona-se, de fato, à reestruturação do cinema documentário em si, com a inserção de novas visões e novas maneiras de se pensar não apenas a alteridade – embora também e intensamente ela. O que se identifica no filme é um movimento duplo de deslocamento, apontado por Consuelo como sendo tanto em relação à história quanto em relação do documentário. O fôlego tomado por Coutinho ao longo dos 20 anos de espera antes da finalização do filme, possibilita um distanciamento de todos os modelos de cinemas (ficcionais ou documentais). Por isso, Consuelo aponta com destreza os desvios e as continuidades de *Cabra Marcado* para com algumas estéticas debitárias principalmente do cinema documentário, dentre elas: documentários clássicos, cinema-verdade francês, e cinemas novos dos anos 60 e experiências de TV. Portanto, o filme representaria bem mais um fechamento de ciclo do que uma ruptura com o passado. Além de reunir as condições e as circunstâncias necessárias a este movimento duplo de deslocamento (ao qual se refere Consuelo), traria ainda as características de modelos anteriores. Todos com usos esteticamente bem justificados dentro do contexto maior do filme.

Assim, as passagens em voz over presentes, principalmente, no início do filme e que são marcas dos documentários clássicos, informam e contextualizam as lutas camponesas e os acontecimentos relativos ao golpe. Do cinema-verdade francês e seu modelo participativo-interativo, percebe-se as seqüências de interação explícita entre Coutinho e seus personagens, além de imagens da própria equipe. E, finalmente, da TV e dos cinemas dos anos 60, Consuelo aponta o imprevisto de certas situações, a precariedade de algumas tomadas e imagens em movimento de chegadas da equipe aos locais, dependentes de tecnologias leves de gravação. Em resumo, para a autora, o *Cabra* de 84 é um documentário que se desenvolve todo trespassado pela modernidade do cinema.

Justamente pelo fato de ter sido marcado por variadas estéticas, Consuelo insiste na importância do filme em transparecer uma tomada de posição de Coutinho. Os elementos oferecidos ao espectador, estejam eles na imagem ou na montagem, apontam uma anterioridade, ou seja, indicam o lugar de onde vieram e qual o tipo de deslocamento estético e político que o filme quer operar. Pode-se notar que a autora, ao longo do texto, não utiliza o termo reflexividade, utilizado à exaustão em vários outros textos produzidos nos últimos anos e, principalmente, para denominar um procedimento do qual Coutinho também faz uso no *Cabra*, que é exatamente o de deixar indicado no caminho do cineasta as escolhas feitas e a construção do filme em si. É latente o fato de que Coutinho realiza claramente para o espectador este desacobertar de seus motivos e suas escolhas, entretanto, Consuelo prefere afirmar apenas que o *Cabra/84* “*filma uma realidade sendo produzida no momento, no contato com a câmera.*” E conclui, apontando a característica de *Cabra Marcado Para Morrer* ser um filme dentro de um filme, idéia já vista anteriormente e partilhada por outros autores.

Outra idéia presente no texto de Consuelo e que pode ser também encontrada em outros autores é a da unicidade da experiência do primeiro *Cabra*. Parece óbvio que isso aconteça, ou seja, que o primeiro *Cabra* seja visto como experiência única e de importância elevada para o cinema, porque se não houvesse o filme de 64, não haveria o de 84. Há uma confirmação disso nos depoimentos do cineasta, que fala até mesmo de uma forma de homenagem ao processo de se fazer arte política nos anos 60 e do qual o primeiro *Cabra* desponta como exemplo. Por outro lado, percebe-se também o quanto a experiência de se passar da prática do cinema utilitário do CPC (segundo Consuelo, com uma visão mais clássica do cinema) à visão do documentário influenciado pela modernidade cinematográfica, adquire importância nas análises sobre o filme. Para muitos, este é o grande trunfo de *Cabra Marcado Para Morrer*.

Mas se em termos estruturais o filme é importante por efetuar em deslocamento estético e político, sua importância para a autora não deriva apenas do fato de ser a retomada de uma obra inacabada. O núcleo de força estaria mesmo é no reencontro do cineasta com seus personagens. Encontra-se no filme um procedimento também visto em outros documentários de Coutinho: seus filmes nascem, não apenas de seus próprios objetivos estabelecidos, mas da força e do magnetismo de seus personagens e da forma

como o diretor consegue captá-los na imagem. Sobre isso, Coutinho forneceu um depoimento valioso: *“Filmei a Elizabeth em 3 dias, dois dias e meio... Nós íamos fazer a primeira parte na Paraíba e depois a parte de Pernambuco. Mas, quando acabei de filmar a Elizabeth já senti o filme com tal vida, que decidi: Vamos direto para Pernambuco... Daí fizemos a cena da projeção... Enquanto estávamos preparando as coisas, o João Virgínio deu aquele grande depoimento sobre a tortura... Naquela noite eu já sabia que tinha o filme, tinha certeza, um filme fortíssimo... tinha certeza absoluta de que o filme era bom.”*

Já se falou de como o filme que era para ser sobre um cabra marcado para morrer se transformou num filme sobre Elizabeth. Consuelo diz que Elizabeth Teixeira ser a personagem principal do filme não era algo previsto mas acabou acontecendo pois são suas falas, o reencontro dela com o cineasta e o re-incorporar de sua identidade de mãe/viúva/ex-líder que estabelecem a ligação entre o presente e o passado, organizando o filme. Quando Elizabeth se expressa pela primeira vez no filme, é o momento em que reajunta todos os fatos picados de sua vida. Para contá-la ao espectador, ela tem de primeiramente, reformulá-la. É verbalização de Elizabeth que se transforma em história (de sua vida, do país, do filme).

Basicamente, a leitura proposta por Consuelo Lins sobre *Cabra Marcado Para Morrer* divide-se em três pontos. O primeiro diz respeito às relações existentes entre o filme de 64 e o CPC e entre o filme de 84 e a modernidade cinematográfica. Essas duas relações só podem ser analisadas graças à distância que separa uma da outra e, inclusive, graças à distância que separa ambas do momento atual, no qual se produziu a análise.

O segundo ponto versa sobre a estrutura do filme e de como ele surge do encontro entre Coutinho e seus personagens (sendo a conseqüência maior o surgimento de Elizabeth como figura condutora da história). E, finalmente, o terceiro ponto inclui o trabalho do espectador dentro do filme, indicado pela montagem. Consuelo festeja o fato de que, ao espectador, não é dada uma verdade pronta ou um sentido único para os acontecimentos. *“Em muitos momentos do filme, não há como identificar o ‘bom sentido’ para o que está sendo mostrado. O sentido pode tomar duas ou mais direções ao mesmo tempo, na continuidade de uma mesma fala, no auto-retrato de um mesmo personagem.”* Esse

procedimento resulta numa ambigüidade que o filme apóia, além de resultar também num trabalho do espectador em ter que “pensar” o filme.

Já para o autor Carlos Alberto Mattos, a tarefa de *Cabra Marcado Para Morrer* não está apenas em terminar o filme interrompido mas em costurar, remediar um fosso da realidade brasileira, condenada ao esquecimento; ou seja, função de resgate histórico. Além disso, o filme faria uma reflexão sobre como a verdade pode ser colhida por um documentário e sobre como a ambigüidade seria um dos resultados diretos deste processo. Para Mattos, portanto, *Cabra* contém em si uma teoria desta modalidade de documentário que expõe as diferentes verdades fornecidas pelos personagens. Nota-se, entretanto, que já não se fala mais da “construção da verdade” mas na “influência das circunstâncias na verdade passível de ser colhida por um documentário”.

Ele ressalta, assim como Consuelo Lins, o modo como o filme faz uso de várias modalidades e estilos de cinema documentário a fim de conseguir articular sua trama densa e complexa numa narrativa compreensível para o espectador. A montagem seria a grande responsável pelo coeficiente de realidade apresentado pelo filme que, entretanto, não impediria de se perceber que os mecanismos empregados por Coutinho para tal efeito se aproximariam bastante daqueles utilizados na ficção.

Mattos estabelece em seu texto 6 linhas narrativas encontradas nas 2 horas e meia de filme. Segundo ele, elas seriam: **1.** a história das filmagens do filme de 64; **2.** as memórias de Elizabeth sobre seu passado com João Pedro e as ligas camponesas; **3.** a desapropriação do Engenho Galiléia em 1959; **4.** o destino de cada um dos participantes depois do golpe de 1964; **5.** a procura dos filhos de Elizabeth; e, por fim, **6.** a revelação da verdadeira identidade de Marta/Elizabeth.

Costurando essa trama complexa estaria, além das já citadas modalidades documentárias, a narração dividida em 3 vozes over ao longo do filme. São elas, a voz de Ferreira Gullar, cujas informações são de contexto geral no filme. A voz do próprio Eduardo Coutinho, cujas informações são fornecidas em primeira pessoa, portanto, de cunho mais pessoal sobre suas experiências com o primeiro filme e com os camponeses. E

a terceira voz, do também poeta Tite de Lemos, que faz a leitura dos textos publicados na imprensa, falando de subversão e justificando, para a população, a apreensão dos equipamentos de filmagem e do próprio material filmado. Seria, a grosso modo, a “voz do inimigo”.

Mas, por que 3 vozes na narração do filme? Para o autor, elas se justificam ao conferir dramaticidade aos conteúdos. Assim, haveria mais efeito e maior clareza dos fatos do que entregar a narração ao autoritarismo da voz de Deus encontrado nos documentários clássicos.

Talvez o diferencial maior de Mattos em relação aos outros autores seja que sua análise é construída baseada nos dois momentos históricos importantes para o filme: o de 1964 (ligado aos anos 60) e o de 1981/84 (ligado aos anos 80). Este recuo histórico permite uma visão diferenciada, ou mesmo distanciada. E permite ao autor concluir que o primeiro *Cabra* estava ligado ao seu tempo a partir dos imperativos de arte política e utilitária, assim como também estava ligado o segundo *Cabra* aos anos que o geraram. “*No Brasil de 64, tentava-se construir um país mais justo e um cinema que unisse criatividade e utilidade. No Brasil dos anos 80, procurava-se romper o silêncio de um regime opressor e fechar feridas.*”

Há alguns anos, numa lista encomendada sobre os 10 melhores filmes brasileiros, *Cabra Marcado Para Morrer* alcançou o sexto lugar. Dentre os 10, *Cabra* era o único documentário e a única produção realizada nos anos 80. A autora Marina Meliande, em texto publicado na revista virtual *Contracampo*, analisou a escolha dos filmes e concluiu que grande parte dos votados dizia respeito a um imaginário específico da década de 60. Ela se perguntava ainda qual o lugar de *Cabra Marcado Para Morrer* em relação a essa lista que indicava o quanto a cinematografia brasileira é ainda permeada pelos valores e idéias do Cinema Novo. Ao notar que o cinema realizado na década de 60 ainda se apresenta como referência de cinema nos dias atuais, a autora conclui que o filme funciona como uma ponte entre a geração cinemanovista e a produção dos anos 80/90. Isto porque, conforme salienta Roberto Schwarz, o filme assume uma postura política em 1984 que, aos

poucos, vai se diluindo até alcançar, nos dias atuais, o esmorecimento de uma arte e, mais especificamente, de um cinema com objetivos políticos e sociais.

Não seria essa a continuidade da vida popular de que fala Schwarz, a respeito do filme de Eduardo Coutinho? Não estaria *Cabra Marcado Para Morrer* realmente relacionado à ética e à estilística do cinema realizado no Brasil ao longo da década de 60?

3. Algumas afinidades com o cinema-verdade

A transformação da postura de Coutinho está de acordo com a virada ocorrida dentro do campo do cinema documentário nos anos 60: o cinema direto e o cinema verdade, que se desenvolveram num primeiro momento nos EUA, no Canadá e na França. O direto/verdade caracterizou-se por uma mudança extrema na linguagem e na forma dos documentários, mas acabou afetando bastante também o cinema de ficção – o que pode ser sentido nos filmes da Nouvelle Vague francesa e nos outros cinemas novos, como o brasileiro.

