
Cabra Marcado para Morrer - cinema contando História por meio de histórias (e memórias)

Verônica Ferreira Dias

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

veronicadias@uol.com.br

Resumo: O texto apresenta a análise histórica do filme *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho, e a “leitura cinematográfica da história” por meio dos depoimentos dos personagens e das sequências do filme apresentadas pelo cineasta. Também, verifica-se a razão pela qual Coutinho pode ser identificado como um documentarista que adota procedimentos que nos permitem aproximá-lo ao campo da História Oral, uma vez que em seu método de trabalho é possível destacar pontos de interface como a transparência de propósitos; a utilização de pré-entrevistas; a metalinguagem como forma e o depoimento com *status* de auto-suficiência.

Palavras-chave: Eduardo Coutinho; Documentário Brasileiro; Cinema - verdade; História; História Oral; Representação.

Resumen: El texto presenta el análisis histórico de *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho, y la “lectura cinematográfica de la historia” a través de las declaraciones de los personajes y de las secuencias de la película presentadas por el cineasta. También, se comprueba la razón por la que Coutinho puede identificarse como un documentalista que adopta procedimientos que nos permiten acercarlo al campo de la Historia Oral, ya que en su método de trabajo es posible encontrar puntos de interfaz tales como la transparencia de intenciones, el uso de pre-entrevistas, el metalenguaje como forma, y las declaraciones con estatus de autosuficiencia.

Palabras clave: Eduardo Coutinho; Documental brasileño; Cine-vérité; Historia; Historia Oral; Representación.

Abstract: The text presents the historical analysis of the *Cabra Marcado para Morrer*, by Eduardo Coutinho, and the “cinematographic reading of history” by means of statements of the characters and sequences

of the film presented by the filmmaker. Also, it is investigated the reason why Coutinho can be identified as a documentarist who adopts procedures that allow us to relate him with the field of Oral History, since in his working method it is possible to find interface points such as the transparency of intentions, the use of pre-interviews, metalanguage as form, and statements with self-sufficiency status.

Keywords: Eduardo Coutinho; Brazilian documentary; Cinema-vérité; History; Oral history; Representation.

Résumé: Le texte présente l'analyse historique du *Cabra Marcado Para Morrer*, par Eduardo Coutinho, et "la lecture cinématographique de l'histoire" au moyen de rapports des personnages et des sequences du film présenté par le réalisateur. En outre, on vérifie la raison pourquoi Coutinho peut être identifié comme un documentarist qui adopte les procédures qui nous permettent de l'approcher au champ de l'histoire orale, parce que dans son méthode de travail il est possible de trouver des points d'interface tels que le transparent des intentions, l'utilisation pre-interviewe, le métalangage comme forme, et les rapports comme statut d'auto-apvisionnement.

Mots-clés: Eduardo Coutinho; Documentaire brésilien; Cinéma-vérité; Histoire; Histoire orale; Représentation.

A ilusória idéia de que o cinema, por sua técnica de representação e por seu efeito de movimento, possui a capacidade de imprimir a verdade e a presentificação atribuiu, principalmente no cinema documentário, desde seus primórdios, a sua caracterização como o "espelho do real" e não de "transformador do real" pela intervenção de seu realizador. A propósito de discussões dessa natureza, Xavier aponta: "O cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora." (1984, p. 10). Nesse sentido, é importante se ter clareza de que todo e qualquer filme se trata de um discurso e, por esse motivo, está carregado de posicionamentos pessoais que impedem a condição de "objetividade" e de "verdade absoluta". Esse princípio é válido, também, para historiadores que tratam o cinema como uma fonte

de informações históricas, embora, como observa Rosenstone: “(...) é muito comum que historiadores que desprezam os filmes de argumento considerem que os documentários apresentam o passado de uma forma válida, como se as imagens não tivessem sido mediatizadas. O documentário nunca é um reflexo direto da realidade, é um trabalho no qual as imagens – sejam do passado ou do presente – dão forma a um discurso narrativo com um significado determinado. (...) a verdade de um documentário é fruto da recriação e não de sua capacidade de refletir a realidade.”(1998, p. 110).

Na medida em que a História é uma criação discursiva, podemos aproximar cineastas e historiadores em seu labor de construir as suas narrativas. Assim como o cineasta escolhe e manipula as imagens, o historiador também faz suas seleções, já que a “escolha de seus documentos, sua reunião, a ordenação de seus argumentos têm igualmente uma montagem, um truque, uma falsificação” (Marc Ferro, 1976, p. 202). É um viés de reflexão considerar “a história como uma área privilegiada de manifestação do real, entrevendo o cinema como campo de sua deturpação. Entre outras coisas, este tipo de crítica ignora o quanto há de construção dentro da própria história” (Morettin, 1997, p. 252).

