

Francisco Miguez

nº USP 8949479

Iniciação Científica: *Preenchendo os Vazios Históricos: Um estudo da filmografia recente sobre o regime militar*

Orientação: Prof. Eduardo Morettin

Cabra marcado para morrer (1984), de Eduardo Coutinho

“O filme é uma vitória da fidelidade política, e por isso emociona muito”.¹



“O espetáculo vai começar”: plano de abertura de *Cabra marcado pra morrer*

Cabra marcado para morrer é sobre um filme que não pôde ser finalizado, sobre uma história que não pôde ser contada. Em 1964, Coutinho dirigiria seu primeiro longa-metragem ficcional sobre o assassinato de um líder camponês a mando do latifúndio. O filme contaria com um elenco de

¹ SHWARZ, Roberto. O fio da meada, In: OHATA, Milton (org.) *Eduardo Coutinho*. São Paulo, Cosac & Naify, 2013, p. 459

camponeses, além da própria esposa do falecido, Elizabeth Teixeira, interpretando a si mesma.

Com quarenta por cento do filme rodado, acontece o golpe militar de 1964, que interrompe as gravações e marca a vida desses camponeses e de todos os que estavam envolvidos nas filmagens. Membros da equipe foram presos, camponeses torturados, muitos obrigados a fugirem. Ademais, a família de Elizabeth Teixeira foi desmembrada, e ela obrigada a mudar de estado e de nome, deixando sua vida para trás. A partir desse momento, Eduardo Coutinho passou de um espectador preocupado em registrar um movimento, a um participante que compartilha de um mesmo evento histórico com aquela comunidade, sendo ele próprio frustrado por seu filme inacabado.

No início dos anos sessenta, Coutinho estava inserido nas expedições promovidas pela UNE-volante (órgão de difusão e pesquisa ligado ao CPC – Centro Popular de Cultura), e tomou conhecimento da história da morte de João Pedro Teixeira, líder da liga camponesa de Sapé, Paraíba. A liga foi precursora na luta agrária do Brasil e havia ganhado muita repercussão após a vitória sobre o latifúndio local por posse de terras.

Percebendo a relevância e a atualidade da história, Coutinho organizou as filmagens na região, mas devido a conflitos agrários, teve de transferir as filmagens para Galiléia, em Pernambuco, onde outra liga se configurava. Tamanhas eram as tensões em torno da questão agrária, que a região das filmagens foi invadida por dezenas de militares no próprio dia do golpe, abortando as filmagens. Coutinho, portanto, teve o *timing* de registrar a luta camponesa ascendente na época, e, ao mesmo tempo, ver seu desdobramento histórico mais atroz, assistindo *in loco*, a reação militar e o respectivo sufocamento da luta agrária no Brasil. Marilena Chauí² aponta para a riqueza desse relato sobre o pós-golpe imediato – as buscas policiais, prisões, torturas e mortes –, e a revisão que a própria esquerda faz de sua atuação.

Coutinho fica marcado por esse trauma do primeiro filme não finalizado, como conta o montador Eduardo Escorel³, e inicia novos projetos.

² CHAUÍ, Marilena. Do épico-pedagógico ao documentário. In: OHATA, Milton (org.) *op. cit.*, p. 456

³ ESCOREL, Eduardo. *Triunfo e tormento*. In: OHATA, Milton (org.), *op. cit.*, p. 482

Até o final dos anos 1960, dirige três ficções, *O pacto* (episódio de *o ABC do amor*, 1966) *O homem que comprou o mundo* (1968) e *Faustão* (1970), além de assinar outros roteiros, como *A falecida* (de Leon Hirszman, 1965). Nos anos 1970, Coutinho começou a trabalhar como repórter. Primeiro para o *Jornal do Brasil*, depois para o Globo Repórter, onde viu a possibilidade de estabilidade financeira e a oportunidade de começar a trabalhar com documentário. A produção das reportagens era feita em 16mm (diferentemente de todo o resto da produção da emissora, já em vídeo) e oferecia maior liberdade editorial. São marcantes nessa produção *6 dias em Oricuri* (1976) e *Theodorico, imperador do Sertão* (1978)⁴.