Inicialmente, é preciso caracterizar o que se chama comumente de cinema direto/verdade para, em seguida, separá-los nas duas correntes estilísticas que permearam o cinema documentário dos anos 60 e cujas influências se fazem sentir ainda hoje, em particular na cinematografia brasileira e na obra documentária de Eduardo Coutinho.

Segundo o autor Fernão Ramos, o cinema direto/verdade é constituído em seu núcleo por planos longos e imagens realizadas com a câmera na mão, que conferem, por isso mesmo, a característica das imagens trêmulas as quais estamos habituados nas obras destes estilos. Uma outra característica bem marcante estaria presente em relação ao som: a entrevista e o depoimento trariam para os filmes do direto/verdade, amparados pelas tecnologias leves de gravação que acabavam de despontar no meio cinematográfico, o som do mundo, traduzido pelos ruídos do mundo e pela fala dos personagens “falantes”.

O contexto ideológico do direto/verdade teria sido dado por essas inovações tecnológicas e pela revolução estilística que as acompanharam, e que marcou uma nova ética em relação ao documentário que se fazia até então.

O surgimento do direto/verdade deve ser entendido dentro de um contexto de ruptura com o documentário que se fazia até então, cujos expoentes são, dentre outros, John Grierson (na Grã-Bretanha) e Pare Lorentz (nos Estados Unidos). Nos filmes destes realizadores (Grierson dirigiu apenas o belo *The Drifters*, atuando em outros documentários como produtor), as características mais facilmente encontradas são usadas para se definir o documentarismo clássico: uso marcado de voz over para conduzir a narrativa, domínio das técnicas de montagem e continuidade, ótima fotografia e uso intensivo da música para

marcar ou contrapor uma ação. Nestes filmes, era comum haver encenações que serviam, no geral, para acrescentar à narrativa mais interesse ou agilidade, ou simplesmente para reconstituir um acontecimento passado. A questão ética, portanto, não passava pelo fato de encenar ou não, ou ainda utilizar atores em determinadas situações. Para estes realizadores, a ética estava em se posicionar ao lado da verdade, sem o questionamento de que verdade seria essa, ou a quem ela pertenceria. Em outras palavras, a preocupação dos documentaristas do período clássico era que através de seus filmes eles pudessem contribuir para a melhoria das condições de vida de uma parcela da população com problemas de alimentação, habitação e educação. O caráter educativo, por um lado, e de propaganda por outro, se fazia presente sem receio, e era comum que os filmes trouxessem um discurso forte, encarnando a voz da autoridade sobre o tema tratado – a chamada voz de Deus, inquestionável.

No Brasil, o estilo que será introduzido e rapidamente incorporado dessas novas cinematografias, será o do cinema verdade. O aparecimento do verdade se dá no seio do movimento que se conhece como Cinema Novo brasileiro. Divididos em dois grupos localizados um em São Paulo, outro no Rio de Janeiro, eles eram distanciados não apenas geograficamente, mas também em relação às algumas características do trabalho que desenvolviam. É mais precisamente o grupo carioca o responsável pela introdução das técnicas do verdade por aqui, num seminário de cinema realizado em 1962 e organizado pela Unesco e pela Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty. Neste seminário, tido como espécie de marco das transformações estilísticas que ocorreram, esteve presente o documentarista sueco Arne Sucksdorff, que trouxe consigo vários equipamentos próprios. Inicialmente, o curso, que durou de novembro/62 a fevereiro/63, realizava-se num auditório do antigo INCE, na Praça da República. Pouco depois, chegavam os equipamentos de Sucksdorff, para deleite dos jovens cineastas e interessados: uma câmera de 35mm, 2 gravadores de som Nagra (as grandes estrelas do curso), equipamentos de luz, além de uma mesa de montagem Steenbeck (esta doada pela Unesco em conjunto com o Itamaraty). Dentre os participantes do seminário estavam, entre outros, Arnaldo Jabor, Eduardo Scorel (o montador de *Cabra Marcado Para Morrer*, na época com apenas 17 anos), Dib Lufti, David Neves, Gustavo Dahl, Cecil Thiré, José Wilker e Nelson Xavier.

Algum tempo antes, no início de 1962, uma boa parcela do grupo carioca havia assistido a *Chronique d'un Été*, filme marco da estética e da ética do verdade. O resultado foi que, com o seminário, meses depois, a estilística do verdade já passava a fazer parte da produção do grupo cinemanovista do Rio. Pode-se perceber a adaptação dos cineastas às características do novo cinema em andamento e às novas tecnologias introduzidas na produção brasileira. Filmes como *Maioria Absoluta* (63/64, Leon Hirszman) e *Integração Racial* (63/64, Paulo César Saraceni) já trazem a estética do verdade e exploram a técnica de som Nagra, que atingirão o ápice na produção carioca com 2 filmes de Arnaldo Jabor: *O Circo* (65) e *Opinião Pública* (67). Jabor, que havia feito técnica de som nos dois documentários citados anteriormente, demonstra em *Opinião Pública* completo domínio da técnica do som direto em, conforme cita Ramos, “*longas tomadas de conversas casuais e entrevistas, estourando de forma desafiadora os parâmetros de composição filmica*”.

Já para o grupo cinemanovista de São Paulo o cinema verdade chegou de outra forma. No ano seguinte ao do seminário de Sucksdorff, ou seja, em 1963, o cineasta argentino Fernando Birri esteve em São Paulo. Birri, criador do Instituto de Cinematografia da Universidade do Litoral, em Santa Fé (Argentina), foi de grande importância na formação dos cineastas brasileiros do Cinema Novo dentro do estilo do verdade. Sua presença em São Paulo deveu-se a uma série de conferências, onde os brasileiros puderam assistir a 2 de seus documentários numa mostra, *Tire Die e Los Inundados*.

Todo o entusiasmo suscitado pela presença de Birri foi logo catalizado pelo produtor Thomas Farkas, que em 64/65, agrupa alguns cineastas dispostos a realizar dentro das propostas do verdade, e produz 4 curtas-metragens (*Viramundo, Memórias do Cangaço, Nossa Escola de Samba, e Subterrâneos do Futebol*), mais tarde lançados sob o título de *Brasil Verdade*.

Farkas conseguira para seu projeto equipamentos de ótima qualidade, o que favorece bastante as tomadas com som direto. Constata-se, desta forma, a predominância do estilo verdade, seja na narrativa com base em entrevistas, seja na improvisação de algumas tomadas.

Em Eduardo Coutinho, a influência de Jean Rouch e do verdade parecem ter sido bem fortes. Para Rouch, a câmera invisível e o distanciamento do cineasta são inadmissíveis, onde se percebe a dimensão ética que permeia todo o questionamento e

embasamento do cinema-verdade. A presença do cineasta já é um fator que altera a relação vivida pelos atores. Portanto, ele deve participar também da ação, fazendo com que sua presença ou outros elementos inseridos por ele no contexto desencadeiem as ações vividas pelos atores. A câmera de Rouch sabe que pode filmar apenas as encenações, os *jeux de roles*. Entretanto, se ela o fizer de perto, participando da ação, acredita-se que possa revelar muito sobre as próprias relações de força e de hierarquia entre aquele que filma e o que é filmado.

O filme-manifesto do cinema-verdade é *Chronique d'un Été* (1960), realizado em conjunto entre Rouch e o sociólogo Edgard Morin. Neste filme, a questão da inserção dos realizadores já é colocada de forma explícita e muito clara, e é bastante interessante notar como questões tecnológicas afetaram, ou melhor, possibilitaram colocar em prática o que o cinema-verdade teorizava. Michel Brault, operador de câmera em *Chronique d'un Été* fala de seu trabalho com a lente grande-angular como um caso pensado pelos realizadores. Ele conta que Rouch se interessou por seu trabalho com esta lente porque com ela pela proximidade que ela implica em relação às pessoas que se está filmando. “*Se você chega para filma-las e elas continuam vivendo enquanto você está próximo, é porque elas lhe aceitam em seu grupo. Então você não as viola, já que elas sabem que você está lá ao lado delas; se elas não sabem, pelo menos você lhes deu todas as chances de saber.*”⁴¹ Desta forma, há a possibilidade de se captar a ação desencadeada pela inserção do cineasta e da câmera no acontecimento, e a partir de *Chronique d'un Été* surge então um novo modelo de cinema no qual o realizador não observa ou simpatiza simplesmente, mas em vez disso, provoca.

Eduardo Coutinho, pela postura demonstrada em seus filmes, pelos depoimentos concedidos a respeito das intenções com seus documentários, demonstra muitas semelhanças com o cinema verdade. Para Coutinho, o que existe é a verdade da filmagem, como uma explicação de sua conduta para com os entrevistados. O fato de se escolher determinado momento, no qual se dá o encontro entre o cineasta e o entrevistado na frente da câmera, e que pode gerar situações não previstas. Segundo Coutinho, trata-se de uma situação a resolver com o entrevistado, na qual não se pode ficar isento. É o ater-se ao momento, e sujeitar-se à construção dos fatos à medida em que as ações vão transcorrendo.

⁴¹ Idem, p. 139.

Por isso a ausência de um roteiro prévio nos seus filmes e no *Cabra Marcado Para Morrer*, de 1984. Como o cineasta explicou, havia a vontade de terminar o filme, de encontrar os camponeses participantes do projeto inicial e, principalmente, Elizabeth Teixeira, mas não poderia haver um roteiro do filme e nem uma idéia exata do que ele se tornaria.

Há uma outra característica do cinema verdade que é largamente incorporada por Coutinho: trata-se da câmera na mão. Como já se falou, para os cineastas dos anos 60, esta possibilidade estava associada ao aprimoramento da tecnologia que produzia as câmeras de 16mm e 35mm muito mais leves, dando ao operador maior agilidade de movimento, necessária para se filmar seu personagem em praticamente qualquer situação, caminhando pelas ruas ou mesmo dentro de um carro. A câmera utilizada em *Chronique d'un Été*, por exemplo, um protótipo KMT Coutant-Mathot Éclair, pesava pouco mais de 9 kg, o que era surpreendente para a época. Não é de admirar, portanto, que a imagem clássica destes filmes do direto/verdade seja justamente aquela em que a câmera segue seu sujeito pelas ruas, filmando-o de costas.

Quando decidiu retomar o projeto de *Cabra Marcado Para Morrer*, Coutinho trabalhava no Globo Repórter. Foram nove anos convivendo com a rotina da televisão e o fazer telejornalístico que, segundo Coutinho, foram imprescindíveis para seu trabalho no cinema documentário, e seu retorno ao *Cabra*. Ele diz que a experiência na televisão foi utilíssima e que jamais poderia fazer o filme sem o trabalho de documentário e de reportagem que teve na televisão. Tudo isso, apesar das limitações que a TV impõe ao trabalho, e que são não apenas ideológicas ou políticas, mas também estéticas. “*O limite da televisão é o seu naturalismo*”, conclui o diretor.

