

ROGÉRIO DE ALMEIDA
CHRISTIANE PEREIRA DE SOUZA
KAMILLA MEDEIROS
(ORGS.)

CABRA MARCADO
PARA MORRER

DOI: 10.11606/9786587047478

·FEUSP

SÃO PAULO, SP
2023

Eduardo Coutinho: cinema de conversa¹

Esther Hamburger

Universidade de São Paulo

Carlos Augusto Calil

Universidade de São Paulo

Em 1965, quando assistiu o documentário *Integração racial*, de Paulo César Saraceni, Paulo Emílio Sales Gomes (1916-1977) na falta de melhor definição, chamou-o de filme-conversa.² Estava no ar o debate sobre *cinema-verdade* e *cinema-direto*, em torno das câmeras leves e da captação de som direto e das possibilidades para um cinema que se abria aos acontecimentos da vida, tal como eles aconteciam em frente à câmera; menos controle, mais improviso.³

Paulo Emílio não chegou a ver o amadurecimento do cinema de Eduardo Coutinho, mas a definição por ele cunhada se aplica perfeitamente ao seu modo de filmar. O crítico e professor se mostrou sensível ao contraste entre *Arraial do Cabo* (1959), documentário de Saraceni e Mário Carneiro, música e narração em over, e

1 Esse texto é baseado numa aula do curso ministrado pelos autores na qualidade de Tinker Visiting Professors na Universidade de Columbia no segundo semestre de 2019.

2 Sales Gomes, Paulo Emílio. Novembro em Brasília. In: *Uma situação colonial?* Carlos Augusto Calil, org. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 324.

3 Para uma interpretação interessante desse debate na França do início dos anos 1960 ver Graff, Stephany. “Cinéma-vérité” ou “cinéma direct” : hasard terminologique ou paradigme théorique? *Décadrages*. Lausanne : Université de Lausanne, 2011, p. 32-46.

Integração racial (Saraceni, 1964), filmado com captação de som direto por Arnaldo Jabor, um dos primeiros passos para um cinema interativo.⁴

A carreira de Coutinho teve várias fases. No início, ele compartilhou o cinema militante do CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE – União Nacional dos Estudantes, no qual concebeu e iniciou o projeto do filme *Cabra marcado para morrer*. Abortada sua carreira pelo golpe de 1964, Coutinho adaptou-se ao cinema que se praticava e dirigiu obras de ficção (*O homem que comprou o mundo*, *Faustão*), escreveu roteiros (*Os condenados*, *Lição de amor*, *Dona Flor e seus dois maridos*).

Em 1975, foi contratado para a equipe do Globo Repórter onde começa a segunda fase de sua carreira. Filmando em 16mm com captação de som direto e editando no formato de programa de TV, Coutinho contribuiu para ampliar os limites do que se fazia na televisão, acumulou experiência e lentamente foi descobrindo seu estilo. Este já era perfeitamente reconhecível no documentário *Theodorico – Imperador do sertão* (1978), em que Coutinho discretamente deixa a personagem exhibir-se, eliminando a voz over onisciente. Já é possível perceber nesse filme, ainda discreta e fora de campo, a voz do diretor a interpelar a personagem.

Em 1981, estimulado pela abertura política, Coutinho retoma a produção de *Cabra marcado*, cujos negativos tinham sido clandestinamente preservados,⁵ mas agora o projeto assume o formato de documentário sobre o filme interrompido. Coutinho procura os protagonistas do filme de 1964 e com eles elabora a memória da repressão política em termos contundentes ao reunir novamente a família de Elizabeth Teixeira, a viúva do líder camponês assassinado.

4 A introdução da captação de som direto no Brasil se dá a partir de solicitação dos jovens cineastas brasileiros, sensíveis ao potencial que as novas técnicas tinham de possibilitar a realização do cinema poético e político que pretendiam. Arnaldo Jabor, Luiz Carlos Saldanha e Eduardo Escorel participaram do curso de Arne Sucksdorff, que introduziu o gravador de som direto Nagra e formou os primeiros operadores. Em seguida, Jabor fez captação de som de *Integração racial* e *Maioria absoluta* (1964, Leon Hirszman), esse último filmado como *Cabra*, em Pernambuco, com a participação de Eduardo Coutinho na produção e fotografia de Saldanha. As produções de *Cabra* e de *Maioria Absoluta* estão relacionadas ao CPC da UNE e contaram com apoio do Centro Popular de Cultura de Pernambuco. A produção de *Integração racial* é do departamento de documentário do IPHAN, para onde a Fundação Rockefeller doou o equipamento solicitado por Joaquim Pedro de Andrade ao fim de sua bolsa com aquela instituição.