Em 1981, com a gradual abertura política do país, Coutinho tira dois meses de férias de seu emprego de repórter e volta a região de Sapé, em busca de cada personagem vivo do filme de 1964. A ideia era retomar a história que não pôde ser contada e descobrir muitas outras que se sucederam após o aborto das filmagens.

Esse prólogo é narrado pelo próprio Coutinho e por Ferreira Goulart, com o auxílio de imagens de arquivo e imagens do filme de 1964. Goulart narra os fatos históricos, enquanto Coutinho detalha os acontecimentos de sua empreitada, assumindo-se como personagem do filme. Essa presença no filme pode ser entendida por seu reconhecimento enquanto personagem da história.

Portanto, o filme traz em sua estética duas formas de entender o cinema, em dois tempos, que são reforçados pela diferença de linguagem e tecnologia. Como afirma Escorel,

O filme de ficção, iniciado em 1964, filmado em 35mm, preto e branco, sem gravação simultânea de som, com atores não profissionais, predomínio de planos gerais fixos e encenação, hierática, seria retomado como documentário, em 16mm, colorido, com som direto, câmera na mão, e estilo ágil próximo ao de uma reportagem.⁵

⁴ Há uma entrevista filmada com o Coutinho (*Coutinho Repórter*, 2012; Dirigido por Rená Tardin), disponível na internet, em que ele conta em maior detalhe esse período de sua vida e como isso o ajudou a viabilizar seus filmes, desde o salário, à mesa de montagem que usava escondido para montar *Cabra*, e mesmo o furto de filmes magnéticos. <https://www.youtube.com/watch?v=1oZKEiIHcl4> (acesso em 18/4/2016)

⁵ ESCOREL, Eduardo, *op. cit.*, p. 486

A partir disso, o documentário explora várias camadas dentro desse *filme sobre um filme*. E para isso, ele se assume enquanto discurso. Para evidenciar o processo de 1964, evidencia o fazer de 1981. São muitas as suas ferramentas. Coutinho recuperou os copiões apreendidos do filme de 1964, e se utiliza deles para ilustrar suas narrações, o ambiente agrário da época e para apresentar os personagens que resgata. Ele projeta esse material bruto para os camponeses remanescentes que consegue reunir, indicando qual era o papel de cada um no filme (alguns além de atores, foram assistentes de produção).

Mais à frente, no Rio de Janeiro, Coutinho entra em um bar e encontra Marta, uma das filhas de Elizabeth que perdeu contato com a família. Ele mostra para ela um áudio gravado por ele em que Elizabeth manifesta a vontade de reencontrar os filhos. Ela se emociona com a gravação. Mais do que um mero registro dos sobreviventes, o filme claramente intervém no ambiente em que atua: ao organizar e filmar uma sessão, ao juntar pessoas que não se viam há muitos anos. O mais evidente exemplo disso é o fato de o filme tirar Elizabeth da clandestinidade e possibilitar o contato com seus filhos⁶ e mesmo de assumir sua identidade para a comunidade com quem convivia a tantos anos sob o pseudônimo de Marta.

“A emoção nasce aliás desse paralelo: o filme interrompido se completa contra ventos e marés, de certa forma coincide com a mulher de fibra que, depois de comer o pão que o diabo amassou, reencontra a família, reassume o nome verdadeiro e reafirma sua convicção.”⁷

Há uma dimensão de acerto de contas histórico tanto para Coutinho, assombrado pelo filme inacabado; para a família Teixeira, condenada ao desmembramento; mas também para história daquela luta. Para Bernardet isso é central, usando a metáfora de “uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro e o agora não fique sem passado.”⁸

⁶ “O documentário é o momento da quebra da clandestinidade, momento em que Marta se torna Elizabeth outra vez, mas a quebra da clandestinidade se opera claudesantemente”. CHAUI, Marilena. In: OHATA, Milton (org.), *op. cit.*, p. 458