Cabra Marcado Para Morrer, sem dúvida, incorpora muito da reportagem televisiva e muito do cinema verdade em sua construção. Talvez, em termos formais, estes sejam os dois eixos que estruturam o filme e a postura do cineasta, que procura o tempo todo não perder de vista a ética que está na base do verdade. Como visto anteriormente, tais idéias já podiam ser encontradas no documentarismo brasileiro dos anos 60, e até mesmo no cinema de ficção, tendo chegado através do cinema novo. Ao mesmo tempo, é também nestes anos que a cultura brasileira sente a necessidade de se tornar política, para isso chegando mesmo às vias do didatismo. Tanto o grupo do Cinema Novo quanto o do CPC vão incorporar alguns elementos do direto/verdade, embora o CPC sempre estivesse muito

mais restrito ao cinema e ao documentário como ferramenta política na representação e na conscientização do popular. Para o Cinema Novo, a dimensão política se permite fazer acompanhar pela estilística do direto/verdade, embora às vezes esta possa ser atropelada pelo didatismo, que Jean-Claude Bernardet classificou como voz sociológica, em alguns filmes. Estes, apesar de algumas características bem marcadas, como presença de depoimentos e entrevistas, imagens da equipe ou do cineasta filmando, e som direto, também podem apresentar uma voz over muito forte que, como já se viu, está totalmente ausente daquele cinema direto surgido nos EUA e Canadá. Apesar disso, os filmes brasileiros do período apresentam um desejo permanente de aderência ao mundo, uma procura incessante pelo povo falando e se movimentando, pela captação da imagem que acontece ao redor da câmera, o que permite sem dúvida, uma comparação segura com a estilística do cinema direto e do verdade.

Assim, se *Cabra Marcado Para Morrer* não deve ser considerado um exemplo acabado do cinema verdade, com certeza incorpora muitas de suas características. Pode-se considerar que os caminhos que levaram Coutinho até o produto final no *Cabra* não tenham sido buscados exatamente pelas mesmas motivações que levaram cineastas como Jean Rouch ou Richard Leacock ou Pierre Perrault a seguirem as vias que deram acesso ao cinema direto e ao cinema verdade, embora apresentem entre si algumas familiaridades. O próprio Coutinho reconhece ter uma certa visão antropológica, embora selvagem. “*Eu não sou cientista, mas tratamos dos mesmos problemas: o que é um relato, a fidelidade de um relato, como traduzi-lo. Eu não preciso traduzir o oral para o escrito, mas tenho que editar, e a edição também é um ato de intervenção.*”⁴² As afinidades com o verdade são claras e atestam a influência de uma corrente documentária que, a partir dos anos 60, representou uma quebra com os filmes que vinham sendo produzidos até então e que significou, para o cinema como um todo (documentário e ficcional), uma mudança de eixo cujas transformações podem ser sentidas até os dias de hoje.

⁴² Entrevistado por Valéria Macedo. “Eduardo Coutinho e a Câmera da Dura Sorte”, *Revista Sexta-Feira*, n.2, pp. 10-25.

4. Exemplo de análise fílmica: *Cabra Marcado Para Morrer*

Conhecer as razões de Eduardo Coutinho para a retomada e conclusão de *Cabra Marcado Para Morrer* é importante pois fornece alguns dados sobre como o filme se estrutura. Coutinho diz que, inicialmente, ou seja, nos anos de ditadura em que se vislumbrava uma possibilidade de abertura política, havia, para ele, o fantasma de um copião em 35mm que ficara guardado por anos após o Golpe, e alguns papéis relativos às filmagens de 1964. Além disso, havia, principalmente, a relação para com as pessoas com quem ele havia trabalhado. O cineasta levanta a idéia de que o filme inicial, de 64, não significou muito para Elizabeth Teixeira, ou talvez tenha sido abafado pelos acontecimentos anteriores (o assassinato de João Pedro e o fato de ter que assumir seu lugar na luta política) e posteriores (o Golpe de 1964, a perseguição militar e a dispersão de família Teixeira). Entretanto, Coutinho sabe que para muitos camponeses que participaram das primeiras filmagens “*o filme e 1964 são uma coisa só.*” Havia, portanto, mesmo nos camponeses, a esperança do retorno.

Apesar de sentir a necessidade de um acerto de contas com os participantes do primeiro filme, e, obviamente, consigo mesmo, Coutinho comenta que não se esforçou muito pela retomada de *Cabra*. Ele conta como, em agosto ou setembro de 1979, houve um festival de cinema em João Pessoa. Foi pra lá e, com a volta de Miguel Arraes do exílio, passou por Recife e procurou se informar se o filho mais velho de Elizabeth, Abrahão Teixeira, estava na cidade. Assim, começaram a surgir as possibilidades concretas de se refazer o filme.

Desde o início, a maior preocupação, na verdade, era em como construir a estrutura. A idéia mais plausível, e que ainda possibilitava retomar o contato com os camponeses, parecia ser a de reduzir o copião para 16mm e projetar as cenas filmadas aos atores. O cineasta explica que conhecia bem o significado estético deste ato, e sabia que seria um estímulo para que os camponeses falassem, além da própria prestação de contas, que também era uma preocupação sua. Assim, a primeira cena de *Cabra Marcado Para Morrer* é justamente a da equipe preparando a projeção, num fim de tarde, em Galiléia.

A montagem de *Cabra Marcado Para Morrer* realiza-se a partir de uma estrutura narrativa que é definida por Eduardo Coutinho logo no início do filme. Nos primeiros minutos de *Cabra*, o cineasta explica as razões de sua volta à região de Galiléia e da busca das pessoas envolvidas nas filmagens do primeiro *Cabra*, em 1964. O importante para ele era “*terminar o filme do modo que fosse possível*”.

A montagem segue esta linha narrativa definida em busca dos camponeses, de Elizabeth Teixeira e da figura de João Pedro Teixeira. Não há, praticamente, em nenhum momento, uma unidade tempo/espaço, ou uma seqüência linear quanto aos acontecimentos, às filmagens de 64 e às entrevistas com os camponeses/atores. Esta montagem vai intercalar os vários momentos e os vários tempos que o filme abarca. Há um movimento incessante de ida e vinda em torno das muitas datas e das histórias dos camponeses, o que torna a montagem, já complexa, algumas vezes um tanto confusa. Por isso, a narração, dividida entre 3 vozes over, torna-se tão imprescindível para a compreensão do filme; afinal, são várias histórias: a do filme, a de João Pedro líder político, a das Ligas camponesas, a da família Teixeira, e todas as relações decorrentes dos acontecimentos de 1964, além das implicações que estes terão nas vidas dos participantes do filme. A partir, portanto, da estrutura narrativa executada por Coutinho, todas estas histórias são unidas e transformadas, dentro do filme, em partes de um todo.

De certa forma, em *Cabra Marcado Para Morrer* podem ser encontrados três blocos dispostos na montagem a partir das razões fornecidas por Coutinho, do porquê voltar a Galiléia após a interrupção do primeiro filme e 17 anos de intervalo entre o Golpe e a abertura política do presidente Figueiredo. No primeiro deles, há uma explicação sobre o primeiro *Cabra*. Quais foram seus objetivos, seus motivos, a história de sua produção, o CPC, a participação dos camponeses. Aqui, ainda, há a apresentação de 3 vozes over, que se revezarão até o final do filme.

O segundo bloco trata, basicamente, dos camponeses envolvidos no primeiro filme. Suas vidas, suas histórias, suas participações na luta política de 1964 e no filme. Aqui, há uma série de entrevistas, nas quais o espectador se informa sobre o que foi o filme do ponto de vista dos camponeses e de suas lembranças daqueles acontecimentos.

E, por fim, há a tentativa do filme de reconstituir a família Teixeira. Embora não consiga reagrupá-la (o filme termina com a explicação de que até aquele momento, Elizabeth localizara apenas de seus 11 filhos), Coutinho parte em busca dos filhos de Elizabeth e João Pedro: onde estão, o que fazem, e, principalmente, o que sabem sobre 64 e o que pensam dos pais. Uma questão freqüente colocada por Coutinho aos filhos é se têm mágoa de Elizabeth, por ela tê-los abandonado na ocasião da perseguição política que sofreu. Este terceiro bloco busca, ainda, reconstituir a trajetória de João Pedro, enquanto líder político, marido e pai.

Uma das características marcantes do filme, é que apresenta, como fio condutor de sua história, o uso de várias imagens de arquivo. Na verdade, o filme apóia-se nelas, pois foi a partir do momento que Coutinho conseguiu reaver a película impressa e um exemplar do roteiro do filme original, que a idéia da retomada do projeto pôde ter um vislumbre de ser concretizada.

De fato, as imagens captadas durante a UNE-Volante, em 1962, e para o primeiro filme, são essenciais para a construção do *Cabra* de 84. Justamente porque a história de como todo esse material voltou para as mãos de Coutinho faz parte do filme. Há sempre um movimento de busca do que ficou, de resgate de algo que pode ser para sempre perdido: como o roteiro foi encontrado, como a película impressa se salvou e foi achada, o que aconteceu com os camponeses e como o cineasta encontrou-os e retomou contato com eles. Ao longo de todo o *Cabra*, de uma maneira geral, há a inserção desse material antigo. São imagens captadas em 62, durante a UNE-Volante, no comício de protesto contra o assassinato de João Pedro, de Elizabeth e seus filhos; imagens de 64, captadas para o filme original, dos camponeses em seus próprios papéis, e fotos de cena; e por fim, artigos de jornais referentes aos acontecimentos de 62 e à apreensão dos equipamentos por ocasião do golpe militar.

Às vezes, em *Cabra Marcado Para Morrer*, a inserção do material de arquivo pode assumir aspecto não só de resgate histórico, mas também de finalização do projeto interrompido. Em outro momento importante do filme, é ainda a existência de uma imagem salva, feita para o filme de 64 que possibilita, ao sobrepor som e imagem, realizar o que Coutinho propõe no início do *Cabra*: terminá-lo de qualquer forma. A cena em questão é da entrevista realizada com Cícero Anastácio da Silva, em 1981, na cidade de Limeira/SP.

Cícero vivia no Engenho Galiléia, em 1964, e participou do filme original como ator e assistente de produção, pois era o único que sabia ler por lá. Na conversa entre Coutinho e Cícero, o cineasta pergunta-lhe o que ele lembra do filme de 64. Ele, então, relembra uma cena, em que cobria com telhas uma casa e conversava com o personagem de João Pedro, e repete a mesma fala de dezessete anos antes. “*O charque está caro.*” Imediatamente, a montagem nos apresenta a fala de Cícero, gravada em 81, sobre sua imagem captada em 64. Momento de extrema força ao longo do *Cabra*, em que se une o passado com o presente: a montagem negada ao filme de 64 é, então, completada neste pequeno fragmento. Momento que poderia, perfeitamente, ilustrar a idéia, defendida por Jean-Claude Bernardet, de projeto histórico contido no filme e que quer unir o agora e o antes, “*para que o antes não fique sem futuro e o agora não fique sem passado*”⁴³.

A memória, em *Cabra Marcado Para Morrer*, tem papel gerador pois é a partir dela que serão retomados os acontecimentos importantes para a estruturação do filme. Após a projeção em Galiléia, Coutinho quer saber: como foi assistir as imagens do filme de 64? O que os camponeses se lembram das filmagens? O que, de fato, aconteceu, segundo eles? Em suma, qual a interpretação que têm dos fatos?

O acesso à memória, no filme de 84, é fornecido por Coutinho. Em primeiro lugar, porque a presença do cineasta em si já serve como motivo de rememoração. Ele é um estrangeiro naquele ambiente, que fazia um filme retratando a luta e a vida dos camponeses em 1964 e cuja presença anterior foi marcada por acontecimentos políticos de extrema importância para todos os envolvidos nas movimentações de 64. Após o Golpe, até o momento presente do filme, não houve contato entre cineasta e camponeses. Portanto, o retorno de Coutinho ao local das filmagens já aponta para os acontecimentos de 17 anos antes. Numa passagem do filme, por ocasião da despedida entre Elizabeth e Coutinho, ela conta o susto que levou ao saber da presença da equipe na cidade que usava como refúgio e esconderijo há vários anos. Diz que esperava seus filhos Carlos e Abrahão, mas é avisada que, ao contrário disso, quem vinha era “*Coutinho e os meninos do Repórter*”. Desta forma, pode-se constatar como apenas a presença do cineasta já despertou, em Elizabeth, uma série de lembranças.

⁴³ Bernardet, *A Lata de Lixo da História*, p. 194.

