

MEMÓRIA CULTURAL E RECORDAÇÃO – NARRATIVIDADE E ESPERA NO DOCUMENTÁRIO *CABRA MARCADO PARA MORRER*, DE EDUARDO COUTINHO

Mônica Gama¹
Erick Kluck²

RESUMO: O documentário *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, tem uma conturbada e longa história de realização. Ao incluir no filme essa narrativa sobre os problemas enfrentados desde a primeira ideia do documentário, o documentarista propõe uma intrigante reflexão sobre a representação da memória, assim como sobre a rede entre memória, cultura e história brasileira. O real e a realidade ganham novos contornos e conexões pela espera – é esse lapso temporal entre projetos e a incorporação do processo de criação do filme que engendram uma poética do olhar e novas formas de percepção da historicidade e da construção de uma memória narrativa e cinematográfica brasileira. Os sujeitos envolvidos no projeto são chamados para assistir ao que sobrou da primeira tentativa de realização do documentário, passando a narrar o que foi e como se percebem nessa trajetória marcada pela violência do Estado, em um processo de autointerpretação e/ou autoformulação de suas imagens e recordações.

PALAVRAS-CHAVE: *Cabra marcado para morrer*; memória; autointerpretação; documentário; processo de criação.

ABSTRACT: *Twenty Years Later* (Portuguese: *Cabra marcado para morrer*, “*Man Marked for Death*”) is a 1984 Brazilian documentary film directed by Eduard Coutinho, and it has a long and troubled production period. By incorporating in the film a narrative concerning the difficulties faced since the project very conception, the documentarian comes up with an intriguing reflection about both memory representations and the network of memory, culture, and Brazilian history. The real and the reality acquire new shapes and relations due to the waiting period – the time gap between the projects and the inclusion of the film creation process engendered a poetics of the sight and new ways of perceiving historicity and the establishment of a Brazilian narrative and cinematographic memory. Those involved in the project are invited to watch what was left of the first attempt of the filmmaking, while they start telling what it was and how they see themselves in this path marked by the Brazilian state's violence, in an auto-interpretation and/or auto-formulation process of their imageries and recalling.

KEYWORDS: *Twenty Years Later*; memory; autointerpretation; documentary film; creation process.

O nascimento de um filme

Cabra Marcado para Morrer (1984), de Eduardo Coutinho, é um filme emblemático. Além de trabalhar com sobreposições entre a documentação do presente e a narração de um passado interrompido, também problematiza a decisão de mostrar seu processo de composição. Sua obra revela uma “preocupação em reconstruir o elo entre o passado e o

¹ Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Docente de Teoria da Literatura na Universidade Federal de Ouro Preto. Contato: gamamonica@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/0866595560556787>.

² Doutor em Geografia Humana pela Universidade de São Paulo. Pós-doutorando pela Universidade de São Paulo. Contato: erick@usp.br. <http://lattes.cnpq.br/6757723340193821>

presente de indivíduos ou comunidades” (SILVA, 2013, p. 433). Somando-se a uma ampla fortuna crítica, este artigo propõe uma breve reflexão sobre essa expressão processual, chamando a atenção para o filme como suporte de memórias e promotor de uma interação memorialística plural.

Filme sobre a história de um filme, *Cabra marcado pra morrer* narra a existência de um outro documentário (de mesmo nome), com filmagens iniciadas em 1964 e que pretendia contar os feitos de João Pedro Teixeira, líder da Liga Camponesa³ de Sapé, Paraíba, assassinado em 1962, o qual se torna uma espécie de mártir em razão de seu papel de liderança na região.

A ideia do filme surge em 1962, quando Coutinho, durante as filmagens da UNE-Volante, presencia um protesto que denunciava o assassinato do líder camponês, liderado por Elizabeth Teixeira, sua viúva. Esse projeto da UNE (que percorria o nordeste do país, captando imagens do subdesenvolvimento) estava alinhado ao Centro Popular de Cultura (CPC), que buscava a revolução por meio do papel transformador das artes⁴. Fundada no uso político da expressão cultura popular, o CPC toma a arte como instrumento de conscientização acerca da realidade brasileira, subordinando o artístico ao político⁵.

Em 1964, o cineasta propõe um filme sobre o líder camponês, iniciando as filmagens que, no entanto, são rapidamente encerradas. Os personagens seriam vividos na tela pelos próprios camponeses, amigos e filhos de João Pedro Teixeira. Porém, depois de um confronto entre policiais e camponeses, as filmagens nas locações reais de Sapé ficaram

³ As Ligas Camponesas foram uns dos primeiros movimentos organizados de camponeses nos anos 1940, com o apoio do Partido Comunista do Brasil (PCB), em torno da discussão sobre Reforma Agrária e relações trabalhistas no campo. Após a Segunda Guerra, houve um período tenso de perseguição aos seus líderes e até a proibição de sua existência. Porém, em 1955, foi fundada, com o auxílio jurídico de Francisco Julião, uma associação de camponeses foreiros da fazenda Engenho de Galiléia, em Vitória de Santo Antão, Pernambuco, que tinha como reivindicação inicial a arrecadação de dinheiro para enterrar os mortos, antes jogados em vala comum. Nesse momento, grandes transformações ocorreram no país no que diz respeito à mobilização camponesa, informada, entre outros, por acontecimentos e revoluções, como a cubana (1959), tanto que sua retaliação foi imediata. Essa retaliação, no entanto, fez com que a luta ganhasse visibilidade e se agregasse a outras lutas e reivindicações de camponeses pelo Brasil, reconstituindo assim as chamadas Ligas Camponesas. Tal retorno do movimento ocorreu entre 1955 e 1964, quando o Golpe Militar pôs fim às suas atividades.