O filme *Cabra Marcado para Morrer*, dirigido por Eduardo Coutinho é singular em sua estrutura mista. A obra é composta por registros de estilo jornalístico de acontecimentos, por encenações e por entrevistas. Por sua temática e procedimentos método-lógicos, cabe sobre esse filme o que Nova aponta como possibilidades de leitura de filmes, ou seja: “(...) a leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da história. A primeira corresponde à leitura do filme à luz do período em que foi produzido, ou seja, o filme lido através da história, e a segunda à leitura do filme enquanto discurso sobre o passado, isto é, a história lida através do cinema e, em particular, dos filmes históricos. (Nova, 1997, p. 218).

Cabra Marcado para Morrer

O filme teve início em 1962, quando Coutinho integrava, como diretor de filmagens, a UNE Volante, uma caravana da União Nacional dos Estudantes que, acompanhada de integrantes do Centro Popular de Cultura

(CPC), viajava pelo Brasil discutindo a reforma universitária e propondo uma comunicação direta com as classes populares por meio da arte, da troca entre culturas diferentes, visando a transformação da sociedade.

Quando a caravana chegou ao interior da Paraíba, estava ocorrendo uma passeata em protesto contra a morte do líder camponês João Pedro Teixeira. Coutinho registrou o acontecimento e teve a idéia de realizar um filme de ficção sobre o líder assassinado. O filme iria se chamar *Cabra Marcado para Morrer*. O roteiro foi feito por Coutinho em “duas noites”, segundo ele, e continha “personagens muito tipificados: o cara exaltado, o covarde, o cara de bom senso”. Além disso, “o diálogo era banal e o roteiro era quase todo baseado nas informações de Elizabeth sobre a vida de João Pedro Teixeira”¹. Nesse filme, os próprios camponeses interpretariam seus papéis, e seriam filmados nas locações originais dos acontecimentos. No entanto, Coutinho reescreveu uma série de diálogos contidos no roteiro após o encontro com os personagens, possivelmente porque o texto não correspondia à realidade linguística dos camponeses. Conforme Coutinho disse: “a única cena do filme original que eu dublei era a única cena que talvez indicasse o melhor caminho de se fazer um filme. Nela, os diálogos foram feitos pelos próprios camponeses. Não digo a estrutura, mas os diálogos. E eles disseram coisas que um roteirista jamais poderia escrever”.

Em 1964, com o apoio do Movimento de Cultura Popular (MCP) e do Governo de Pernambuco, Coutinho e sua equipe foram a Sapé, na Paraíba, para iniciar as filmagens. Porém, a locação teve de ser transferida para Galiléia, em Pernambuco, após a equipe enfrentar problemas com a polícia de Sapé. Para esse novo local, apenas Elizabeth (a esposa do líder camponês João Pedro Teixeira) seguiu com a equipe. No filme é dito: “Do projeto original de filmar com os personagens reais da história, só restou a participação de Elizabeth Teixeira fazendo seu próprio papel. Ela veio conosco da Paraíba para Pernambuco”. Observa-se, assim, que Coutinho inicialmente procurou aqueles camponeses que de alguma forma tivessem ligação com a história do filme e, não obtendo êxito devido aos obstáculos encontrados em Sapé, procurou fornecer aos espectadores dados que lhes permitissem distinguir entre realidade

¹ in *O real sem aspas – uma conversa do cineasta com Ana Maria Galano*, Aspásia Camargo (socióloga), Zuenir Ventura (editor de Isto É) e Cláudio Bujunga. *Filme Cultura* n° 44, Abril/Agosto 1984, pp. 37-48.

e ficção. Na nova locação, após terem sido rodados 40 % das cenas planejadas no roteiro, as filmagens foram interrompidas pelo golpe militar. A equipe precisou fugir e o material filmado foi apreendido pela polícia.

Em 1981, Coutinho decidiu retomar o contato com seus antigos personagens camponeses e retornou ao nordeste. Com o diretor seguiu uma nova equipe com câmeras 16mm, filme em cores, equipamento de gravação de som direto e projetor.