Isto é evidente, também, após o primeiro encontro de ambos. Da primeira vez que conversam, Elizabeth fica visivelmente emocionada. Ao lado dos filhos, Carlos e Abrahão, e das amigas e vizinhas, ela se mostra tensa e séria. Fala do passado com cautela, reconhece a abertura política a mando de Abrahão, num discurso forçado e meio sem jeito.

Este primeiro contato com Elizabeth é de extrema importância para que se possa proceder uma análise do método adotado por Coutinho para estabelecer contato com seus personagens. Vale lembrar que em *Cabra Marcado Para Morrer*, a cronologia das conversas entre Coutinho e Elizabeth Teixeira respeita a ordem de acontecimento das filmagens. O procedimento utilizado pelo cineasta, de chegar sem ser esperado, é brusco. É a surpresa de sua presença que desarticula o personagem. A partir daí, Coutinho estabelece e direciona uma relação ao apoiar-se no material fotográfico com o qual trabalha. Quando chega, Coutinho traz consigo as 8 fotos de cena das primeiras filmagens.

Vários artigos publicados na imprensa apontam como motivo da aparente tensão de Elizabeth nesta ocasião, apenas a presença de Abrahão. Certamente, a figura do filho também emocionado, bêbado, e um tanto desconfiado com a presença de Coutinho, tem importância no comportamento de Elizabeth. Entretanto, acredito que, no caso do encontro com Elizabeth, a emoção e a surpresa da chegada inesperada da equipe, a presença das várias outras pessoas no local e os 17 anos que separam o presente das lembranças procuradas por Coutinho, são demais para que ela possa, naquele primeiro instante de aproximação, soltar-se e falar livremente sobre acontecimentos tão caros a sua vida. Neste encontro, percebe-se a dor e o passado emergindo pela primeira vez entre os personagens após tantos anos, abafados por 1964 e seus desdobramentos. Depois de anos de luta, de perseguição, depois de viver escondida e com medo, longe dos filhos e da família, Elizabeth ainda não sabe que personagem assumir. Está reaprendendo, entre outras coisas, a ser Elizabeth, já que vivera até então como Marta Maria da Costa.

No dia seguinte ao encontro ela já se estabeleceu. Provavelmente agora, as lembranças estão claras. Conforme ela mesma diz para Coutinho, da janela de sua casa, passara a noite pensando em como deveria construir o relato para que pudesse aparecer “diretinho” no filme. No restante do filme, até seu fim, a personagem de Elizabeth vai, sucessivamente, se redescobrir. Primeiro como esposa de João Pedro, líder político e mártir da luta camponesa. Na conversa realizada no quintal de sua casa, ela fala de como

conheceu João Pedro e casaram-se fugidos, da relação entre o marido e seu pai, dos anos em Recife, dos trabalhos de João Pedro e o início de sua atividade política. Depois, Elizabeth retoma a identidade de mãe, fala dos filhos e diz que espera reencontrá-los todos. E, por fim, retoma a identidade de líder. A autora Bernardete Aued fala de como Elizabeth surpreendeu a todos quando assumiu, em 1962, o lugar de João Pedro na luta política após seu assassinato. Inicialmente, a presença da viúva foi pensada como uma bandeira que não deixasse esquecer a morte do líder, assassinado pelo latifúndio. Entretanto, ela logo assume atitudes de líder, comandando comícios e marchas na redondezas de Sapé. Chega mesmo a se candidatar como deputada, num processo político promovido pelo Movimento Camponês que tinha como objetivo a própria liderança camponesa do movimento. Assim, não surpreende que numa das cenas finais de *Cabra Marcado Para Morrer*, a famosa seqüência da kombi em que a equipe se despede, Elizabeth encontre o momento para retomar o papel de líder.

O fotógrafo Edgar Moura, na entrevista coletiva concedida logo após a primeira exibição de *Cabra Marcado Para Morrer* no Festival de Cinema do Rio de Janeiro, relembrou que as filmagens se realizaram em condições muito peculiares para ele, fotógrafo, pois a presença de Eduardo Coutinho no quadro era tão importante quanto as presenças dos camponeses retratados. Era imprescindível que estivesse atento também às emoções e reações do cineasta. Por isso, quando a equipe se despede de Elizabeth, já dentro da kombi, a câmera e o som estavam ligados, registrando um momento que se transformaria, posteriormente, num dos mais importantes e ricos do filme. É o ápice da transformação de Elizabeth Teixeira, o clímax mesmo, numa estrutura que, apesar de se tratar de um filme documentário, demonstra muito de ficção, como se o filme fosse articulado (e, efetivamente, pensado) dentro de um roteiro que se estabelece a partir da redescoberta do personagem de Elizabeth e que atinge seu clímax com o discurso na cena da despedida.

Acredito que este seja outro momento bastante interessante pois tanto sua inserção quase no final do filme pelo cineasta como a receptividade que alcançou na imprensa revelam dados sobre o momento de 1984 e um certo revanchismo de uma classe, através do

filme. Vários autores falam com deslumbramento do instante em que Elizabeth reassume seu papel de líder político e de como isso é captado pelo filme. Ou seja, a maneira como ela se transforma, frente às câmeras, embora muitos afirmem que ela desconhecia a existência da câmera naquele momento.

Nos muitos elogios de uma parcela da imprensa, pode ser visto, portanto, este revanchismo político e ideológico, como se a transformação de Elizabeth servisse para provar a todos que queiram ver como os anos de ditadura e perseguição impostos pelo regime militar não foram capazes de apagar a luta e o brio dos camponeses. As palavras de Elizabeth vão, justamente, por este caminho. “*A mesma necessidade de 64 está plantada. A luta continua. (...) Que democracia é essa?*” Como se esse revanchismo servisse ainda em prol de si mesma, dessa classe que, em 64, procurava estar ao lado dos camponeses e estipulava objetivos em comum para ambos e da qual, vale lembrar, o próprio Coutinho fez parte. Assim, é interessante notar, conforme descrito em capítulo anterior (sobre a recepção de *Cabra Marcado Para Morrer* nas críticas na época de seu lançamento) qual foi o papel da crítica especializada para a recepção deste filme.

Voltando então à cena da kombi, é importante, primeiramente, ter em conta que, quando Elizabeth retoma a personagem líder, ela está ao lado do presidente do sindicato de São Rafael, cidade que escolhera como refúgio e na qual vivera os últimos 15 anos. Momentos antes, há uma conversa entre Coutinho, Elizabeth e o presidente do sindicato em que se fala sobre a situação da cidade, que será inundada pela construção de uma usina e da briga dos habitantes pela indenização a que têm direito, embora não possuam a escritura de seus terrenos. Depois, Coutinho pergunta ao presidente se este tinha conhecimento da identidade de Elizabeth, ao que este responde afirmativamente, dizendo que ambos já haviam mesmo trocado confidências e experiências políticas, sendo que Elizabeth ajudara-o bastante com conselhos. As palavras utilizadas principalmente pelo presidente do sindicato são características de um discurso politicamente orientado. Acredito na importância deste encontro e desta conversa para a atitude de Elizabeth momentos depois, na despedida da equipe, como fator que predispõe um comportamento. Obviamente, um comportamento já existente na Elizabeth líder, mas que é desencadeado também pela conversa anterior.

Em segundo lugar, Elizabeth, em depoimento à Gazeta de Vitória, publicado em 24 de fevereiro de 1985, afirma que sabia que a câmera estava ligada dentro da kombi e, portanto, que estava sendo filmada. “*Foi o momento certo. Tava aguardando que eles permitissem que eu falasse.*” Ou seja, era o momento final para Elizabeth, que ainda não havia se expressado de tal forma no decorrer dos encontros anteriores com Coutinho e a equipe. Momento no qual ela teria a chance, muito provavelmente a última, de encarnar mais uma vez, e diante da câmera, o personagem da Elizabeth líder política; afinal, também era por causa deste personagem que Coutinho havia procurado por ela, por seus filhos, e pelos outros camponeses.

4.1 A conversa ao invés da entrevista

O próprio Coutinho, em várias entrevistas publicadas na imprensa, afirma como o ato de entrevistar pessoas envolve uma relação desigual de forças. Daí sua preocupação constante em realizar “conversas” e não entrevistas, pois de uma conversa espera-se uma postura mais solta e livre de ambas as partes que falam e que interagem. Seguindo pelo mesmo raciocínio, o cineasta diz que pode decorrer ainda desta relação desigual de forças que aquele que fala procure assumir o papel que se espera dele. Ou seja, No filme *Babilônia 2000*, do próprio Coutinho, há um exemplo claro deste fato, quando um dos seis câmeras designados a colher as imagens e as entrevistas com os personagens escolhidos interrompe uma das entrevistadas quando esta pede um tempo para passar batom. A garota quer parecer “bem” frente à câmera. O cameraman diz que não há necessidade. Diante de tal atitude, a garota faz uma brincadeira, diz: “Ah, você quer é miséria mesmo, né?”. Apesar do tom jocoso, a cena exemplifica a idéia de que ela sabia o porquê da presença da equipe de gravação na favela e como deveria proceder a fim de que sua entrevista fosse escolhida dentro da montagem final do filme.

Da mesma forma que a garota de *Babilônia 2000* mostra uma perspicácia apurada com tal declaração, Elizabeth também é capaz de perceber o momento no qual deve falar seu discurso e assumir o personagem atrás do qual Coutinho e a equipe e (por que não?) os espectadores do filme estavam atrás. Não é à toa que esta cena possui uma força enorme dentro do *Cabra*. Basta pensar em sua localização dentro da montagem para percebê-lo. Sabe-se que após a filmagem de Elizabeth em São Rafael, Coutinho ainda ficou vários meses filmando seus filhos, portanto, cronologicamente, seu lugar não seria quase ao final do filme. Entretanto, como lembra Bernardet em texto já citado, *Cabra Marcado Para Morrer* parte em busca de um mecanismo que possa reagrupar a história despedaçada pelo episódio de 64. E tal mecanismo é justamente o espetáculo, que utiliza de forma admirável na montagem que apresenta.

Assim, quando Elizabeth se despede da equipe ela reassume a Elizabeth de 62/64, a mesma que interessara à UNE-Volante e a Coutinho, durante as filmagens do primeiro

Cabra Marcado Para Morrer. Percebe-se que sua postura, seu gestual e as palavras que utiliza são diferentes daqueles que ela apresenta imediatamente após a chegada da equipe de filmagem, no primeiro dia de encontro. E obviamente, a importância do filme também reside no fato de que ele mostra todo o processo em que se dá esta transformação, ou melhor, a reapropriação de Elizabeth de sua identidade: ela deixa de ser Marta, reapropria-se de sua história enquanto esposa/viúva, mãe e, finalmente, a Elizabeth líder política. Ainda, a importância do filme está também no fato de que é ele que possibilita esta reapropriação. É a partir do *Cabra* de 1984 que Elizabeth pode retomar sua antiga identidade, e de maneira tão firme e espetacular.

4.2 O autor dentro do filme

É interessante notar os moldes do estilo de documentar de Eduardo Coutinho. Apoiando-se totalmente em entrevistas, o cineasta é um defensor da idéia de que cinema documentário é construído de imagens e sons e de que os depoimentos (ou as conversas, como ele prefere chamá-las) podem se tornar o fio condutor do filme. É através daquilo que narram os personagens que a história é construída. Cada depoimento é um microcosmo pois engloba a fala da pessoa, o seu relato propriamente dito, seu gestual, a maneira como se comunica com outras pessoas em cena ou mesmo com o diretor e a equipe. “*Conversas filmadas combinam um texto sonoro com um registro visual do comportamento dos falantes e ouvintes, além de sua comunicação não verbal e muito do contexto social.*”⁴⁴ Quando o documentarista se dispõe a valorizar não apenas o que é narrado mas como é narrado, às relações que o narrador estabelece com seus próximos ou com o mundo a seu redor, o centro da atenção é deslocado. Então, a verdade da filmagem passa a ser também filmar o melhor das pessoas: a maneira como se transformam na frente da câmera. A veracidade do que é contado fica em segundo plano, mais importante é a passagem de simples narradores à “inventores” de suas próprias vidas no momento que a câmera está ligada. Certamente, para Coutinho, o imaginário de seus personagens é suficientemente rico para despertar seu interesse e do espectador, que se encanta e fica completamente pêgo pelos relatos. Não deve ser esquecida aqui a habilidade de Coutinho em encontrar seus personagens e extrair deles o que parecem ter de melhor, ou de mais humano, procurando deixá-los o mais à vontade possível. Sem dúvida, uma habilidade também treinada e aperfeiçoada nos anos de telejornalismo já citados.