5 Negativos e cópiões de *Cabra* ficaram durante anos na garagem da casa do general/engenheiro Luiz Neves, pai do cineasta David Neves, situada no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro.

A desigualdade brasileira se reproduz na maneira com que a repressão tratou cineastas e camponeses, todos envolvidos na realização do filme nas terras cooperadas do Engenho Galileia. Escondidos na mata, presos no máximo por algumas horas, os cineastas saíram ilesos. Já os camponeses não podem dizer o mesmo. João Virgínio foi humilhado e torturado, Elizabeth depois de se entregar se exilou com um dos dez filhos que lhe restaram. Os outros se dispersaram; consumou-se a tragédia da família desfeita.

Ao restabelecer os contatos entre a mãe exilada no interior do Rio Grande do Norte sob um falso nome e os filhos espalhados, vários já com filhos, Coutinho acrescenta um forte componente emocional ao drama da família que representa à perfeição a situação do país reprimido pela ditadura militar. É possível identificar a história da família destruída com a do país violentado. Nesse processo, o cinema ocupa lugar de destaque na história.

Considerado uma obra-prima, *Cabra marcado para morrer* recebeu reconhecimento nacional e internacional, por meio de inúmeros prêmios e resenhas críticas. Em 1984, Coutinho estava consagrado. E aliviado do peso de um filme inacabado.

Tamanho sucesso não lhe abriu portas nem facilitou seu percurso. Coutinho teve de reinventar-se. Associou-se ao CECIP – Centro de Criação de Imagem Popular e passou a realizar vídeos institucionais. Por encomenda do Ministério da Justiça do governo da Nova República que sucedeu à ditadura, com apoio do ISER, Coutinho subiu novamente o morro, vinte e dois anos depois de *Cinco vezes favela*, em que trabalhou na produção do episódio dirigido por Leon Hirszman, “Pedreira de São Diogo”.

Santa Marta, duas semanas no morro (1987) introduziu o sistema Coutinho de filmar. Com apoio da Associação de Moradores, a produção montou na própria favela um estúdio improvisado de filmagem: uma sala de paredes brancas, nuas, com duas cadeiras, uma para o depoente, outra para o monitor de vídeo-assist. A equipe havia divulgado um apelo na comunidade convidando quem quisesse a vir dar seu testemunho de violência e discriminação.

A conversa com o diretor agia no sentido de possibilitar aos depoentes a denúncia da brutalidade da polícia, a discriminação de quem vive nas favelas e até mesmo lançar um pedido particular de ajuda. O diretor passava uma tal confiança que estimulava as testemunhas a falar de suas vidas. Em *Santa Marta* surge o estilo peculiar de Eduardo Coutinho que permitia o fluxo da conversa na medida da necessidade de quem falava e

parecia ser ouvido pela primeira vez. Coutinho demonstrava sua principal habilidade, a de ouvir, conquistada após alguns acidentes de interlocução ocorridos durante a filmagem de *Cabra marcado para morrer*.⁶

O uso do vídeo, na época ainda não amplamente disseminado na comunidade do cinema – era considerado uma técnica inferior –, liberava a duração do registro, sem a preocupação com o custo proibitivo do filme virgem. O vídeo foi adotado inicialmente como mídia alternativa, em relação com movimentos sociais, nas artes visuais, ou por jovens que se iniciavam nas artes audiovisuais a partir do novo meio e na conexão arte-tecnologia.

Santa Marta oferece também a oportunidade de dar voz a adolescentes em vias de entrar no tráfico de drogas e a sambistas, cujas experiências se destacavam do comum da população. Numa paisagem que valorizava a vista do Pão de Açúcar e a perspectiva do mar, vivia uma população miserável e oprimida, que, no entanto, tinha na música uma forma de expressão elaborada.

Em *Santa Marta*, Coutinho permite-se uma cena de intervenção ao registrar o diálogo entre uma das moradoras com a polícia. O aparato da filmagem intimida o policial e dá à vítima uma posição de superioridade.

Em 1999, depois de realizar vídeos sobre movimentos sociais, Coutinho retorna à técnica cinematográfica para dirigir *Santo forte*, filme sobre religião, rodado na favela Parque da Cidade. Nos tempos do CPC, de militância marxista, religião era considerada alienação. Em *Santo forte*, Coutinho quer apreender o sentimento das pessoas diante das múltiplas ofertas de religião. Os voluntários escolhidos para prestar depoimento são de variada confissão e não são poucas as formulações sincréticas. O relacionamento do cineasta com os depoentes é profissional; o filme faz questão de mostrar o cachê pago a um deles. Coutinho mantém-se neutro, pergunta e, principalmente, ouve.