Neste retorno ao nordeste, o diretor já não levava nenhum roteiro. A intenção era encontrar Elizabeth, seus filhos e os camponeses que participaram das filmagens. O ponto de contato com o passado foi o filho mais velho de Elizabeth, Abraão. Segundo Coutinho: "... em uma semana estive em Galiléia e encontrei todas as pessoas. Fui numa região próxima e encontrei mais três que tinham mudado de cidade. Só encontrei dona Elizabeth, mas tinha acertado um negócio com o filho, muito penosamente, mas enfim, preparei tudo para filmar". (*apud* Vianny 1999, p. 413).

Sem um roteiro convencional e por meio de entrevistas, as filmagens girariam em torno do encontro do cineasta com os atores que faziam os personagens da antiga ficção. Em sua bagagem, Coutinho levou um trecho do filme e algumas fotografias de cena feitos em 1964 e salvos do confisco por estarem no laboratório de revelação no Rio de Janeiro quando da invasão da polícia no set de filmagem. Os camponeses que haviam atuado no filme foram localizados e projetou-se para eles o filme inacabado. Assim, estabeleceu-se uma ponte com o passado, o que facilitou a realização das entrevistas.

As circunstâncias não possibilitavam a etapa de pesquisa e preparação das filmagens. No filme, Coutinho diz: "Elizabeth não esperava minha chegada. Comecei nossa conversa mostrando as oito fotografias que sobraram da filmagem" e Elizabeth, já no final do filme, revela a surpresa do encontro: "Fiquei 16 anos, o Carlos nunca tinha..., o Abraão nunca tinha vindo aqui, nunca houve oportunidade dele vir... E vocês..., eu fiquei muito emocionada com a chegada, né? Eu não esperava uma coisa assim. Ele telefonou e disse que viajaria para cá. A menina ouviu o telefone, falou pra mim que vinha ele, outro irmão e o Carlos. Vinha os três irmãos. Aí, quando chegou aqui, disse: não..., vem já! Carlos chegou! Não, mamãe, quem vem é o Coutinho aí com os meninos do

repórter. Ih! Eu digo: Nossa Senhora, o que está acontecendo? Fiquei assim... emocionada...”.

Também se percebe o esforço de Coutinho no sentido de preservar o ineditismo do que irá ocorrer diante da câmera. Um exemplo eloquente me foi dado por Coutinho em entrevista. Um camponês, ao reencontrar o diretor, começara a lhe contar que havia guardado os livros deixados pela equipe em 1964. Coutinho, porém, pediu-lhe que interrompesse momentaneamente o que contava e esperasse o resto da equipe chegar com a câmera, para que tudo fosse filmado, preservando-se, assim, o valor de revelação do relato. Ou seja, o relato é tão novo para Coutinho como o será para o espectador. Em ocasiões como essa, percebe-se Coutinho apostando na força do que ele julga ser um momento único.

Se no Nordeste não houve pesquisa, o mesmo não pode ser dito com relação às entrevistas feitas no Rio de Janeiro com os filhos de Elizabeth. No filme, parece ficar evidente pela fala dos personagens o conhecimento prévio do encontro, e Coutinho também revela possuir algumas informações sobre os personagens. Um exemplo: quando chega ao local de trabalho do personagem José Eudis, pergunta para um homem que os recebe: “Ele é vigia aqui?”, referindo-se a Eudis e revelando um certo conhecimento. Com relação ao conhecimento prévio que os personagens tinham sobre as filmagens, pode-se citar dois momentos do filme: 1. quando Coutinho e sua equipe chegam, José Eudis pergunta: “Quem é o senhor Coutinho, por favor?”. 2. Coutinho, ao entrar num bar, pergunta a uma mulher: “Dona Marta está?”. Ela responde: “Sou eu”. Então Coutinho diz: “Eu sou muito amigo...” e é interrompido por Marta que diz: “De minha mãe”. Coutinho então pergunta: “A senhora já sabe?” e ela responde: “Mais ou menos”. Por esses exemplos pode-se concluir que, como ocorrerá em seus filmes feitos posteriormente, foi realizada uma pesquisa para as cenas filmadas no Rio de Janeiro com os filhos de Elizabeth, e, ao que parece, sem a participação de Coutinho, que, como em seus outros filmes, só toma conhecimento das informações da pesquisa por meio da equipe; é esta que informa os personagens sobre o que será o filme.

Coutinho não é historiador, mas um cineasta que adota procedimentos que nos permitem aproximá-lo ao campo da História Oral, uma vez que em seu método de trabalho é possível destacar pontos de interface

como: a transparência de propósitos; a utilização de pré-entrevistas; a metalinguagem como forma e o depoimento com *status* de auto-suficiência.