⁴ “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” (HOLLANDA, 1992, p. 17).

⁵ O que não estava na base da decisão de Coutinho ao retomar o filme na década de 1980: “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 ao 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” (MATTOS, 2004, p. 104).

impossibilitadas e apenas Elizabeth segue com a equipe. Decide-se, então, pela locação do Engenho da Galiléia (no município de Vitória de Santo Antão, Pernambuco), onde a terra acabara de ser desapropriada e os trabalhadores tinham mais controle sobre seu tempo, podendo filmar livremente. Pouco mais de um mês foi o tempo em que conseguiram desenvolver o projeto: cerca de 40% do roteiro havia sido filmado quando as tropas do exército chegaram, prendendo moradores e pessoas da equipe de Eduardo Coutinho. Além de prisões e torturas, o equipamento e o material das filmagens foram apreendidos. Parte do material foi recuperado anos depois por Coutinho e é mostrado no filme de 1984.

O projeto na época era o de um docudrama, pois o CPC acreditava (ainda que o cinema não fosse uma fonte de concepções claras para o grupo) que documentários não atingiam o grande público. De natureza híbrida, o docudrama recria os eventos reais por meio de códigos narrativos, tematizando a História. Esse gênero, no entanto, é alvo de críticas em razão das conseqüentes deformações históricas resultantes de seu flerte com a ficção.

Depois de 17 anos, em 1981, Coutinho volta para o Engenho da Galiléia com o objetivo de fazer não esse docudrama sobre João Pedro, mas um documentário sobre o líder camponês assassinado. Para isso, mostrou aos camponeses que desempenhavam papéis de suas próprias vivências no roteiro de ficção de 1964 o que havia sobrado dessas seqüências e os entrevistou sobre as mudanças em suas vidas ocorridas desde então. Coutinho descreve assim essa mudança de planos:

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. (COUTINHO, 1984a, p. 2)

O filme deixaria de representar a classe camponesa para retratar as pessoas – ou, como afirmou em depoimento, o novo projeto seria o de “fazer um filme sem explicar” (COUTINHO, 1985 apud QUEIROZ, 2005, p.33). O aspecto político da representação da memória é o caráter de intervenção que a retomada das ruínas (no sentido benjaminiano) pode agenciar: “rememorar é produzir uma contra-história, e ainda resgatar estrategicamente uma identidade política abafada, de modo a municiar o presente, abrindo-o a um outro porvir” (MESQUITA, 2016, p. 63).

Entre os dois filmes ocorre uma mudança histórico-estética, pois percebe-se que a revolução não vai ser construída pedagogicamente por intelectuais que simplificam obras e argumentos para que os trabalhadores possam alcançá-los:

O segundo [filme] é sobre os dois: o medo e a esperança. O primeiro filme seria um filme tradicional, feito de fora para dentro. O filme atual é um filme que *sabe* que é de fora para dentro, um filme que sabe que não é feito pelos camponeses mas que, ao mesmo tempo, não os paternaliza ou, pelo menos, tenta não paternizá-los ou idealizá-los. No que a vertente populista idealiza, a outra vertente despreza. No primeiro filme estava a minha ignorância da cultura que gerou as ligas. Mas não havia só otimismo. Inclusive o filme terminava com um enterro. No máximo, Elizabeth olhava para a câmera, o que era um vício daqueles tempos, mas terminava com um enterro. (COUTINHO, 1984, p. 40)

Evidencia-se que o traço incontestável que permaneceu desde o nascimento da ideia do filme em 1962 até o documentário lançado em 1984 é a presença de Elizabeth Teixeira. É ela quem percorre todas as fases, pois ela foi escolhida ainda quando das imagens da UNE Volante para desempenhar seu próprio papel narrando a história de seu falecido marido João Pedro. Assim, apesar de o projeto inicial e mesmo o título do filme remeterem a seu companheiro, é Elizabeth a personagem mais importante da narrativa.

Também aqui será ela a condutora aos caminhos da análise. Vivendo na clandestinidade desde as interrupções do filme com o codinome de Marta Maria da Costa, abriu mão de seu passado e do convívio com seus filhos. É sua presença a responsável por marcar a ausência de João Pedro, além de protagonizar a história da composição de um filme.

Vestígios de uma estrutura narrativa

O filme inicia-se com o som de uma pulsação, anunciando aspectos interessantes da estrutura dessa narrativa: é pela alternância entre som e silêncio que poderemos entrever a presença e a ausência da matéria a ser narrada, assim como a força de vida e seu oposto, o frágil emudecimento.

Esse som é seguido por uma música tensa em uma imagem de pôr do sol, em que a escuridão é iluminada pelas luzes do equipamento de Coutinho: ao centro da cena um projetor. Em contraste, temos a sequência de um filme em preto e branco que podemos dizer

ser da UNE-Volante, mostrando cenas de uma região de pobreza econômica ao som da “Canção do Subdesenvolvido”⁶.