⁷ SHWARZ, Roberto. O fio da meada, In: OHATA, Milton (org.), *op. cit.*, p. 460

⁸ BERNARDET, Jean-Claude. *Vitória sobre a lata de lixo da história*, OHATA, Milton (org.), *op. cit.*, p. 465-466



Elizabeth Teixeira assiste a si mesma vinte anos antes

Além disso, algumas cenas do filme de 1964 foram dubladas posteriormente, uma vez que não havia som direto no momento em que foram rodadas. Assim, o filme de 1964 não serve apenas de ponto de partida para o filme de 1984, mas também o filme de 1984 completa o de 1964, possibilitando que parte do material fosse montado e minimamente finalizado, além de ganhar um novo significado: o filme ficcional dando base de arquivo para o documentário. Duas cenas são emblemáticas com relação a isso: a que Elizabeth Teixeira lembra a letra do coco que tocava para seus filhos quando jagunços rondavam sua casa e a que Cícero, lembrando de suas falas durante a entrevista, sincroniza perfeitamente com a imagem filmada há 20 anos.

Há uma cena que foge mesmo às múltiplas abordagens do filme. A última cena realizada em 1964 antes da interrupção das filmagens era a de uma reunião da liga em que Elizabeth cozinha para os membros, e, enquanto serve a comida, ouve um barulho, dirige-se a porta de entrada e diz: “tem

alguém lá fora”. Após mostrar a cena tal como foi filmada na época, há uma sucessão de praticamente todos os personagens entrevistados interpretando a cena e repetindo “tem gente lá fora”. É pouco provável que essa frase tenha sido citada espontaneamente por tantos personagens e, em uma sacada de montagem, se articulado a sequência para descrever o momento crítico que antecedeu a investida militar sobre os camponeses. Coutinho provavelmente já tinha estabelecida essa relação entre o “gente lá fora” ficcional e o “gente lá fora” real que os assombrou nos anos seguintes. Portanto, essa cena é, a despeito de todas as intervenções do filme, a mais claramente encenada, ou, no mínimo, induzida. O que importa é que, para além de um dogmatismo documental de “veracidade” dos fatos ou “pureza” da realidade que mostra, Coutinho prefere fortalecer a relação do material ficcional inserido na História.

A retomada do projeto tem portanto essa perspectiva histórica como ponto fundamental. Nas palavras de Roberto Schwarz: “... Eduardo Coutinho, retoma seu trabalho, bem como suas alianças de classe, transformando o tempo decorrido em força artística e matéria de reflexão”⁹. Em pleno acirramento da luta de classes no Brasil, a História se desdobra sobre o sujeito e objeto do filme de 1964, reprimindo tanto a luta camponesa quanto a produção de arte engajada. O artista engajado e o camponês se encontram



“Tem gente lá fora”

⁹ SHWARZ, Roberto, *op. cit.*, p. 460

então, para além da solidariedade mútua, em uma zona comum, sob o guarda-chuva da repressão (evidentemente em graus e qualidades diferentes). É nesse ponto que o filme se torna objeto de si mesmo, e é o que transforma a retomada do projeto não em uma continuidade do projeto original, atual e ficcional, mas em sua inserção e sua releitura no plano histórico e documental.

Marilena Chauí aponta para uma diferença fundamental na abordagem de cada um dos filmes:

Na linha cultural do CPC, o filme de 1964 pretendia ser exemplar: épico e pedagógico, lição de política e construção de heróis, lutadores, clara partição entre o bem e o mal, personagens funcionando mais como arquétipos do que como seres humanos reais. Em contraponto, o documentário nos coloca na presença de criaturas de carne e osso, com dúvidas e indecisões, medos e esperanças, meditando sobre passado e avaliando o presente. (...) A história da resistência ali está. Sem heróis. Sem retórica triunfalista. Concisa. Precisa.¹⁰

Sobre essa diferença de abordagens, Schwarz oferece uma contextualização:

Atrás dele agora não há movimento estudantil ou facilidades governamentais, nem existe entusiasmo nacional. Em lugar da efervescência social e de suas formas de invenção muito socializada, está um indivíduo mais ou menos sozinho, movido pela sua fidelidade a pessoas e a um projeto, só contando com poucos recursos. (...) Nem os camponeses, enfim, são os mesmos. (...) O momento é caloroso, mas o momento é outro.¹¹