Assim como o cineasta preserva em seus filmes a presença da equipe em cena para mostrar as condições de sua produção, na História Oral também “os resultados dos questionários devem, quase sempre, manter as perguntas, pois estas refletem a construção do encontro” (Meihy, 2000, p. 70). Além disso, Meihy aponta que “o que deve vir a público é um texto trabalhado em que a interferência do autor seja clara” (p. 89).

No cinema de Coutinho, as pesquisas de busca de personagens realizadas durante a fase de pré-produção norteiam a interatividade entre os interlocutores. Funcionalmente, na perspectiva do entrevistado, faz as vezes de uma prévia da filmagem com Coutinho. Na perspectiva do entrevistador, como uma bússola, fornece subsídios ao diretor para que ele se oriente na interação e na interlocução. Por outro lado, como os documentários de Coutinho são frutos dos encontros entre uma equipe de cinema e personagens, cujo registro é produzido uma única vez, seu método de buscar o ineditismo e seu objetivo de revelar o mecanismo de reprodução do real são alcançados.

Para a História Oral, “pré-entrevista corresponde às etapas de preparação do encontro em que se dará a gravação. É importante que haja, sempre que possível, um entendimento preparatório para que as pessoas a serem entrevistadas tenham conhecimento do projeto e do âmbito de sua participação”. (*idem*, p. 86).

Segundo Meihy, a “história oral de vida é o retrato oficial de depoente. Desse modo, a verdade está na versão oferecida pelo narrador, que é soberano para revelar ou ocultar casos, situações e pessoas”. (*idem*, p. 63).

Do mesmo modo, no cinema de Coutinho não há um locutor ou “voz do saber”, conceito desenvolvido por Jean-Claude Bernardet (1985) para designar as informações “técnicas”, “oficiais”, dadas por especialistas ou locutores, que se opõem à “voz da experiência”, cujas informações são relativas à vivência, à experiência do documentado. Dessa forma, no cinema de Coutinho há a legitimação da voz dos personagens também pela não presença de locutores com o domínio total da verdade.

Outro aspecto comum entre Coutinho e a História Oral, diz respeito às questões éticas quanto ao estatuto do depoimento do entrevistado que, além de ter valor por si só, também deve ter seu ponto de vista respeitado e não confrontado com vistas a “testar verdades”.

Um atar de pontas

Em *Cabra Marcado para Morrer*, a certa altura, ouvimos a voz over de Coutinho, que diz: *Fevereiro de 1981 – 17 anos depois, voltei a Galiléia para completar o filme do modo que fosse possível. Não havia um roteiro prévio, mas apenas a idéia de reencontrar os camponeses que tinham trabalhado em Cabra marcado para morrer. Queria retomar nosso contato através de depoimentos sobre o passado. Incluindo os fatos ligados à experiência da filmagem interrompida, a história real da vida de João Pedro, a luta de Sapé, a luta de Galiléia e, também, a trajetória de cada um dos participantes do filme, daquela época até hoje.*

Informa-se, portanto, a intenção de “completar o filme”. Cabe perguntar: qual filme? A ficção sobre João Pedro, interrompida há 17 anos? O roteiro daquele filme de 17 anos atrás, inacabado, é agora parte de/e *leitmotiv* para um outro filme – este, sem roteiro – sobre a história daquele primeiro filme e de seus participantes, entre eles, o próprio Coutinho.

Tal como na proposta inicial de *Cabra*, em que os participantes representavam-se a si próprios, Coutinho interpreta a si mesmo, num “roteiro” traçado por sua memória e movido por sua curiosidade. Atam-se pontas. Onde estaria todo mundo, depois da apreensão do material de filmagem, da fuga da equipe, da fuga de Elizabeth? Que história de vida cada um teria para contar? Para Xavier (2001, p. 123): “Atando as duas pontas de um processo de vinte anos, a intervenção do cinema na vida do oprimido é aqui radical, e a história do filme se mescla à história das pessoas com quem o cineasta dialoga”.

Fica, assim, evidente a presença de duas intenções diversas: acabar um filme e encerrar uma história. Coutinho retorna à Galiléia e, inscrito na história, refaz a trajetória como um “cabra” tido com subversivo, instrutor de guerrilha e pró-Cuba, que também fora “marcado para morrer” na época da primeira filmagem.