Acredito que a leitura feita por Bernardet a respeito do espetáculo procurado por *Cabra Marcado Para Morrer* como forma de junção dos pedaços da história que possui seja uma das mais interessantes encontradas ao longo do processo de levantamento de bibliografia a respeito do filme. Principalmente porque tem-se a tendência de esquecer o quanto um filme, ainda que um filme documentário, possui de representação. Não cabe aqui

⁴⁴ T. Asch, *Porque e como os filmes são feitos*, p 86

aprofundar uma discussão sobre o documentário enquanto ficção ou realidade, discussão hoje já um tanto nula em relação aos reais objetivos da pesquisa nesta área. Entretanto, a questão da representação pode ser de grande utilidade ao tema aqui apresentado, pois pode dar conta não só da relação entre o cineasta e seu personagem, mas também da própria inclusão do cineasta dentro de sua obra, fato essencial para o desdobramento de *Cabra Marcado Para Morrer*.

É evidente que a presença de Coutinho nas filmagens tem papel fundamental na maneira como se desenrolam as relações dentro do filme e no caminho a ser seguido por sua narrativa. Como já foi levantado anteriormente, é também a presença de Coutinho entre os camponeses que desperta neles a lembrança dos anos passados. Ele fala ainda do ganho de confiança que se verifica em Elizabeth, e que é explicitado pela cena da despedida entre ela e a equipe, além de sua relação com outros camponeses ao longo do filme. Incluir-se na imagem, interagir com os outros personagens, e, principalmente, tornar-se ele mesmo um personagem, é um ato que traz desdobramentos para o andamento da narrativa. Tal procedimento, bastante utilizado por Coutinho, tem também função geradora em outro filme seu, o vídeo *Boca de Lixo*, realizado em 1989 portanto, cinco anos após a finalização do *Cabra/84*. Guardadas as devidas proporções e respeitando-se as particularidades de um filme como *Cabra Marcado Para Morrer*, os dois trabalhos possuem em comum o fato de que a relação alcançada pelo cineasta com seus personagens é o que decide o próximo passo a ser dado. No caso de *Boca de Lixo*, Coutinho explicita o método utilizado no *Cabra*. O que aconteceria se Coutinho não tivesse conseguido uma boa recepção com a família Teixeira? Ou com os camponeses (como, de fato, ocorre com um deles, João Mariano, justamente o ator que interpreta João Pedro no filme de 64)?

4.3 Aproximação com os camponeses e representação deles

Antes que se introduza aqui algumas considerações sobre o modo como se dá a aproximação de Coutinho com os camponeses de *Cabra Marcado Para Morrer*, é interessante discorrer brevemente sobre as reflexões existentes atualmente acerca das formas de representação em filmes documentários, que se constituem preocupações de primeira ordem no trabalho de alguns realizadores, dentre eles Eduardo Coutinho.

A preocupação com a ética nas ou das produções documentárias está ligada a uma visão do mundo (a nossa visão) que se relaciona com a quebra da autoridade paradigmática num tempo pós-moderno, pós-colonial e que coloca tantos desafios ao projeto racionalista do conhecimento. De fato, a realização de filmes documentários é usada pela própria especificidade do meio cinematográfico ou videográfico. Um filme é um documento, e pretende, assim sendo, atestar uma realidade. Fixar algo no suporte é deixar para a posteridade a sua existência, ao lado de valores e conceitos daquele que realiza e, até mesmo, da sociedade na qual este se insere.

Vivemos e nos relacionamos atualmente dentro de uma ética a qual dá grande importância à forma como, nos filmes documentários, nas reportagens televisivas, nas narrativas cinematográficas, o personagem do *outro* é apresentado. Por isso encontra-se, em grande parcela dos realizadores, tamanha preocupação em se fugir de discursos “preconceituosos” sobre os representados. Tal preocupação surge dentro de um contexto de transformação que se verifica em todo o sistema epistemológico, a partir dos anos 60, e de maneira geral. Para a pesquisadora e realizadora Patsy Asch, é neste ponto que se encontra alguns problemas de interpretação nos filmes antropológicos/etnográficos já que “*ver é freqüentemente acreditar e acreditar é freqüentemente generalizar*”⁴⁵. E de acordo com estas preocupações, o estatuto de realidade da imagem e do audiovisual precisará ser colocado em xeque para que um novo paradigma de representação seja instituído, apoiado e desenvolvido por vários autores, dentre eles antropólogos e realizadores. Após os anos 70, fazer um documentário sem levar em consideração a participação das pessoas filmadas no

⁴⁵ Citado por Peter Loizos, *Innovation in ethnographic film*, p. 42

processo fílmico ou a inclusão da figura do realizador no filme pode parecer ingênuo ou “fora de moda”. Filmes que não apresentam algum destes elementos correm o risco de não serem levados à sério ou serem vistos apenas como simples reportagem. A derrocada da objetividade trouxe consigo a explicitação de certos dilemas documentários.

De fato, de um ponto de vista antropológico, retratar a vida de pessoas, suas culturas, suas comunidades ou sociedades, pode ser um exercício de poder. A integridade dos participantes parece, portanto, algo difícil de ser mantida quando se pensa na interferência, pois colocar alguém num filme é instituí-lo como um exemplo. Voltando à questão de Patsy Asch, é acreditar e generalizar. Em *Cabra Marcado Para Morrer*, há um exemplo que ilustra consideravelmente bem este ponto e a preocupação do realizador com o caráter de generalização que uma idéia pode ter quando utilizada num filme: Coutinho conta que na cena inicial do segundo encontro com Elizabeth (quando ela está na janela de sua casa), ele preferiu cortar o áudio de uma fala da personagem, fazendo passar por um defeito técnico. Na cena, Elisabeth Teixeira comentava a intrusão pouco amistosa do filho Abraão na entrevista do dia anterior dizendo que “às vezes ele bebe e fica um pouco nervoso”. Coutinho justifica o corte ao afirmar que, caso o áudio tivesse sido mantido, Abraão entraria para a história como bêbado, o que poderia prejudicá-lo mais tarde. Assim o diretor diz que preferiu o corte, pensando na conseqüência que seu filme poderia ter sobre o filho de Elizabeth. Um outro exemplo importante é dado por outro cineasta que apresenta também preocupações em torno da representação do *outro* em seus documentários. Jorge Preloran conta que, quando fazia o filme *Zerda's Children*, um dos filhos de Zerda foi preso por roubar uma bicicleta. O realizador preferiu não mencionar o ocorrido e nem gravá-lo na cadeia (embora tivesse conseguido permissão da polícia para tanto) porque, além de não ser importante para o filme, era um evento menor na vida do garoto, que seria esquecido com o passar do tempo. Para Preloran, se ele tivesse acrescentado esse fato no filme, o garoto seria rotulado de ladrão pelo resto de sua vida.

Entretanto, a apresentação do *outro* só passou a ser problematizada quando se percebeu que as pessoas filmadas eram geralmente tratadas como inferiores (sem cultura, estranhas e muito diferentes de nós) ou então, no extremo oposto, eram vitimizadas (e assim, mais uma vez vistas como inferiores, sem cultura e diferentes). “*Termos sido educados tende a nos fazer elitistas*”, conclui Preloran. Uma xenofobia subliminar quase

sempre aliada a atitudes paternalistas acabaram por ser detectadas em muitos trabalhos, passando, a partir de então, à indesejáveis.

Para Eduardo Coutinho, quando duas pessoas se encontram na frente da câmera, cada uma delas com seu respectivo arsenal de cultura, o momento é de extrema significação pois possibilita que duas pessoas diferentes, de meios sociais diversos e bagagem cultural distinta, intercedam. Portanto, não se trata aqui, como querem alguns, de dar a voz ao outro como atitude benevolente que atestaria as boas intenções do cineasta sobre o povo que quer retratar. É preciso reconhecer que o cineasta continua tendo a supremacia, as decisões são suas – idéia que é sustentada por Coutinho quando afirma ser o documentário sempre uma escolha. O cineasta depende do outro para alcançar o objetivo final daquele encontro, que é o filme. Por isso, a idéia de interlocução, porque se negocia o tempo todo na frente da câmera o caminho que o filme terá. A importância dessa atitude está, parece, em assumir a posição real de cada um dos participantes dentro da história. E, finalmente, em não subestimar o interlocutor, tentando fazê-lo acreditar que seus problemas se resolverão porque tem a chance de falar por ele mesmo. Pensar na função dos documentários pode ser embaraçoso. Afinal, para que servem estes filmes sobre outras pessoas, em que se corre o risco de, ao retratar, torná-las meros objetos? Como justificar a intromissão e as conseqüências que podem ter em suas vidas? Para alguns autores, dentre eles Jean-Claude Bernardet, a justificativa está no comprometimento político do documentarista, cuja função seria mostrar e analisar a realidade social, denunciando injustiças. Entretanto, para Brian Winston⁴⁶, anos de vitimização do outro em filmes documentários não serviram para resolver os problemas sociais recorrentes como moradia, fome e desemprego. À parte um certo pragmatismo anglo-saxão, a verdade é que, como afirma Bill Nichols, os documentários são o gênero mais político de filmes sobretudo porque trazem idéias sobre o mundo. Eles podem refletir, criar ou representar o estado das coisas, mas o essencial é que, na grande maioria, também são narrativos. Contam histórias que levam o espectador em direção ao mundo em que vive, e querem atestar a veracidade das histórias contadas e da imagem do mundo que carregam.

As preocupações com a representação contidas nos filmes, no entanto, revelam muito e talvez até mais sobre seus realizadores e o processo de realização do que sobre as

⁴⁶ *The tradition of the victim in Griersonian Documentary.*

peças filmadas. Para Timothy Asch, realizador envolvido nas pesquisas neste área, estes filmes “*nos contam muito mais sobre seus realizadores e seus preconceitos culturais.*”⁴⁷ O autoconhecimento buscado através do conhecimento do outro.

⁴⁷ T. Asch, *Porque e como os filmes são feitos*, p. 85

4.4 O papel da montagem na história de um filme

Eduardo Escorel, o montador de *Cabra Marcado Para Morrer* explica que o objetivo da montagem era explicitar o processo todo, contar, portanto, como, quando e porquê o filme havia sido feito. E a dificuldade do trabalho estava justamente aí já que o período de tempo compreendido era muito extenso e envolvia uma variedade muito grande de imagens e de personagens. Por isso, a montagem acabou levando 3 anos para ser feita.

Primeiramente, foi realizada uma pré-montagem com o material que Coutinho ia filmando e revelando. Ele mesmo adiantava o trabalho nas moviolas dos estúdios da TV Globo, clandestinamente nos finais de semana. Depois de algum tempo conseguiu a permissão de Paulo Gil Soares, então diretor do programa Globo Repórter, para o qual Coutinho trabalhava. Escorel só iniciou com o material em 83, a partir da pré-montagem feita por Coutinho, e relembra: *“Eu passei muito tempo na montagem com um dificuldade enorme de saber quem era quem: ‘mas esse aqui é filho de quem?’ Eram tantos filhos... Quando eu finalmente consegui entender quem era quem, ficou fácil montar o filme.”* Mesmo assim, o processo todo foi demorado porque, na época, Coutinho ainda estava filmando e trabalhando no Globo Repórter, enquanto Escorel tinha outros projetos em andamento. Eles montavam uma parte, paravam, e retomavam tempos depois.