Não se pode deixar de comentar o papel da montagem de Eduardo Scorel no filme, que sobre uma grande diversidade de materiais e informações cria com “clareza, simplicidade e tratamento equânime”¹²: uma colagem discursiva, uma montagem vertical que cruza narração, imagens coloridas de muitos personagens e lugares, imagens em preto e branco de cunho ficcional dubladas, com uma clareza de discurso que permite que se rompa com a cronologia das filmagens e dos acontecimentos. De acordo com o montador:

¹⁰ CHAUI, Marilena, *op. cit.*, p. 457

¹¹ SCHWARZ, Roberto, *op. cit.*, p. 462

¹² SCOREL, Eduardo, *op. cit.*, p. 496

Ao começar o filme com os preparativos de uma projeção *abstrata*, a sequência se tornou um marco firme ao qual era sempre possível voltar cada vez que uma etapa acabava de ser narrada. Admitia também a abertura de parênteses (equivalentes a *flashbacks*) e tornava indiferenciadas duas projeções feitas a centenas de quilômetros de distância, uma em Pernambuco, para os camponeses de Galileia, outra no Rio Grande do Norte, para Elizabeth e seus vizinhos.¹³

Para Bernardet, a montagem fragmentária tem a função de unir diversas linguagens, podendo ser entendida como um apanhado de fragmentos da história, dos vestígios que sobreviveram à repressão. Sobre a repetição de alguns planos, vê como afirmação da

vitória sobre a lata do lixo da história. Isso foi resgatado, isso foi salvo, e então se diz e rediz que fragmento foi desenterrado, foi reconquistado, foi integrado à história, que não se tenha dúvida; e repete-se de novo para agarrar-se ele, para que não torne a desaparecer, para conjurar uma eventual nova perda¹⁴

Como última reflexão, Bernardet traz uma interessante especulação sobre o papel que teria *Cabra* se tivesse sido concluído em 1964, ano fundamental na formação do Cinema Novo. Seria o quarto pilar da tríade do sertão constituída por *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964)/ *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963)/ *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964), todos entre 63-64. O filme traria questões mais diretas e presentes sobre as questões agrárias diferentemente da chave alegórica de *Deus e o Diabo*, da moldura histórica e literária de *Vidas secas* e do ponto de vista militar de *Os fuzis*. Também traria um camponês ativo e organizado, diferente do flagelado inerte descrito nos outros três filmes.

O filme foi produzido em 16mm, com recursos do próprio Coutinho, o que atrasou a sua entrada no circuito comercial, que comportava apenas filmes em 35mm. Durante alguns anos, o filme circulou em sessões especiais, em 16mm, em que cineastas, críticos, intelectuais e um público convidado iam assistir, para impulsionar o financiamento da conversão para 35mm.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 488

¹⁴ BERNARDET, Jean-Claude, In: OHATA, Milton (org.), *op. cit.*, p. 472.

Marilena Chauí estava presente em um dessas sessões e conta a reação de um público juvenil. Em um debate promovido pela Folha de São Paulo em 1984, o público juvenil viu incoerência nos personagens com o passar do tempo, por se afastarem do movimento, como se não pudessem renegar um dever histórico. Esse desejo de coerência se manifesta também sobre o final, como se esperassem uma “reparação histórica”: “Coutinho foi interpelado por pessoas que queriam saber por que ele não reunira a família dispersa, já que encontrara todos os seus membros.”¹⁵

O filme ganhou doze prêmios, dentre eles a Gaivota de Ouro do Festival do Rio de Janeiro em 1984 e o prêmio do Fórum de Cinema Jovem do Festival de Berlin em 1985. Teve imensa repercussão crítica, como os textos de época reunidos por Milton Ohata e aqui discutidos testemunham.



Coutinho e sua equipe, em cena, conversando com Elizabeth Teixeira e seu filho.

¹⁵ CHAUÍ, Marilena, *op. cit.*, p. 457