Como já disse, não há agora um roteiro tradicional, previamente elaborado, mas uma proposta que é revelada no próprio filme: reencontrar os camponeses e, por meio de depoimentos sobre o passado, registrar a experiência da filmagem, a história da vida de João Pedro, a luta de Sapé e Galiléia e o destino de cada um dos participantes.

Tendo em vista os propósitos de nossas reflexões, vale apontar a ação do imaginário nos filmes documentário e histórico segundo o pensamento de Marc Ferro que, a esse respeito, observa que: (...) os filmes documentário e histórico se inserem também nos domínios do imaginário, pois admitem a intervenção ficcional e criadora do autor, que recria o real pela montagem e a exposição de imagens. Mas tais filmes guardam uma relação de proximidade, digamos, mais íntima, com o “acontecido”. No caso do filme documentário, as tomadas de cenas “ao vivo”, no filme histórico, personagens e fatos “reais” que um dia existiram (1976, p. 221).

Re-significando o roteiro

O filme *Cabra Marcado para Morrer* mostra Coutinho coletando informações por meio de entrevistas e estabelecendo com seus interlocutores uma situação de conversação em que estes dominam a cena. Sendo a interação assimétrica, cabe a Coutinho algumas intervenções episódicas no sentido de conduzir o assunto.

Embora não exista um roteiro tradicional, evidentemente existe uma pauta, um planejamento em forma de tópicos a serem abordados, dependendo da interação efetivamente estabelecida. Coutinho costuma dizer: “Não faço roteiro. Tenho hipótese, roteiro de pessoas, de filmagem. Tenho algumas perguntas, mas tudo depende do clima”.²

Vejamos o diálogo abaixo, reproduzido do filme:

Elizabeth: *Ei, Coutinho, ontem à noite eu me deitei... fiquei imaginando... na entrevista eu falei muito mal. Ontem eu fiquei muito emocionada... Porque eu devia ter começado direitinho a vida como você queria, de início, né? Quando nós começamos o namoro, depois case-*

² Em entrevista à autora em 2002, durante o desenvolvimento da dissertação *O Espaço do Real: A Metalinguagem nos Documentários de Eduardo Coutinho*, defendida na PUC-SP em 2003.

mos, fomos morar em Jabotão, né? Eu tinha me expressado melhor se você tinha deixado para hoje... eu tinha me expressado melhor.

Coutinho: A gente continua hoje. Tem quintal aí?

Ao preservar esta cena, o diretor explicita sua atuação no sentido de conduzir o depoimento de Elizabeth segundo suas intenções. Elizabeth, por sua vez, revela a preocupação em manter sua imagem pública. Ela se declara insatisfeita com seu relato que fora dominado pela emoção. Na cena seguinte, no quintal da casa, temos Elizabeth refazendo o relato.

A cena analisada permite falar de um grau mínimo de planejamento prévio do tópico da conversação. Além disso, a permanência da conversa na montagem final do filme é exemplar do caráter auto-reflexivo do método de Coutinho.

O filme é composto pela união de cenas gravadas em preto e branco com outras coloridas. Temos em preto e branco as imagens produzidas em 1962 e 64, e em cores as de 1981. *Cabra* começa colorido, portanto com um registro de 81. A primeira cena é a preparação para a projeção das imagens realizadas na década de 60. Essa cena é muito bem descrita e interpretada por Jean-Claude Bernardet, assim como sua aguda atribuição de sentido: "(...)uma paisagem num fim de tarde, morros ao fundo, a parte inferior da imagem escura contrastando com a luz natural acima dos morros; acendem-se as luzes – artificiais – e esta paisagem transforma-se inesperadamente numa imensa sala de cinema do tamanho da natureza: o espetáculo vai começar, e será ele que, até o final, guiará todo o trabalho de resgate de história. A história revive, adquire coerência e significação graças ao espetáculo". (1985, p. 5).

E essa cena pode ser tratada como o prólogo do filme que, também, pode ser dividido em cinco blocos e um epílogo.