Escorel e Coutinho se conheceram por volta de 62/63 pois frequentavam o grupo do cinema novo carioca. Desenvolveram alguns projetos juntos e 40 anos depois, num depoimento, Escorel lembrou o quanto Coutinho vivera os 20 anos posteriores ao golpe pensando no filme inacabado. Ele diz que Coutinho sempre tivera uma idéia muito clara do que fazer, seu objetivo sempre fora encontrar Elizabeth e levá-la a falar de sua vida, contar sua história.

Nesse processo, muito do que foi filmado acabou ficando de fora, sacrificado em nome da clareza do texto (como a história dos filhos do camponês João Mariano). Apesar de Coutinho haver iniciado a pré-montagem sozinho nos estúdios da rede Globo, o trabalho só tomou forma mesmo com a entrada de Escorel, cujo papel ele considera essencial para a montagem do *Cabra*. Ambos discutiam juntos a narração, o que estava em excesso e o que

faltava para possibilitar a melhor compreensão dos fatos. Uma das decisões feitas em conjunto diz respeito às 3 vozes que narram o filme: quem dos 3 (Ferreira Gullar, Tite de Lemos e Coutinho) diria o quê. E Coutinho diz ter ainda deixado a Escorel a decisão de suas aparições em cena. Não queria que parecesse narcisismo, explica o diretor.

Cabra Marcado Para Morrer é um filme que retrata a complexidade da trajetória dos envolvidos no filme de 64, dentre eles, o cineasta, que permaneceu “assombrado” por um fantasma durante os 17 anos em que o filme permaneceu parado. Talvez, por isso, o filme tenha tamanho caráter de documento histórico. Para Escorel, *Cabra* é um filme cujo caráter é de reportagem, é de recuperar a memória de 20 anos e ser o testemunho de uma época. De forma geral, como demonstra Marc Ferro, todo filme é dotado de função histórica, seja enquanto veículo ou enquanto documento. No caso dos documentários, tal função é ainda mais clara, pois, como afirma Bill Nichols, eles direcionam os seus espectadores ao mundo em que vivem. E no *Cabra*, as circunstâncias nas quais o filme de 84 foi gerado já o tornam um exemplo ainda mais potente. Jean-Claude Bernardet vai um pouco além e fala de um resgate histórico, já que *Cabra* apresenta o filme dentro do filme para contar a história de antes de 64 e uní-la com o presente, 81/84: “(...) *um projeto histórico preocupado em lançar uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro e o agora não fique sem passado.*”⁴⁸

O autor exemplifica este raciocínio falando justamente da cena da kombi, na qual a equipe de filmagem se despede de Elizabeth. Bernardet lembra-nos que esta não é a cena final do filme, embora tivesse tudo para ser “*um fim perfeito. A câmera está dentro do carro; temos em quadro os dois protagonistas principais, o diretor do filme, no carro, e Elizabeth, que fala como nunca falou (...)*”⁴⁹. Esta cena, com as declarações de Elizabeth de que “a luta continua”, cria, segundo o autor, uma continuidade entre o antes-golpe e o momento presente, projetando o filme, ainda, para o futuro; o que, segundo a idéia de resgate histórico, é o objetivo proposto. Portanto, seria o fim ideal, mas não é o fim apresentado por Coutinho. O filme termina, de fato, com uma seqüência breve, na qual

⁴⁸ Bernardet, 19 , p. 194.

⁴⁹ Idem, p. 195.

vemos o camponês João Virgínio no quintal de sua casa, e somos informados de sua morte, um mês após sua entrevista, por ataque cardíaco. Uma informação bastante importante, para Bernardet, já que o filme também se propunha a rastrear os camponeses da primeira filmagem, em 64. “*Esta é a última filmagem de João Virgínio. Terminando dessa forma, o filme reafirma a sua concepção de trabalho histórico.*”

É, portanto, mais do que um movimento de depuração dos fatos passados, é uma busca pelo que aconteceu, pela história a qual nós, espectadores, não temos acesso, ou, se temos, é de maneira truncada, a partir de artigos de jornais publicados na imprensa da época e que, analisados após as informações que nos fornece o filme, parecem comprometidos com uma visão de mundo que certamente não é a dos camponeses de 64. O processo de resgate da história, ainda para Bernardet, é o que provoca a “construção em abismo” encontrada em *Cabra Marcado Para Morrer*. É a obra dentro da obra, o filme dentro do filme, o autor dentro do quadro. A partir das imagens conservadas das filmagens de 64 que Coutinho começa a construir um novo percurso, a partir do que sobrou na memória dos envolvidos, dos vestígios de Elizabeth e da família Teixeira.

O percurso proposto, desta vez, não pretende mais ser trilhado ao lado dos camponeses, seguindo as marcações definidas pela postura ideológica que impulsionava a construção do primeiro *Cabra*. Se, em 64, havia um projeto ideológico implícito na concepção do filme, o projeto de 84 traz mil complexidades e ambigüidades existentes nas relações retratadas entre os envolvidos. A morte de João Pedro permanece como o acontecimento fundador, mas, em 81/84, há também a trajetória individual de cada um dos participantes no episódio de 64 – participantes estes que provêm de uma experiência em comum, embora possam tê-la digerido de maneiras distintas.

Fica claro, dentro da montagem realizada no filme, o quanto Eduardo Coutinho tinha consciência deste aspecto, e de como, ao longo do processo descrito no filme, as transformações individuais dos participantes teriam importância para a história que o autor queria apresentar. Henri Gervaiseau chama a atenção para a densidade existencial dos personagens do *Cabra* de 84, que, simplesmente, não faz parte do projeto do filme de 64. O próprio Coutinho fala de como os personagens do roteiro original eram bastante tipificados.

Portanto, no filme de 84, é o trabalho da montagem que vai articular a individualidade das narrativas dos camponeses com a coletividade da memória a ser instituída a partir de suas narrativas⁵⁰. Tal trabalho, revela-se de grande sofisticação. Para um espectador leigo, que assiste ao filme pela primeira vez, a história do líder assassinado que viraria cinema, e a interrupção do projeto pelo golpe militar de 64 são facilmente apreendidos. No entanto, as várias sub-histórias que daí provêm, assim como as relações que carregam consigo, e que são articuladas pela montagem do filme num nível bastante complexo, podem parecer confusas. Em termos estruturais, *Cabra Marcado Para Morrer* é ricamente trabalhado, pois, mesmo quando se dedica à figura de João Pedro ou do projeto inicial que retratava sua vida e morte, o filme não deixa de apontar relações complicadas entre os grupos – sociais/políticos – que compunham aquele momento histórico.

Esta pode ser uma das razões do porquê o filme emocionou tanto a classe intelectual brasileira, que, após a transição do momento político vivenciado nos anos 60, chegou aos 80 num clima de abertura que buscava, de certa forma, revisar o projeto anterior e descobrir onde se havia errado. As declarações de Elizabeth Teixeira, ao longo do filme são bastante interessantes neste aspecto. Em determinados momentos, ela revela que sua mágoa maior era ter sido abandonada pelos líderes que caminhavam ao seu lado e lhe apoiavam nas reivindicações que sustentava imediatamente antes de 64. Numa passagem do primeiro encontro com Coutinho, que se dá na sala de sua casa, rodeada por amigas e vizinhos e pelos filhos Carlos e Abrahão, Elizabeth concorda com o filho mais velho quando este diz que *“para o pobre nenhum sistema político presta, são todos iguais”*. O modo como aparece na montagem do *Cabra* – o enquadramento dado pela câmera, o tempo da frase que é proferida por Abrahão e repetida por Elizabeth – revela uma preocupação do cineasta com essa questão. Coutinho, numa entrevista concedida por ocasião do lançamento do filme, fala do quanto gostaria que seu documentário levantasse a *“necessidade de se aumentar a responsabilidade do militante de classe média, que não pertence a uma classe pela qual ele pretende lutar e que dá palavras de ordem, muitas vezes sem pensar na desigualdade das conseqüências para cada um”*.⁵¹

⁵⁰ Gervaiseau, p. 74-75.

⁵¹ O real sem aspas, p. 48.

O importante a ser notado é que o filme se preocupa em mostrar e trabalhar a passagem do tempo. Se os camponeses encontrados em 81/84 não são mais os mesmos de 64, a classe intelectual (que, na época, militava nas fileiras da UNE ou do CPC) também mudou. Ela não acredita mais no panfletarismo ingênuo ora sustentado pelos estudantes da classe média engajada daqueles anos. Mas, enquanto classe, parece se organizar no reconhecimento dos excessos ingênuos cometidos no passado próximo – em prol da luta de classes e de uma vitória que desse aos menos favorecidos condições sociais, econômicas e culturais mais dignas e melhores. Esta organização acontece, enquanto classe, por ocasião do lançamento do filme, ainda que num sentido um pouco inverso ao do contexto anterior dos CPCs da UNE. Vê-se agora um ataque à postura praticada antes, e a comoção provocada por *Cabra Marcado Para Morrer* em meio aos intelectuais na imprensa não deixa de demonstrar, de certa forma, ainda um *mea culpa*, uma má-consciência de classe, principalmente porque se apóia no reconhecimento dos equívocos praticados por seus antecessores em relação à questões que eram caras a esta mesma classe em 84. Pode-se dizer que uma destas questões ainda lhe é bastante cara: a representação do outro por quem não partilha seu meio social.

Aparentemente, Eduardo Coutinho realizou essa reflexão e conseguiu um resultado bastante positivo em seu filme, ao mostrar justamente a transformação que a própria História tratou de operar ao longo dos anos em que o projeto do *Cabra* ficou parado (ou interrompido). Como afirmou várias vezes, nas entrevistas concedidas, o primeiro *Cabra* teria sido um filme tradicional, ligado à ideologia revolucionária da época em que fora pensado, e feito de fora para dentro, ou seja, por pessoas que, de fato, possuíam muito pouco conhecimento sobre a classe camponesa, mas que acreditavam ter muito para falar-lhe ou ensinar-lhe. Já o de 84, é um filme que traz em sua estrutura o conhecimento de que opera de fora para dentro. No contexto no qual é gerado o *Cabra* do pós-golpe, este procedimento é ponto mais alto da ética que gere os passos da intelectualidade brasileira, e tem como fruto um “*filme que sabe que não é feito pelos camponeses mas que, ao mesmo tempo, não os paternaliza ou, pelo menos, tenta não paternalizá-los ou idealizá-los*”⁵². Não

⁵² Coutinho, idem, p.40.

é por acaso, portanto, que o filme foi definido por um jornalista, logo após seu lançamento, como o reencontro dos intelectuais e do povo.⁵³

No feitiço de um filme que se apresenta como sabendo que é de fora, a construção de sua narrativa traz muitas necessidades particulares à própria história de vida dos camponeses envolvidos (como a da família Teixeira e da trajetória de Elizabeth), mas também à postura que o realizador mantém com seu filme. Portanto, Eduardo Coutinho é personagem de sua obra, tanto quanto o filme de 64 ou Elizabeth e os camponeses, tanto quanto João Pedro Teixeira ou seus filhos espalhados pelo país afora, também são. O cineasta está dentro do processo, e de forma clara, não apenas no momento presente das filmagens de 84, mas na partilha de uma experiência anterior, comum entre as partes envolvidas, e na transformação que sofreram, ambas, no decorrer do processo. Coutinho deixa à mostra, escancara para o espectador, seu contato prévio com os camponeses e com o filme de 64. Faz desse contato um impulso para a estrutura do segundo *Cabra*, e, mesmo, utiliza-o como base segura à qual recorre sistematicamente.

Bernardet analisa o papel do autor dentro do projeto original, que propunha um docudrama sobre João Pedro, e no filme terminado. Em 84, o cineasta é ator, é também sua presença que faz o filme. É o realizador que atua como mediação explícita entre o real e o espectador. E conclui que o autor ao expor-se enquanto realizador de cinema indica a personalização do espetáculo e das relações com o público. Esta postura, por si só, já contradiz a ideologia e a estética presentes no *Cabra* de 64.