Temos, então, a narração externa descrevendo o contexto da tentativa do primeiro filme e o esclarecimento sobre a intenção do realizador. Nessa sequência, Coutinho afirma que, mesmo sem roteiro prévio, vai trabalhar as seguintes questões: a) a experiência com a filmagem interrompida; b) a história real da vida de João Pedro; c) a luta de Sapé e de Galiléia; d) a trajetória dos participantes da filmagem de 1964 a 1981. Essa sequência acaba com a fala de um camponês que começa a contar sua vida na década de 1960, narrativa que fecha a introdução do filme e funciona como uma moldura da história maior que será contada a seguir.

Ao longo do filme, a narração é dividida em três vozes *over*: a voz de Ferreira Gullar oferece informações de contexto geral, a voz de Eduardo Coutinho, em primeira pessoa, relata suas experiências com a primeira filmagem e com os camponeses, e, por fim, a voz de Tite Lemos, que lê os textos publicados pela imprensa, os quais justificam para a população os motivos da apreensão dos materiais de filmagem e da interrupção do filme.

O primeiro segmento inicia-se com a imagem do equipamento de Coutinho em cima de uma mesa na penumbra. Essa é uma imagem paralela, quase igual, à cena que abre o filme, mas difere-se dela por haver um preenchimento da imagem com diversas pessoas das comunidades de Sapé e Galiléia ao redor, assistindo ao que sobrou do filme de 1962.

É interessante a documentação da reação dos moradores. Uns se reconhecem nas imagens, enquanto outros buscam identificar as atuais personalidades com as do filme. Opera-se um movimento que dá conta de uma existência dupla da experiência cinematográfica: ao mesmo tempo em que representa a realidade, torna-se realidade ela mesma, a cada plano e a cada encontro com Coutinho e sua equipe. Nesse sentido, notamos, por exemplo, que alguns que se tornaram atores para o filme de 1964 (é o caso de Elizabeth e Brás), nunca mais deixaram de sê-lo: é pela clandestinidade forçada depois das filmagens que o filme toma espessura no tempo e não deixa de existir em sua equidade ficcional.

Caso representável dessa relação é o de Cícero: o único que à época da filmagem de 1964 sabia ler torna-se naquele momento assistente de produção; no documentário de 1984

⁶ Composição crítica e humorística do CPC-UNE de 1962 sobre a dependência cultural, econômica e política do Brasil.

ainda se lembra de uma fala sua, a tal ponto que se coloca em consonância com sua voz a sequência de imagens relativa a ela, dublando perfeitamente sua própria fala.

Estão sobrepostos dois momentos de fala e, portanto, de escuta. O documentarista tem uma habilidade notável de fazer seus personagens falarem, promovendo uma dimensão analítica particular em suas obras:

Em um certo sentido há, nos seus filmes, uma dimensão analítica: a análise é particularmente o lugar da escuta. E talvez o que mais falte na atual produção incessante de imagens, palavras, sons, informações é justamente uma escuta que possa pontuar e dar algum sentido à fala dos personagens, para que a palavra não sucumba ao silêncio que o mundo tenta condená-la. De fato, em muitos momentos, algo se constrói entre a palavra e a escuta que não pertence nem ao entrevistado nem ao entrevistador. É um contar em que o real se transforma num componente de uma espécie de fabulação, onde os personagens formulam algumas idéias, fabulam, se inventam, e assim como nós aprendemos sobre eles, eles também aprendem algo sobre suas próprias vidas. É um processo onde há um curto-circuito da pessoa com um personagem que vai sendo criado no ato de falar. (LINS, 2002, p. 65)

Focalizando o ato de falar, a estética da sobreposição do que restou do primeiro empreendimento e a reação de seus personagens ao se tornarem espectadores que podem novamente falar sobre seu passado e seu presente permite a interação entre memórias, dimensionando-as analiticamente.

Uma vez demonstrado, no plano argumentativo do documentário, que a filmagem da década de 1960 foi um marco na vida de seus participantes, tornemos novamente à figura emblemática de Elizabeth Teixeira.

“Mulher marcada para viver”⁷

Ninguém nunca mais ouvira falar dela: entrou na clandestinidade trocando de nome – passou a chamar-se Marta, pois, segundo ela, lembra a palavra *mártir*. Vivia no papel de uma empregada doméstica sozinha na vida no Rio Grande do Norte. É essa ficção que lhe salva a vida. Coutinho segue algumas pistas para encontrá-la e expõe esse processo investigativo no documentário.