O primeiro bloco refere-se às cenas registradas em 1962 e 1964 e inicia-se com o corte da cena acima descrita para uma outra, em preto e branco, onde as imagens de casebres rodeados por água, porco e pessoas, ocupando o mesmo espaço, são acompanhadas pela música, hino da UNE, que diz: "é um país subdesenvolvido" e que logo é substituída por uma outra sobre a colonização, cantada com sotaque português, revelando que se tratava de um filme político. Nesse sentido, é importante observar que Eduardo Coutinho iniciou sua carreira no cinema em 1962 e integrou a primeira geração cinemanovista, que propunha

a transformação política e social por meio do encontro de cineastas e espectadores com a realidade brasileira. Essa geração, apresentando temas, locações e personagens das mazelas nacionais, visará à promoção de um cinema político, crítico e realista, mas acabou por obter, de acordo com Ismail Xavier, no artigo “Cinema e Descolonização”, uma produção de “inclinação populista”, que apresentava um discurso preconcebido em obras fechadas. Segundo Coutinho, em entrevista à Alex Viany: “Na década de 1960, a gente fazia um cinema muito político, com uma visão assim... uma visão um pouco autoritária, mais autoritária do que se pode aceitar hoje, entende? Não é bem autoritária, é onipotente, entende? A gente, no fundo, julgava o povo, sabe? A gente julgava o povo e, ao mesmo tempo, onipotente, achava que entendia o povo. Acho que isso acabou, isso aí mudou”(1999, p. 423).

Essas considerações acima demonstram que ao se analisar um filme deve-se observar o contexto de sua realização tal como afirma Marc Ferro ao explicitar que: “ A crítica não se limita somente ao filme, integra-o no mundo que o rodeia e com a qual se comunica necessariamente (...) É necessário (...) analisar no filme principalmente a narrativa, o cenário, o texto, as relações de filme com o que não é o filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime. Pode-se assim esperar compreender não somente a obra como também a realidade que representa.” (1976, p. 203).

As cenas filmadas em 62 são exemplos do que podemos chamar de documentário tradicional, registrando a passeata em protesto pela morte de João Teixeira e, de maneira didática, via locução *off*, faz o histórico das Ligas Camponesas. No momento seguinte, com cenas de 64, Coutinho realiza um “docudrama”, onde os personagens representam-se a si próprios, ocorrendo uma ficcionalização da história de João Teixeira.

No primeiro bloco são exibidas imagens de arquivos de diversas procedências, como material de imprensa escrita e reportagem cinematográfica, cenas registradas em 1962 por Coutinho mixadas com narração em *off*. Este bloco apresenta a idéia do filme, narrando todo o processo desde a primeira filmagem em 1962, que provocou a realização de um roteiro de ficção cujas filmagens se iniciaram em 1964 e foram interrompidas bruscamente. Neste bloco, além de ser contado o processo de

realização do filme, também nos é informada a história da Liga camponesa a partir da narrativa do personagem João Virgílio.

O segundo bloco começa com a projeção das cenas filmadas em 1962 e 1964 para os camponeses que participaram das filmagens e outros moradores de Galiléia. Esta cena nos remete à primeira imagem do filme. Esclarece-se, então, onde estava aquele projetor e que sua função será motivar as entrevistas que se seguirão, como a dos personagens Zé Daniel e Brás que, enquanto dão seus depoimentos à Coutinho, têm intercaladas suas cenas filmadas em 1964.

No terceiro bloco, Coutinho exhibe as fotografias de cena do filme de 1964 para Elizabeth, Abraão e outros participantes numa sala. Na cena seguinte, mais uma vez vemos a projeção das imagens de 1964 e as pessoas que estão assistindo às cenas. O mecanismo de montagem adotado neste bloco é o mesmo do anterior: são alternadas imagens do presente com as filmadas no passado. Neste momento, Elizabeth e Manuel Justino, outro personagem, contam sobre suas vidas e a experiência da filmagem. João Mariano, que viveu o papel de João Pedro, é mostrado assistindo a sua atuação e em seguida sendo entrevistado por Coutinho. Seguem-se um novo depoimento de Elizabeth e demais personagens falando sobre o Golpe Militar e as suas conseqüências. São mostradas cenas de 1964 e notícias de jornal sobre o assunto.

O quarto bloco é dedicado aos filhos de Elizabeth. Primeiro com a mãe falando sobre eles e depois com Coutinho entrevistando todos eles. Para os filhos de Elizabeth não é projetado o filme de 1964, mas são exibidas fotografias feitas num momento recente.

No quinto e último bloco, os conhecidos de Elizabeth da cidade de São Rafael contam como ela, ao mudar-se para essa cidade, assumiu outra identidade, sendo a verdadeira apenas revelada com a chegada de Coutinho e sua equipe. Este bloco termina com a despedida e um breve e inesperado depoimento de Elizabeth para Coutinho, que já está no carro para partir. Como epílogo, temos a informação de que o personagem João Virgílio havia morrido.

Nesse processo metalingüístico do filme, vemos o reencontro pessoal de Coutinho com seus personagens e dos personagens com eles mesmos: Elizabeth deixa de ser Marta para voltar a ser Elizabeth em 1981.