O filme apresenta seus personagens principais dispostos em duas linhas de força: a primeira contendo o autor e seu projeto, e a segunda, os camponeses e a família Teixeira (com Elizabeth, evidentemente, em primeiro plano). O que traz força para o filme é, justamente, o modo como essas duas linhas interagem e se entrelaçam. A metamorfose de Elizabeth acontece dentro do filme, aos olhos do espectador e se dá a partir do relacionamento dela com Coutinho.

⁵³ Uchoa de Mendonça, A Gazeta, 26/02/85.

4.5 Narração

Em *Cabra Marcado Para Morrer*, o autor emerge como impulso para a memória dos personagens (a sua presença em Galiléia 17 anos após a interrupção do primeiro filme), como ator de sua obra, e, finalmente, como narrador do projeto terminado. Estas funções se entrelaçam ao longo do filme, mas é possível que se analise cada uma delas separadamente. Conforme visto anteriormente, *Cabra* incorpora muito da estilística do cinema direto e da reportagem televisiva, principalmente quanto ao papel fundamental exercido pelo som direto, ferramenta indispensável a um projeto com as pretensões deste. O filme se vale das possibilidades que o som direto traz para a linguagem do cinema na década de 60 e que também aparecem em outros trabalhos brasileiros. No Brasil, entretanto, as transformações do cinema, a partir das proposições do direto são realizadas em conjunto à realidade nacional daquele período, diferente da vivida por outros países nos quais as pesquisas de linguagem avançavam em outras direções. Jean-Claude Bernardet lembra que os vários caminhos percorridos pelos documentaristas brasileiros corriam *pari passo* ao momento político nacional de fechamento e forte repressão até a abertura estratégica; portanto, o significado do deslocamento da voz da autoridade para a voz do outro possuía dimensões políticas. Era, em verdade, a negação da voz do deus, do chefe militar, do presidente da república, que aludiam não só à censura presente mas também ao enorme baque sofrido pela classe intelectual de esquerda que, à vésperas de 64, se acreditava à beira da revolução e teve sua certeza bruscamente invertida⁵⁴.

Entretanto, configurando uma tendência bastante forte no documentário brasileiro dos anos 60/70, uma falta de pureza que reflete a própria ambigüidade do momento histórico retratado, se o som direto tem grande importância em *Cabra Marcado Para Morrer*, a narração também é essencial. Impossível imaginar um filme como este sem uma explicação que percorra as duas horas e meia de tempos, espaços e histórias que se cruzam do interior do Nordeste à Baixada Fluminense. A narração em *Cabra Marcado Para Morrer* está dividida em três vozes over. A primeira voz é do poeta Ferreira Gullar e configura-se como

⁵⁴ Bernardet, Le documentaire, p. 171.

mais impessoal, sua função é puramente explicativa. A voz de Gullar pontua o filme com explicações sobre o momento, sobre os camponeses e seus falas, e também sobre o relato de Coutinho. Faz considerações para o espectador, explicando, por exemplo, o que foi a Liga de Sapé e como foi formada, como João Pedro chegou à unidade dos camponeses e à liderança da Liga. Explica ainda os movimentos militares de 31 março de 1964, a dispersão e a fuga da equipe de filmagem, a apreensão de parte do material filmado (o restante encontrava-se num laboratório no Rio de Janeiro) e dos equipamentos utilizados para as filmagens em Galiléia.

A narração da voz de Gullar abarca o passado, seu tempo são os anos de 62/64. Fornece dados, informações sobre este passado, sobre o Golpe, sobre as primeiras filmagens. No máximo, chega até o presente para explicar quem é o camponês que fala para o filme, qual foi sua função no primeiro *Cabra*, ou como passou o intervalo de tempo entre o pós-Golpe e a retomada do projeto em 81.

Desta forma, esta voz over não discorre sobre a volta de Coutinho à Galiléia. Contar o retorno é coisa que cabe ao próprio Coutinho, em sua função de narrador. A segunda voz over, portanto, é a do cineasta. Também possui função explicativa, mas seu tom é pessoal, surge sempre em primeira pessoa. Coutinho conta os acontecimentos dos quais participou, no passado de 62/64, e dos quais participa no presente das filmagens de 81/84. De fato, sua narração funciona mais como lembrança do que como uma voz over em si (esta teria, de acordo com os documentários tradicionais, função explicativa e condutiva). Funciona como mais uma voz no grupo das lembranças individuais de cada personagem que contribuem para a formação da memória coletiva no filme. É um relato advindo do trabalho com a memória e que, como tal, também possui seus bloqueios e suas ausências. “*Há mil coisas, ligadas àquele momento, em 1964, que eu esqueci. Coisas que são lembradas por certas pessoas, mas que eu esqueci, ou talvez tenha bloqueado.*”⁵⁵

Coutinho diz que tentou mas não conseguiu reduzir os primeiros 10 minutos de *Cabra Marcado Para Morrer* por causa da quantidade de informações e situações contidas

⁵⁵ Entrevista com Coutinho, *O real sem aspas*, p. 40

neles. As cenas em que aparece, pela primeira vez no filme, a alternância entre as duas vozes over de *Cabra Marcado Para Morrer* estão também no início do filme, na seqüência de introdução dos dados históricos relativos ao CPC da UNE e aos primeiros contatos com a viúva de João Pedro, Elizabeth Teixeira.

A seqüência tem, aproximadamente, 7 minutos. De caráter expositivo, é a segunda do filme. Nesta seqüência, o espectador é informado, de maneira breve, sobre o que foi a UNE-Volante, a figura de João Pedro Teixeira e seu assassinato, o projeto e como se constituiu o filme original, como se deram os primeiros contatos com Elizabeth e os camponeses, como e porque as locações, anteriormente programadas para Sapé, foram transferidas para o Engenho Galiléia, a interrupção do filme pelo golpe militar de 64 e, finalmente, como Coutinho conseguiu reaver, dois anos depois, um exemplar do roteiro do filme original. As imagens sobre as quais são colocadas as duas vozes ilustram os fatos narrados. São imagens colhidas em 1962, por ocasião da UNE-Volante, captadas por Coutinho, e que mostram as cidades por onde a caravana passou, a família Teixeira após a morte de João Pedro e o protesto realizado em Sapé nessa ocasião. Vemos também, imagens de artigos de jornais da época, num procedimento que se repetirá ao longo de *Cabra Marcado Para Morrer*, em que o espectador será constantemente informado da repercussão na imprensa de determinados acontecimentos importantes para o filme.

A primeira seqüência, anterior a esta, traz uma imagem de fevereiro de 1981, portanto, do presente, da retomada do projeto por Coutinho. É a imagem de um projetor sendo montado num quintal, ao ar livre, no Engenho Galiléia. Mais tarde, ao longo do filme, o espectador será informado de que trata-se da projeção do material filmado em 64 para os camponeses em 81. A maneira encontrada por Eduardo Coutinho de reestabelecer o contato com os camponeses e reavivar suas memórias para que falem sobre o que foi o primeiro filme e aqueles tempos. Além, é claro, um acerto de contas com os participantes do primeiro *Cabra*, que puderam se reconhecer nas imagens captadas dezessete anos antes.

A partir das narrações que se intercalam nesta seqüência inicial, percebe-se que a existência das duas vozes colabora para a melhor compreensão do filme. Ao longo das duas horas e meia de filme são várias as histórias, muitas datas, muitos personagens e informações sobre eles, enfim, uma enorme diversidade temporal e espacial, que não seria compreendida se não houvesse a história fatural apresentada pela narração.

A voz de Ferreira Gullar, ou a 1ª voz, tem função didática. Dentro da estrutura tradicional dos documentários com narração voz over, seria a correspondente da voz da autoridade, mais austera e expositiva, bastante encontrada no modelo de telereportagem, como o Globo Repórter. Entretanto, não há direcionamento no texto, não há imposição de conclusão a ser feita pelo espectador. Como observado anteriormente, o texto é histórico, cheio de datas e informações meticulosas.

A voz de Coutinho, ou 2ª voz, explica as imagens e fornece os dados históricos a partir de seu ponto de vista. Apresenta sua relação com os personagens, suas recordações. Destina-se diretamente ao espectador e discorre em primeira pessoa. Cria, assim, dentro do filme, uma relação diferente da relação desenvolvida pela voz de Ferreira Gullar, que narra em tom impessoal. Enquanto a voz de Ferreira Gullar fornece, de maneira geral, informações necessárias à compreensão do filme, é a voz de Coutinho que constrói os acontecimentos que impulsionam a narrativa para frente.

Apesar da narração discorrer de maneira fatural sobre os acontecimentos históricos, não significa que haja ausência de ponto de vista de Coutinho. A própria estrutura do filme confirma que, embora não haja condução apresentada no texto das vozes over que narram o filme, há, pela forma como são encadeadas as várias informações e as histórias dos personagens, uma postura definida e sustentada pelo cineasta em relação a seu filme, aos personagens e à História. *Cabra Marcado Para Morrer* está longe de ser, portanto, um filme que se propõe a captar o real sem interferências.

Em 1984, logo após a primeira exibição de *Cabra Marcado Para Morrer* no Festival do Rio de Janeiro, Coutinho dizia que o importante era que o filme tivesse ficado pronto e que ele estivesse livre da pecha de “pé-frio”. Entretanto, é óbvio que, 20 anos após o lançamento, a importância do filme é muito maior do que apenas servir de desengargo de consciência. Como visto anteriormente, *Cabra Marcado Para Morrer* levantou e continua levantando uma série de questões ligadas à cinematografia brasileira contemporânea, em termos de linguagem, história do cinema, história do país, e ainda à própria obra do cineasta que é hoje um dos mais representativos do Brasil. Por ter atuado ao longo dos mais de 30 anos (de 1964 até os dias atuais) com uma obra ficcional e documentária de valor

reconhecido, autores continuam se debruçando sobre seus filmes, em atividades de análise e pesquisa histórica. Mesmo que 20 anos tenham se passado desde o lançamento de *Cabra Marcado Para Morrer*, o filme continua um marco qualitativo da cinematografia brasileira (vide as últimas enquetes de “melhores filmes”) e uma referência em termos de inovação estilística no documentário. Não é à toa que é visto como o projeto de vida de Eduardo Coutinho, que passou 17 anos obcecado pela sua finalização: “*Esse filme, foi realmente a primeira vez na minha vida que eu quis fazer uma coisa. O resto, o que eu fiz antes, é brincadeira, eu não levo à sério. Não porque não goste, mas porque foi feito com a metade do corpo, com a metade da pessoa. E o Cabra não, fiz tudo o que podia e que era possível. Eu realmente quis fazer e reuni as condições para fazer.*”⁵⁶

⁵⁶ Depoimento a Consuelo Lins, op. Cit., p. 56.

5. Referências Bibliográficas

5.1 Bibliografia específica sobre Eduardo Coutinho e *Cabra Marcado Para Morrer*

AZEREDO, Ely. Acima da Dimensão Documentária. In: *Infinito Cinema*. RJ, Unilivros, 1988.

BERNARDET, Jean-Claude. Cabra Marcado Para Morrer. In: *Folha Conta 100 Anos de Cinema*.

CARVALHO, Denise Pereira. Vinte Anos Depois. In: *Revista Cinematógrafos*, n.3, jan/85.

COUTINHO, Eduardo. A palavra que provoca a imagem e o vazio no quintal. *Revista Cinemais*. Rio de Janeiro, n.22, p.31-72, março/abril 2000.