É pela chegada da equipe de Coutinho que seu segredo será revelado à comunidade onde mora. O filme é apresentado a Elizabeth e a seus vizinhos. Nessa ocasião, sua história é

⁷ Essa é a forma como a Comissão Pastoral da Terra (CPT), em reconhecimento à sua história de lutas, denomina Elizabeth Teixeira.

narrada duas vezes para o documentário: ao lado do filho mais velho, um pouco constrangida, conta apenas alguns momentos, com evidentes recortes bruscos em razão da presença do filho. Em seguida, sem ele, pede a Coutinho para refazerem a entrevista, pois, segundo ela, “não estava bem, estava muito emocionada”. Elizabeth deixa o ar tenso da primeira conversa e dá lugar a uma mulher contente pelo que vê: ri e conta a seus vizinhos quem estava na tela e que papel faziam. Ela vai se transformando conforme conta, assumindo gestos, retomando um afeto ligado às lutas revolucionárias que justificam sua narrativa, em um processo de encarnar a mulher que de fato foi: corajosa, destemida, que falava aos seus companheiros como enfrentar as injustiças no campo. Trata-se de um reencontro com sua identidade primeira. Essa repetição que permite uma autoformulação evidencia o trauma da perseguição política que silenciava e produzia mentiras; a entrevista é um espaço-tempo que promove a irrupção de uma identidade negada. A sequência se encerra com uma das cenas mais bonitas: Elizabeth, ao lado do carro da equipe de Coutinho, fala, entusiasmadamente, que “Democracia sem liberdade não é possível” e que “a luta não pode parar”.

É, ainda, nessa sequência que Elizabeth conta a história de João Pedro, desde quando se conheceram até sua morte. Somente quando ela narra a morte do marido que temos acesso pela primeira vez à imagem de João Pedro – antes conhecíamos apenas cenas do ator que o representou na primeira gravação. Este, por sua vez, era o único que na época das filmagens não tivera a experiência da luta pela terra, mas que ao conhecer a luta de João passou a se identificar com ele. Entretanto, foi embora da Galiléia depois da chegada do exército, tornou-se evangélico e, ao ser entrevistado para o documentário de 1984, diz que não queria saber mais daquela história de “revolução”. Assim, quanto à sua identidade, coloca-se em oposição ao ideário de João Pedro e afirma-se como ator: “vi fruto de meu trabalho”.

O fato de essa fala se localizar depois da descrição e da imagem documental (imagens de jornais da época) do assassinato de João Pedro é emblemático, pois temos novamente o jogo entre ficção e realidade que aponta para o fracasso do projeto de herói: ele já está morto antes de contar seus grandes feitos, sua presença, mesmo que por imagem, faz-se pela morte e seu simulacro (o ator) também o nega enquanto experiência. Dupla negação, duplo fracasso de representação.

Segundo Jean-Claude Bernardet, o documentário *Cabra marcado para morrer* resgata os vestígios de uma história na tentativa de fugir às ilusões de um historicismo. Ele proporia 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” (BERNARDET, 2003, p. 227).

Para ele, o documentário seria um

[...] duplo resgate de uma dupla derrota. O primeiro *Cabra*, o de 64 e de que sobraram apenas vestígios, já era o resgate de um fracasso: o assassinato de um líder das Ligas Camponesas, João Pedro. O *Cabra* de hoje resgata o filme interrompido – e, dessa forma, também João Pedro – e resgata a viúva do líder e sua família. [...] Esse processo de resgate da história provoca uma construção ‘em abismo’, em que a obra se encaixa dentro da obra, o filme dentro do filme. (BERNARDET, 2003, p. 228-229)

Se o documentário revela uma dupla derrota da filmagem, essa filmagem, por sua vez, revela uma dupla ou mais derrotas da realidade violenta vivida por personagens reais do campo. Uma situação agrária tão perversa interrompe não só filmes como muitas vidas⁸.

A narração da história de João Pedro vem acompanhada por cenas de arquivo (imagens de jornais, gravações de atos políticos) que são colocadas no mesmo nível das sequências do primeiro *Cabra marcado*. Assim, temos a inversão instalada: o documentário usa como documentação cenas do docudrama; a ficção é documento, enquanto o documentário é tentativa de criação a partir do faltante e, logo, utiliza-se de mecanismos discursivos próprios da dicção do discurso ficcional (GENETTE, 2004).

A estrutura do filme aponta para essa mistura entre o registro ficcional e o documental. Se, por um lado, ao documentário é demandando um discurso sobre o real, o registro *in loco* e o caráter autoral da obra, por outro, é verdade também que este gênero lança mão dos mecanismos do cinema de ficção, como a estrutura dramática e narrativa. Recorre aos procedimentos cinematográficos de montagem, iluminação, enquadramento, escolha de planos, mas, acolhendo a expectativa quanto à autenticidade do que está sendo representado, recorre a imagens de arquivo e depoimentos – importante notar que, no caso da filmografia de Eduardo Coutinho, a principal (quase exclusiva) estrutura dramática é a entrevista (XAVIER, 2010, p. 66).

Coutinho promove deslocamentos da forma de abordar o real por meio de suas personagens e da estética produzida:

Contrariamente a reportagens e documentários que se aproximam do assunto com um saber estabelecido, Coutinho se concentra no presente da filmagem

⁸ Ver, por exemplo, filmes como: *Corumbiara* (Vincent Carelli, Brasil/ 2009, 117 min.); *Amazônia em Chamas* (The Burning Season, John Frankenheimer, EUA/1994, 123 min.); *Aprisionados por promessas* (CPT/Cejil/Witness, Brasil/ 2006, 16 min.); *Armas não Atiram Rosas* (Maria Luísa Mendonça e Thalles Gomes, Brasil/2007, 14 min.); *Califórnia à Brasileira* (José Roberto Novaes, Brasil/1991, 24 min.); *Canudos* (Ipojuca Pontes, Brasil/1978, 78 min.); *Mataram Irmã Dorothy* (They Killed Sister Dorothy, Daniel Junge, EUA/2009, 94 min.); *Nas terras do bem virá* (Alexandre Rampazzo, Brasil/2007, 110 min.) entre outros.