O filme, lançado em 1984, tem, portanto, três fases: de 62, 64 e 81. *Cabra Marcado para Morrer*, agora, é o filme-dentro-do-filme, o filme sobre o filme, o realizador-personagem, o documentário gerando a ficção e retornando para o documentário. Assim, é um trabalho que se estrutura numa “construção em abismo”, uma vez que é uma narrativa incrustada numa outra narrativa e que “supõe um efeito de espelho atuando sobre a própria estrutura do filme”, conforme Aumont e Marie definiram o termo (2003, p. 49).

Numa outra perspectiva, valendo-nos da teoria de Bill Nichols³, podemos dizer que o *Cabra* de 62 poderia se enquadrar na categoria *Observação*, pois era apenas o registro de um acontecimento e, muito provavelmente, teria características da categoria *Expositiva*, com a narração em *off* do realizador do filme sobre aquelas imagens. Já o *Cabra* na versão final de 84 revela as categorias *Interativa*, pelas entrevistas e a relação estabelecida entre entrevistador e entrevistado que notamos no filme e, também, *Reflexiva*, uma vez que é mostrado todo processo de realização do filme (por meio de locuções, letreiros, recortes de jornal, recibo de laboratório, a mistura dos vários estilos, como gravação da passeata, dramatização, entrevistas, dos registros nos três momentos, 62, 64 e 81) para que fique clara a criação discursiva, a representação.

Segundo Bernardet: “O autor expondo-se em primeiro plano, com tanta importância quanto seu personagem, era impensável na época do *Cabra/64*. O autor existia, sim, mas sempre oculto, transparente veículo da realidade e das mensagens. O autor torna-se a mediação explícita entre o real e o espectador, o autor expor-se com sua própria temática de realizador de cinema, isto indica uma personalização do espetáculo e das relações com o público que contradiz a postura ideológica e estética do *Cabra/64*.” (1985, p. 6).

Conforme escreveu Xavier: “O primeiro encontro cineasta-viúva se desdobra no filme de ficção cujos fragmentos indicam um estilo de cinema didático, mescla de neo-realismo do tipo *Sal da terra* (1954) (filme

³ Sobre o cinema documentário, Bill Nichols (1991) o classificou em quatro categorias: *Expositiva* – em que as informações são reveladas por meio de comentários do tipo “voz de Deus”, que tudo sabe; *Observação* – cuja presença do realizador é muito pequena e limita-se ao presente, gravando ocultamente a ação das pessoas; *Interativa* – em que a perspectiva do diretor é evidente, com entrevistas e intervenções do realizador; *Reflexiva* – em que a atenção do espectador é voltada para a forma do próprio filme.

norte-americano ligado à militância sindical) e idealização da imagem do oprimido no estilo CPC. O segundo encontro é já resgate de uma experiência comum e, dada a nova conjuntura do cinema na era da TV e a experiência acumulada no documentário brasileiro, a linguagem é outra e o filme se organiza não apenas como *discurso sobre* estados de consciência e evolução de destinos. Ele internaliza na sua montagem o próprio processo de reencontro, de recuperação de identidades; é ágil na articulação do documentário político mais tradicional – a voz *off* do locutor explicando as imagens –, com as técnicas mais modernas do cinema direto – nas quais é óbvia a incidência do profissional de TV, Eduardo Coutinho, da série *Globo Repórter*, sua equipe se movimenta e se mostra na tela de modo a tornar mais contundente o nosso contato com a atualidade do filme se fazendo sob nosso olhar. É reportagem, resgate histórico, metacinema, traz a voz do outro, a intertextualidade” (2001, p. 124).

Em *Cabra Marcado para Morrer*, conforme já foi dito, por momentos as imagens de 64 projetadas na tela diegética invadem todo campo, fazendo com que no plano seguinte o espaço transforme o tempo, de modo que de 81 voltamos para 64; quanto ao som, Elizabeth canta, a pedido de Coutinho, durante uma entrevista, e a canção continua sobre as imagens filmadas no passado, funcionando como um fio condutor na narrativa. Num outro momento, Coutinho pergunta para um personagem se ele se lembrava da fala que deveria ser dita por ele no filme de 64. Ele diz: “o charque está muito caro. Como é que nos vamos poder viver?” No plano seguinte, ouvimos essa mesma frase mixada na imagem de 64, que na época havia sido filmada muda, como foi mostrada para os camponeses. Esse recurso estético – narrativo da montagem visa a um tempo dramático e, portanto, diferente do “real”.