_____. A astúcia. In: *Rede Imaginária: Televisão e Democracia*. NOVAES, Aduino (org). São Paulo: Cia. Das Letras, 1991.

_____. A verdade da filmagem – Entrevista por Thiago Altafini.
www.mnemocine.com.br

_____. Entrevista por João Bernardo Caldeira.
www.curtaocurta.com.br/entrevista0201.asp

_____. O Cinema Documentário e a Escuta Sensível da Alteridade. *Ética e História Oral*. Revista de Estudos da Pós-Graduação em História, PUC/SP. São Paulo: PUC, 1991.

_____. Fé na Lucidez. *Revista Sinopse*. São Paulo, n.3, dez.1999.

Eduardo Coutinho. *Cine Cubano*, n. 42-43-44, ano 7, pp. 67-70.

DIRETORES BRASILEIROS: EDUARDO COUTINHO – Cinema do encontro. Catálogo da mostra. Banco do Brasil, 2003.

GALANO, Ana Maria. Le Cinéma et les Paysans Brésiliens – 20 ans après. In: *Revue Amérique Latine*, n. 21, jan-mars, 1985, pp 91-92.

GONÇALVES, Antonio Carlos. Cabra Marcado Para Morrer. In: *Apontamentos*, n. 74, CEDUC, São Paulo, 1992.

HEROUT, Pierre. “Cabra Marcado Para Morrer – À la recherche d’un film laissé en suspens (ou ‘trouver em faisant’)”. In: *Braise*, Paris, n.2, avril/juin, 1985, pp. 57-60.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor: 2004.

MACEDO, Valéria. Eduardo Coutinho e a câmera da dura sorte. In *Revista Sexta-Feira*, n. 2, ano 2, abril/1998, ed. Pletora LTDA., pp 10-25.

MATTOS, Carlos Alberto. *Eduardo Coutinho – o homem que caiu na real*. Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira. Santa Maria da Feira, Portugal. 2004.

MENEZES, Paulo Roberto de A. “A questão do herói-sujeito em Cabra Marcado Para Morrer.” In: *Revista Tempo Social*, USP, n. 6, junho/1995, pp. 107-126.

MONTENEGRO, Antônio Torres. “Cabra Marcado Para Morrer”. In: *A História vai ao cinema*. (org) Soares, Marisa Carvalho, e Ferreira, Jorge. Ed. Record, RJ, 2001, pp. 179-192.

NOVAES, Regina. “Violência imaginada: João Pedro Teixeira, o camponês, no filme de Eduardo Coutinho.” In: *Cadernos de Antropologia da Imagem da UFRJ*, v. 2, 1990. pp. 187-207.

PARANAGUA, Paulo Antonio. “Brésil: 20 ans après”. In: *Positif*, n. 300, février/86, pp. 103-105.

SCHWARZ, Roberto. Fio da meada. In: *Que Horas São? – Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho. In: *Revista Cinemais*, n 36. Aeroplano Editora, Rio de Janeiro, out-dez/2003.

YAKHNI, Sarah. “Cabra Marcado Para Morrer – um filme que faz história”. In: *Mnemocine*, www.mnemocine.com.br

Artigos de jornais e sites da Internet

“ ‘Cabra Marcado’ faz chorar e está cotado para prêmio.” *Jornal do Brasil*, 25/nov./1984, p. 19.

“A história de um cabra marcado para morrer.” *Folha de São Paulo*, 18/maio/1984, p. 41.

“Cabra Marcado Para Morrer.” *Cinemin* n. 12, Caderno do Festival, p.15.

“Berlim, aplausos para a fita de Eduardo Coutinho”. *O Estado de São Paulo*, 22/fevereiro/1985, p. 14.

“ ‘Cabra’ é apontado como destaque”. *Folha de São Paulo*, 22/fevereiro/1985.

“O Brasil, com aplausos no Festival”. *Jornal da Tarde*, 26/novembro/1984, p. 18.

“ ‘Cabra Marcado’ convidado para outros festivais”. *Jornal da Tarde*, 26/novembro/1984, p. 18.

“Em Paris, um grande prêmio para o Brasil”. *O Estado de São Paulo*, março/1985, p. 22.

“Para Zelito, ‘Cabra’ pagou bem a Elizabeth”. *Folha de São Paulo*, 11/novembro/1985, p. 21.

Entrevista com Eduardo Coutinho. *DT*, Caderno 2, 18/março/1985.

AUGUSTO, Sérgio. “No cinema, uma saga camponesa.” *Folha de São Paulo*, 22/abril/1984, p.56.

_____. “O cineasta repórter da emoção.” *Folha de São Paulo*, 02/dez./1984, p. 78.

CABRAL, Simone de Manso. Brasil marca presença em Berlim com ‘Cabra Marcado’ “. *DT*, Caderno 2, 18/março/1985.

CALDEIRA, João Bernardo. Entrevista com Eduardo Coutinho. In: www.curtaocurta.com.br/entrevista0201.asp

CAPUZZO, Heitor. “A verdade resistindo há 20 anos”. *Diário do Grande ABC*, 11/novembro/1984.

CANTALICE, Arthur. “A viúva do cabra marcado para morrer”. *Tribuna da Imprensa*, RJ, 14/dezembro/1984, p. 12.

CHAUÍ, Marilena. “Do épico pedagógico ao documentário.” *Folha de São Paulo*, 09/junho/1984, p. 51.

COELHO, Lauro Machado. “Um dolorido acerto de contas com o passado.” *Jornal da Tarde*. São Paulo, 08/dez./1984, p. 9.

CUNHA, Wilson. “A memória resgatada.” *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 24/nov./1984, p. 7.

MELIANDE, Marina. “O último grande filme?” In: *Contracampo*, n. 42.

MENDONÇA, Uchoa. “Cabra Marcado Para Morrer. O melhor do cinema nacional.” *A Gazeta*. Vitória, 26/fev./1985, Caderno Dois.

MOLICA, Fernando. “Coutinho: um filme ‘contra heróis’.” *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 02/dez./1984, p.36.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. “Um filme sobre a pré-história de 1964.” *Folha de São Paulo*, 22/abril/1984, p. 56.

SANTIAGO, Carlos Henrique. “Um cineasta premiado: Eduardo Coutinho.” *Suplemento Literário*. São Paulo, 22/junho/1985, no. 977, p.2.

SCHILD, Suzana. “A emoção em ‘Cabra Marcado’.” *Jornal do Brasil*, Caderno B, 26/nov./1984, p. 1.

_____. “Um roteiro extraordinário escrito pela história.” *Jornal do Brasil*, 06/dez./1984, p. 8.

VARTUCK, Póla. “E no fim de semana tudo melhorou.” *O Estado de São Paulo*, 27/nov./1984, p. 17.

_____. “Filme comovente. Um provável marco.” *O Estado de São Paulo*, 11/dezembro/1984, p. 20.

5.2 Bibliografia geral da pesquisa

ASCH, Timothy. Porque e como os filmes são feitos. In: *Cadernos de Antropologia da Imagem da UFRJ*, v. 2, 1990.

BARSAM, Richard. *Non-Fiction Film – A Critical History*. EUA, E.P. Dutton, 1975.

BERNARDET, Jean-Claude e RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Editora Contexto/ Editora da USP, 1988.

_____. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

_____. The Voice of the other: brazilian documentary in the 1970's. In Burton, *The Social Documentary in Latin America*. University of Pittsburgh Press, 1990.

BERNARDET, Jean-Claude. Le documentaire. In: Paranaguá, *Le Cinéma Brésilien*.

BRAGANÇA, Felipe. A TV desconhecida: Globo Repórter/Globo Shell Especial. In: *Contracampo*, n. 39/40.

CARROLL, Noël. From Real To Reel: Entangled in Nonfiction Film. In: *Theorizing the Moving Image*. Nova York, Cambridge University Press, 1996.

_____. Ficção, Não Ficção e o Cinema da Afirmação Pressuposta: uma análise conceitual. In: Ramos, Fernão. *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo, Ed. Sfnac (no prelo)

CHAUÍ, Marilena. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. Seminários*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

DELAGE, Christian. Le Documentaire, source d'histoire. In: *Cinéma et Histoire. Autour de Marc Ferro. Cinémaction*, n. 65, 4e trimestre, 1992, pp. 105-110.

DOSSE, François. *História do Estruturalismo*. Vol. 1 e 2. São Paulo, ed. Ensaio, 1994.

ESCOREL, Eduardo. Testemunhos de uma época. In: *Revista Cinemais*, n 36, especial Documentário. Aeroplano Editora, Rio de Janeiro, out-dez, 2003.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1992.

_____. *Analyse de film, analyse de sociétés. Une source nouvelle pour l'histoire*. Paris: Hachette, 1975, pp. 5-64.

FRANCE, Claudine de. *Cinema e Antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

GALVÃO, M. R., e BERNARDET, J-C. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. Cinema*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

GOFF, Jacques Le. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996, pp 423-484.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem. CPC, Vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Rocco Editora, 1992.

JACOBS, Lewis. Documentary becomes engaged and Verité. In: *The Documentary Tradition*. New York, London: WW Norton & Company, pp. 368-419.

LOIZOS, Peter. *Innovation in ethnographic film. From Innocence to Self-Consciousness, 1955-1985*. University of Chicago Press, 1993, pp5-44.

LUTKEHAUS, Nancy & COLL, Jenny. Paradigms lost and found: the crisis of representation and visual anthropology. In: Gaines & Renov, *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, pp 116-139.

MARIE, Michel. Texte et Contexte Historique en Analyse de Films. In; *Cinéma et Histoire. Autour de Marc Ferro. Cinémaction*, n.65, 4e trimestre, 1992, pp. 22-28.

MESQUITA, Cláudia. Documentário brasileiro: uma aproximação. In: *Revista Vintém*, n. 0, julho/agosto, 1997. pp. 15-18.

MUNIZ, Paula. Globo Repórter: os cineastas na televisão. In: *Mnemocine*, www.mnemocine.com.br

NICHOLS, Bill. The Voice of Documentary. In: *New Challenges for Documentary*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1998.

_____. *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

_____. *Blurred Bouderies*. EUA, Indiana University Press, 1994.

NINEY, François. Cinéma-verité et cinema direct. In: *L'Épreuve du réel à l'écran*. Bruxelles: De Boeck Université, 2000. pp.131-145.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo, ed Brasiliense, 1985.

PEIXOTO, F. *O Melhor do Teatro do CPC da UNE*. Rio de Janeiro: Global Editora, 1989.

PLANTINGA, Carl. *Rethoric and Representation in Nonfiction Film*. Nova York, Cambridge University Press, 1997.

PRELORAN, Jorge. *Ethical and aesthetic concerns in ethnographic film*. In: *Third World Affairs*, 1987, pp 464-479.

RAMOS, Fernão. O que é Documentário? In: *Estudos de Cinema SOCINE*. Porto Alegre, Sulina, 2000.

_____. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Elinaldo (org). *Documentário no Brasil – Tradição e Transformação*. São Paulo, Summus Editorial: 2004.

_____. A Cicatriz da Tomada. In: TEIXEIRA, Elinaldo (org). *Documentário no Brasil – Tradição e Transformação*. São Paulo, Summus Editorial: 2004.

RENOV, Michael (org). *Theorizing Documentary*. New York and London: Routledge, 1991.

ROSENSTONE, Robert A. History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film. In: *American Historical Review*, n.98, 1988.

RUBY, Jay. The Image Mirrored: reflexivity and the documentary film. In: *New Challenges for Documentary*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1998.

_____. Speaking for, speaking about, speaking with, or speaking alongside: an anthropological and documentary dilemma. In: *Journal of Film and Video*, vol 44, ns. 1 e 2, Spring-Summer, 1992, pp 42-66.

_____. The Ethics of Iagemaking. In: *New Challenges for Documentary*. Berkeley/Los Angeles/London:University of California Press, 1998.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil – Tradição e Transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

_____. *Enunciação do documentário: o problema de dar a voz ao outro*. Comunicação apresentada na Socine 2001.

WINSTON, Brian. *The tradition of the victim in Griersonian Documentary*. In: *New Challenges for Documentary*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1998.