para dali extrair todas as possibilidades e tenta, nesse movimento, se libertar de alguma maneira das idéias pré-concebidas que povoam, à revelia, nossas mentes. Ele evita os textos em off, as perguntas decoradas e “objetivas”, uma atitude distante, os enquadramentos estáveis. Os mundos que o cineasta nos revela não estão centrados em um comentário nem em informações precisas, mas em depoimentos que traçam uma rede de pequenas histórias descentradas, que se comunicam através de ligações frágeis e não-causais. São ecos que se estabelecem entre diferentes elementos da imagem ou da fala dos personagens. Contrariamente às informações telejornalísticas onde a lógica do texto em off é o que determina a edição das imagens e onde o silêncio e os tempos mortos de uma conversa não têm vez, aqui é a lógica das imagens e do que dizem ou deixam de dizer os entrevistados que pesa na construção das seqüências. O que o espectador percebe é resultado de uma mistura de personagens, falas, sons ambientes, imagens, expressões, e jamais significações prontas fornecidas por uma voz off. Por isso a possibilidade de interpretações múltiplas é inerente à montagem desses filmes. (LINS, 2002, p. 64)

O que Coutinho efetua em *Cabra Marcado* é interessante porque provoca o questionamento dessas fronteiras, desestabilizando-as. Exemplar é o uso das últimas cenas filmadas em 1964⁹ para fazer a ligação com o momento da chegada das tropas do exército. A fala “Tem gente lá fora”, de Elizabeth, que finaliza a seqüência de 1964, é repetida por outros cinco habitantes de Sapé para o documentário, parecendo justamente o eco de uma possível fala coletiva em Sapé, quando da chegada do Exército em 1964.

Importante assinalar que até então sabíamos da interrupção das filmagens pela narração em off. É a partir desse anúncio “tem gente lá fora” que veremos os detalhes daquele 1º de abril pela voz dos camponeses: chegada, prisão dos moradores, caça dos equipamentos etc. Dois livros esquecidos pelo fotógrafo da equipe foram guardados pelo filho de Zé Daniel¹⁰: *La illumination cinematografica* e *Kaput*, de Curzio Malaparte, este último contava uma história que se passava durante a segunda Guerra Mundial, o que fazia com que o herdeiro dos livros sempre se lembrasse da equipe de Coutinho e da fuga do exército¹¹.

E mais uma camada de ficção é inserida: a oficialidade representada pela mídia impressa divulgou que se tratava de cubanos filmando seqüências de ensinamento para os revolucionários de como matar os reacionários, intitulado *Marcados para Morrer*.

⁹ Na cena, Elizabeth serve café para seu marido e companheiros quando da fundação da Liga de Sapé, ouve algo e vai olhar pela janela para ver o que era e volta dizendo a todos: “tem gente lá fora”.

¹⁰ Responsável pela fuga da equipe de Coutinho e dono da casa onde ficava guardado o equipamento.

¹¹ Esse livro também é emblemático para a estrutura do documentário: Malaparte foi um autor que viveu o fascismo lutando a seu lado. Porém, próximo ao final da Segunda Guerra Mundial, abandona-o e escreve esse romance que mistura ficção e dados reais recolhidos quando era jornalista para o Eixo.

Essa longa passagem sobre o mês de abril de 1964 é encerrada com a narração de Elizabeth sobre o que aconteceu com ela: fugiu, em seguida foi presa por quatro meses e depois voltou para a casa do pai, mas outra onda de perseguição a alcançou, e ela, como magnífica atriz que já era, convenceu o pai a dar sua palavra que ela se apresentaria na delegacia no dia seguinte; ela foge novamente, dessa vez sim para total clandestinidade. Leva apenas um filho, pois o pai se nega a ficar com ele por conta de sua semelhança com João Pedro.

Esse segmento finaliza-se com a narração mista (Elizabeth e o narrador) que descreve o sofrimento de seus filhos com a perseguição entre 1962 e 1964. Além disso, reafirma-se o desconhecimento da protagonista em relação aos rumos de sua família.

O último segmento do filme inicia-se com a imagem de trilhos de trem, formando uma imagem em perspectiva clássica do cinema quando se objetiva a simbolização da busca. Segue-se com o narrador recontando a vida de João Pedro; interessante que reconta não fatos desconhecidos, mas sim quase tudo que Elizabeth já contara antes. Parece uma tentativa de organizar o discurso anterior para poder construir uma base mais sólida para a procura dos perdidos na história, os filhos de Elizabeth. É a partir de então que temos uma dicção mais parecida com um documentário clássico: busca-se e narra-se com datas, locais, nomes, ou seja, adequa-se mais a uma prática de documentário que busca garantir a autenticidade do representado.

Depois de encontrar alguns filhos de Elizabeth, o narrador afirma o quanto o presente dela modificara-se pela aceitação da filmagem atual: deixa de ser Marta e volta a ser Elizabeth. A sequência seguinte é emocionante: são reunidos os vizinhos de Elizabeth, para eles contarem sobre sua vivência com ela e opinarem sobre seu passado. Este é o primeiro momento em que a viúva de João Pedro chora diante das câmeras; é um momento simbólico: ela recupera sua história com a presença de pessoas de sua experiência cotidiana e não somente pela narração para a câmera.