Mas Coutinho não procura fazer do filme um acontecimento ilusoriamente presente. Ele deixa clara a existência da manipulação, e da seleção das imagens após as filmagens. Desta forma, revela, por meio da montagem e na locução, que era “o segundo dia de filmagem com Elizabeth Teixeira”. Mas que, “no total, foram três dias”. Observe-se a situação: No segundo encontro entre Coutinho e Elizabeth (ele é quem revela ser o segundo) ele e sua equipe caminham em direção à casa de Elizabeth. Ouvimos de Coutinho: *Essa é a nossa chegada para o segundo dia de filmagem com Elizabeth Teixeira. No total foram 3*

dias. No primeiro a presença de Abraão influenciou no clima da entrevista, principalmente no início. Nos outros dias ele não apareceu. Elizabeth contou sua vida e a de João Pedro nessas duas circunstâncias: com a presença e sem a presença de Abraão. Na sala e no quintal.

A intenção, pontual e constante, de desmistificar a produção do documentário leva Coutinho a registrar os elementos circunstanciais da filmagem, fazendo constar na cena do filme uma reclamação dele sobre o vento que atrapalhava o registro do áudio e, também, a consequência desta interrupção: o personagem (que era o único que não havia se envolvido de fato com as Ligas Camponesas) pára de falar, causando um olhar atônito de Coutinho em direção à sua equipe. Num filme ilusionista não veríamos esta cena, que revela as condições de produção da representação. Numa montagem tradicional, este plano seria eliminado.

O procedimento metalingüístico de Coutinho nos permite compreender a interface Cinema/História enquanto processo de construção de um discurso que revela, em seu tecido enunciativo, a presença da subjetividade dos agentes enunciadoreis. O cinema, enquanto arte, se permite idealizar a história mas, nem por isso, lhe é subtraído o valor de documento para o historiador.

Tendo por referência Nora (1993), observamos que *Cabra Marcado para Morrer é memória* uma vez que é constituído por narrativas individuais, afetivas, resultadas da lembrança e do esquecimento de seus narradores; e, é *história*, na medida em que o filme foi manipulado, a partir de uma operação intelectual de Eduardo Coutinho sobre depoimentos que trazem à tona o passado, e isso lhe dá um caráter universal. Sendo assim, a sincronia alimenta a *memória* e, a diacronia, mantém a *história* pelo que nela há de seqüencialidade no tempo.

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jaques e MARIE, Michel, *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. São Paulo: Papyrus. 2003.

BERNARDET, Jean-Claude, *Cineastas e Imagens do Povo*, São Paulo: Brasiliense. 1985.

____ “Vitória sobre a lata de lixo da História”, *Folha de S.Paulo*, 24/03/1985, Folhetim, pp.4-7.

DIAS, Verônica Ferreira, *O Espaço do Real: A Metalinguagem nos Documentários de Eduardo Coutinho*, Dissertação de Mestrado defendida na PUC-SP, 2003.

FERRO, Marc, “O filme – Uma contra-análise da sociedade?” in *História: Novos Objetos*, Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1976, pp. 199-215.

LIMA JÚNIOR, Walter, “*Cabra Marcado para Morrer* - ‘o cinema cúmplice da vida’ de Eduardo Coutinho” in *Filme Cultura* nº 44, 1984, pp. 33-36.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom, *Manual de História Oral*, São Paulo: Loyola. 2000.

MORETTIN, Eduardo Victorio, “A representação da História no Cinema Brasileiro (1907 – 1949)” in *Anais do Museu Paulista* nº 5, 1997, pp. 249-271.

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

NORA, Pierre, “Entre memória e história – a problemática dos lugares”, in *Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História*, nº 10, São Paulo: Educ. 1993, pp. 07-28.

NOVA, Cristiane, “O cinema e o conhecimento da história” in *Olho da História, Revista de História Contemporânea*, nº 3, Bahia: Oficina Cinema – História, 1997, pp. 217-233.

ROSENSTONE, Robert, “História em imagens. História em palavras – reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens” in *Olho da História, Revista de História Contemporânea*, nº 5, 1998, pp.105-114.

VIANY, Alex, *O Processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail, *O Discurso Cinematográfico – a Opacidade e a Transparência*, Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1984.

____ “Cinema e descolonização” in *Filme Cultura* nº 40, 1982, pp. 23-27.

____ *O Cinema Brasileiro Moderno*, São Paulo: Paz e Terra, 2001.