Fecha-se um ciclo: é pela luta política de Elizabeth que teremos o encaminhamento para o final do filme. O único que sabia sua identidade real (há apenas cerca de um ano) era o líder sindical local que está na luta contra o Estado por causa de uma represa que vai ser construída e causará a extinção da cidade. A líder camponesa renasce por causa dessa luta e constrói, na surdina, uma estratégia em parceria com ele. Esse é o momento anterior ao da despedida da equipe de Coutinho, quando ela faz um discurso político de finalização – afinal,

é a ocasião em que ela pode voltar livremente a assumir a identidade política que marcou sua vida e construiu sua trajetória.

Percebe-se, por essa descrição, o papel fundamental dos narradores do documentário. A composição de vozes (Ferreira Gullar, Eduardo Coutinho e Tite Lemos) confere mais dramaticidade à narrativa (Cf. MATTOS, 2004) e, somada a esses momentos em que os sujeitos acabam por focalizar sua própria narração (Elizabeth que conta duas vezes e o camponês que lembra sua fala no filme de 1964, por exemplo), encena um debate sobre historicidade e memória.

Fragilização e sobreposições

Os rastros deixados pelo projeto de um filme não finalizado da década de 1960 apontam para o que não está lá ao nosso alcance, provocando-nos a preencher os vazios do intervalo dos projetos. A figura fantasmática de um herói torna-se equivalente à figura também fantasmática de um espectador que teria uma reação que não nos é fornecida, pois não existiu. Essa relação entre presença e falta é uma marca do cinema de Coutinho, pois “filmar o que existe é filmar a palavra em ato, o presente dos acontecimentos e a singularidade dos personagens, sem propor explicações ou soluções” (LINS, 2002, p.63).

Se o modo de envolvimento e de identificação do espectador depende da maneira como nos é apresentada a articulação do ponto de vista com a linguagem cinematográfica (PENAFRIA, 1999), é interessante tratarmos da presença do realizador neste documentário. Coutinho se mostra como ator social dos acontecimentos, produzindo o efeito geral de um realizador que parece não decupar, não interferir, mesmo quando está em quadro com os entrevistados; usando, por diversas vezes o tempo real, o diretor transforma o espectador em cúmplice dos acontecimentos e da construção da narrativa do documentário.

A cumplicidade do espectador em conhecer ao mesmo tempo em que o realizador os fatos após a interrupção das filmagens de 1964 é construída para engendrará-lo numa estrutura que sobrepõe camadas de narratividade e de representação do real. Se a oficialidade do Golpe Militar ficcionalizava o real, aqui temos a legitimação de uma narrativa que flertava com a ficção, o *Cabra marcado*, de 1964, como documento histórico. Poderíamos inclusive pensar a mudança na história do cinema nacional causada pela efetivação desse filme. Para Jean-Claude Bernardet, a história ideológica do Cinema Novo poderia ser contada de forma diversa

se *Cabra Marcado para Morrer* de 1964 tivesse sido concluído, pois o filme “se colocaria como um contraponto a relativizar a postura político-ideológica dos filmes do mesmo período” (BERNADERT, 2003, p. 240). Indo na contramão do que Nelson Pereira e os demais cinemanovistas propunham – que se enquadravam numa postura humanista destacando “a miséria de uma massa camponesa sofredora e apática, não só do Nordeste brasileiro, como do campesinato latino-americano e do Terceiro Mundo em geral” (BERNADERT, 2003, p. 242) –, Eduardo Coutinho mostra camponeses que organizados e não apáticos, enfrentando latifundiários e toda uma estrutura agrária marcada pela violência (BERNADET, 2003).

Haveria ainda mais uma narrativa se considerarmos as informações que a população em geral teve acesso na época pelas fontes oficiais, o que produziu um imaginário diverso, compondo outro filme para quem era informado pelos jornais – ou seja, às filmagens da UNE-Volante, ao docudrama, ao documentário que mostra essas outras duas narrativas, soma-se a história contada pela mídia que aparelhava a Ditadura Militar, tão fabulosa quanto necessária para instigar o medo aos comunistas.

Entretanto, se o percurso para a elaboração de um documentário pressupõe uma liberdade maior que a de outros gêneros, pois é construído ao decorrer do processo de sua produção, sabemos também que a preparação do material requer que o realizador decupe sim, escolha e delimite o paradigma de seu ponto de vista (sendo essa atitude consciente ou não) – ou seja, que elabore uma narrativa visual e textual. Assim, como já apontamos anteriormente, vários índices de interpretação são lançados no documentário para provocar essa desestabilização da fronteira entre a representação do real e a ficção. Citemos, por exemplo, a ênfase dada aos livros deixados por uma pessoa da equipe de Coutinho e achados pelo filho de Zé Daniel ou a inclusão da figura real de João Pedro apenas com sua imagem morto e ensanguentado e ainda a decisão de incluir a descrição de Elizabeth quanto ao motivo de ter ficado com apenas um de seus filhos: nesses casos temos a fragilização dos limites entre realidade e ficção, já que o livro ficcional sobre a perseguição em uma guerra europeia é lido durante 17 anos como representativa de uma experiência da comunidade de Sapé (talvez seu único documento escrito que declarasse que houve perseguição e injustiça, pois a mídia oficial inventava uma narrativa com personagens cubanos e heróis assassinos); a presença daquele que motiva toda essa empreitada por 17 anos, João Pedro, que só pode ser estabelecida a partir de sua ausência; a semelhança do filho que faz presente a história do pai.

Para alguns que participaram das filmagens, restou apenas continuarem atuando, agora não o papel representativo de suas vidas (camponeses em luta pela terra), mas sim personagens respeitadores da ordem estabelecida, portadores de um passado construído e aniquilados enquanto indivíduos exemplares.

Elizabeth é modelar nesse processo: de pessoa real nas filmagens da UNE-Volante torna-se personagem de sua própria história; em seguida, continua atuando não para a narração de uma luta, mas para sua sobrevivência; finalmente, retoma sua identidade primeira pela revelação de sua performance em um filme dramático sobre sua vida¹².

O filme documentário talvez seja uma das formas institucionalizadas mais eficazes para a transmissão do passado histórico de uma coletividade, operando uma produção importante de versões partilhadas da História e configurando-se como um importante instrumento de memória cultural (ERLL, 2008). A forma como representamos o passado pode criar modos de rememoração, criando uma “retórica da memória coletiva” (ERLL, 2008, p. 392). É contra o caráter ilusionista do cinema de ficção que o documentário se identifica, pois “como conhecer, formar, educar com os meios postos à disposição do cinema, num momento em que o modelo ficcional se alastrava e destituía a realidade como referente”? (TEIXEIRA, 2006, p. 254). Uma das escolhas essenciais em *Cabra marcado para morrer* diz respeito à montagem, assinada por Eduardo Escorel:

[...] 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 narrativas. 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. (QUEIROZ, 2005, p. 86)

O neorealismo de Rossellini traz uma resposta interessante nas realizações dos documentários modernos:

El objeto vivo del film realista es “el mundo”, no la historia, ni la narración. Carece de tesis pre-constituidas porque surgen por sí mismas. [...] El film

¹² Para Schwartz, “Metaforicamente, a heroína enfim reconhecida e o filme enfim realizado restabelecem a continuidade com o movimento popular anterior a 64, e desmentem a eternidade da ditadura, que não será o capítulo final. Ou, ainda, o cinema engajado e a luta popular reemergem juntos” (SCHWARTZ, 1985, p.32).

realista es el film que plantea y se plantea problemas: el film que pretende hacer pensar.

Todos nosotros hemos asumido, en la posguerra, este compromiso. Para nosotros lo importante era la búsqueda de la verdad, la correspondencia con la realidad. [...] Luego la forma “documental” de observar y analizar; por tanto, el continuo retorno, incluso en la documentación más estricta, a la “fantasía”, ya que en el hombre hay una parte que tiende a lo concreto y otra que tiende a la imaginación. La primera tendencia no debe sofocar a la segunda. Por último, la “religiosidad”. En la narración cinematográfica, la “espera” es fundamental; toda solución surge de la espera. Es la espera la que hace vivir, la espera la que desencadena la realidad, la espera la que, tras la preparación, permite la liberación¹³. (ROSSELLINI, 1985, p. 207-208)

O concreto, a imaginação e a espera articulam uma outra noção de realidade. A matéria de representação (o palpável, o empírico, conhecido ou imaginado) provém da realidade, mas esta é tensionada por tudo o que a excede ou a desafia, o real. Entre o real e a realidade é a espera, conforme Rossellini, que opera como elemento de percepção e revelação; trata-se de uma diferença

[...] que se pode estabelecer entre as conexões que a realidade mantém com o espaço e as conexões que o real mantém com o tempo. O real é esse fora sempre recuado de qualquer “realização”, é distância no tempo que faz da espera uma condição primeira das novas formas narrativas do cinema do pós-guerra, seja ficcional ou documental. (TEIXEIRA, 2006, p. 267)

A espera efetua uma conexão com o real¹⁴. Em *Cabra marcado para morrer* a diferença temporal entre os projetos e a escolha de tematização justamente dessa espera e do silenciamento promovido pela Ditadura Militar criam uma espessa camada de significação. A história do filme, dos camponeses e a História do país são exibidas por meio das lacunas e sobreposições, oportunizando uma outra forma de relação do cinema com a alteridade.

O cinema-verdade, ao qual Eduardo Coutinho está ligado, que prevê a interação entre os dois lados da câmera, parece compartilhar com Rossellini essa perspectiva de que o filme

¹³ “O objeto real do filme realista é “o mundo”, não a história, nem a narrativa. Carece de teses pré-constituídas porque estas surgem por si mesmas. [...] O filme realista é o filme que propõe e se propõe problemas: o filme que pretende fazer pensar. Todos nós assumimos, no pós-guerra, este compromisso. Para nós o importante era a busca da verdade, a correspondência com a realidade. [...] Logo a forma “documental” de observar e analisar; para tanto, o contínuo retorno, inclusive na documentação mais estrita à fantasia, já que no homem há uma parte que tende ao concreto e outra que tende à imaginação. A primeira tendência não deve sufocar a segunda. Por último, a “religiosidade”. Na narrativa cinematográfica, a “espera” é fundamental; toda solução surge da espera. É a espera que faz viver, é a espera que desencadeia a realidade, é a espera que, depois da preparação, permite a libertação”. Tradução nossa.

¹⁴ “a espera é da série do entre-tempo, do tempo morto, da inquietação e expectativa de algo difuso e nebuloso, que virá não se sabe de onde ou de quando, que pode acontecer quando menos se espera, depois que tudo aconteceu, quando, então, há o que vem depois. A espera é conexão com o real, com o tempo, com o fora, como categorias afins que lançam a imagem cinematográfica, para além do regime sensorio-motor da imagem-movimento, no regime óptico e sonoro da imagem-tempo do cinema do pós-guerra”. (TEIXEIRA, 2006, p. 266)

realista deve revelar problemas. Ao incorporar ao filme os percalços de seus projetos, ilumina as transformações da história brasileira e propõe que os atores do filme (camponeses e a viúva Elizabeth) experienciem como espectadores a representação de suas próprias vidas. Assim, mais que tematizar a memória cultural por meio da retomada de um filme que não foi finalizado, *Cabra marcado para morrer* promove a interação entre memórias (pessoal e coletiva, individual e cinematográfica). Nesse sentido, o filme é o suporte para a essas memórias:

A memória viva implica uma memória suportada em mídias que é protegida por portadores materiais como monumentos, memoriais, museus e arquivos. Enquanto os processos de recordação ocorrem espontaneamente no indivíduo e seguem regras gerais dos mecanismos psíquicos, no nível coletivo e institucional esses processos são guiados por uma política específica de recordação e esquecimento. Já que não há auto-organização da memória cultural, ela depende de mídias e políticas, e o salto entre a memória individual e viva para a memória cultural e artificial é certamente problemático, pois traz consigo o risco da deformação, da redução e da instrumentalização da recordação. (ASSMAN, 2011, p. 19)

A escolha de Coutinho é, evidentemente, estética e ética: promover a memória cultural sobre o um importante momento do país, mas focalizar as pessoas envolvidas, com seus afetos e suas recordações. Trata-se, portanto, de uma forma de percepção da alteridade e, ao mesmo tempo, da promoção de um projeto identitário (individual e coletivo) por meio da autointerpretação:

O passado recordado não é para ser confundido com o conhecimento geral desinteressado do passado que denominamos “história”. Ele sempre está relacionado com os projetos identitários, com as interpretações do presente e as pretensões de validade. Assim, a reflexão sobre a recordação conduz ao cerne da reflexão sobre motivação política e formação da identidade nacional. Temos diante dos olhos o plasma de que é formada a identidade, de que a história se faz e com o qual se moldam as comunidades. (ASSMAN, 2011, p. 91)

Representação do país e memória do cinema: a interrupção e a espera são marcas identitárias de nossa história social e cultural. Nesses hiatos e choques temporais percebemos fissuras e nos construímos a partir dessas faltas. Expor o processo de criação do filme, trazer os mesmos sujeitos para se reconhecerem e se reinterpretarem, possibilitar que possam falar sobre suas recordações e trajetórias são aspectos que tornam esse filme um expoente de uma poética do olhar em nossa história cinematográfica.

REFERÊNCIAS

- ASSMAN, Aleida. *Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- COUTINHO, Eduardo. O real sem asas. Uma conversa do cineasta Eduardo Coutinho com Ana Maria Galano, Aspásia Camargo, Zuenir Ventura e Claudio Bojunga. *Revista Filme Cultura*, n. 44, abr.-ago.1984. Disponível em: <<http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-44/>>. Acesso em: 10 jan. 2019.
- COUTINHO, Eduardo. Coutinho: um filme ‘contra heróis’. Depoimento a Fernando Molica, *Estado de S. Paulo*, 2 dez. 1984a, p.2.
- COUTINHO, Eduardo. Depoimento a Uchoa de Mendonça, *A Gazeta*, Vitória/ES, 26 fev. 1985.
- ERLL, Astrid. “Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory”. In: ERLI Astrid; NÜNNING, Ansgar (ed.) *Media and Cultural Memory*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem. CPC, Vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Rocco Editora, 1992.
- LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 61-81, 2002.
- 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.
- MESQUITA, C. C. Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. *Galáxia*, São Paulo, n. 31, p. 54-65, abr. 2016.
- PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário. História, Identidade, Tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.
- PEREIRA, Miguel; XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean-Claude. *O desafio do cinema: a política do estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- QUEIROZ, Anne Lee Fares de. *Cabra marcado para morrer: da história do cabra à história do filme*. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, 2005.
- SCHWARTZ, Roberto. O fio da meada. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo n.12, p. 31-34, jun. 85.
- SILVA, Mateus Araújo. Eduardo Coutinho, Pierre Perrault e as prosódias do mundo. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: CosacNaify, 2013.
- XAVIER, Ismail. *Sertão Mar – Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: MIGLIORIN, Cezar (Org.). *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.
- WIECHMANN, Maria Helena. *A construção do conhecimento histórico a partir de fontes cinematográficas: análise dos filmes Cabra marcado para morrer – 1981 e A espiral -1975*. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo (PROLAM USP), 1997.

Documentário

Cabra Marcado para Morrer. Brasil, 1984, Documentário - 120 min. Eduardo Coutinho (direção e roteiro).

Artigo recebido em fevereiro de 2019.
Artigo aceito em abril de 2019.