O filme não tem projeto, nem tese. É de investigação e foge de todo estereótipo. Coutinho não procura seus convidados antes; encontra-os na hora da filmagem. Não

⁶ Quando, durante o depoimento de João Mariano, o ruído do vento no microfone prejudica a gravação, Coutinho interrompe de maneira precipitada o testemunho do ator que fizera o papel de João Pedro. Mariano se sensibiliza e hesita em retomar a fala. Quando o faz, o tom é inteiramente outro, mais cauteloso e formal. O filme perdura a espontaneidade do depoimento do único participante do elenco que não era de Galileia.

tem conhecimento prévio das atividades deles. O que importa é o que acontece na interação diante da câmera e do entrevistador, durante a performance.

Apesar de concentrado num único lugar, o filme abre uma exceção para acompanhar a missa rezada pelo Papa João Paulo II no Aterro do Flamengo. Mas seu interesse pelos cultos termina aí. A pesquisa não invade os espaços sagrados do mundo encantado dos espíritos, descritos pelos entrevistados. A proposta mantém-se minimalista e o filme recusa qualquer tentação de espetáculo.

Nesse sentido, uma cena se destaca. Um homem segura a fotografia de seu quarto vazio enquanto narra o transe de sua mulher com o espírito da mãe, que aconteceu naquela cama. O relato preenche o vazio da fotografia, sem necessidade de ilustração.

Santo forte foi lançado em 1999, mesmo ano em que João Moreira Salles e Kátia Lund apresentaram *Notícias de uma guerra particular*. Ambos os filmes repercutiram em suas respectivas plataformas de recepção. *Notícias*, no campo político; *Santo forte*, no meio cinematográfico, pela proposta radical de filmar. Esses documentários excepcionais aproximaram os seus realizadores e desde então, João Moreira Salles passou a produzir a obra de Coutinho, dando-lhe regularidade e estabilidade.

A primeira parceria foi a realização de *Babilônia 2000*, cuja proposta era recolher as expectativas dos moradores dos morros da Babilônia e do Chapéu Mangueira para a passagem do ano 2000 e o novo milênio. A equipe única de *Santo forte* agora se desdobrava em quatro, com filmagens simultâneas no curto período da véspera do Ano Novo.

As comunidades desses morros eram familiarizadas com filmagens; já tinham sido cenário de filmes – *Orfeu do Carnaval* (Marcel Camus, 1959), *Fábula* (Arne Sucksdorff, 1965), *Rio Babilônia* (Neville D’Almeida, 1982), *O primeiro dia* (Walter Moreira Salles e Daniela Thomas, 1999) – em razão da posição privilegiada, localizada entre o Leme e a Urca, com vista inigualável da Baía da Guanabara. Em alguns depoimentos, a memória dessas filmagens aflora espontaneamente. Em outros, as melhores recordações ocupam o primeiro plano.

Djanira, que trabalhou como doméstica em casas da elite política, mãe de um dos meninos atores de *Fábula*, e de Cidinha, que também participa de *Babilônia 2000*, e que se tornaria uma mediadora recorrente nas relações entre pesquisadores, cineastas e moradores dos morros da Babilônia e Chapéu Mangueira, recorda-se de grandes

acontecimentos sociais que presenciou, graças às promíscuas relações de classe social, típicas da sociedade brasileira.

As entrevistas conduzidas pelas diferentes equipes recolhem todo tipo de atuação. Alguns cantam; outros abordam seus dramas pessoais: as perdas de irmão, de filho, ou do marido assassinado pela polícia. A câmera libera sentimentos reprimidos, que apenas aguardavam a oportunidade de vir à tona. Um acaso feliz trouxe ao filme o pungente testemunho de um vendedor de praia que soube escolher o tema de sua participação: a incontornável ferida do racismo.

Em 2003, em pleno auge dos filmes de *favela situation*, que ao contrário dos filmes de Coutinho mostram situações de combate e perseguição, na perspectiva do espetáculo da violência, o cineasta abandona o morro e dirige sua pesquisa à classe média em *Edifício Master*.

Embora o filme mantenha o princípio de registrar nos limites de uma unidade geográfica, neste caso um prédio de apartamentos em Copacabana, as filmagens ocorreram entre quatro paredes, em locações internas, dentro de apartamentos modestos. Esses espaços confinados contribuem para acentuar o teor dramático das confissões.

Ismail Xavier, quando analisou esse filme, ressaltou que o trabalho de Coutinho é um processo de construir personagens, semelhantes aos dos filmes de ficção no cinema contemporâneo. As personagens hesitam, recordam fragmentos de memória, contam trechos de histórias vividas, que não estão relacionados com um plano de ação, nem com outras personagens. Elas não evoluem na narrativa. Elas interagem apenas com o diretor e a câmera durante o tempo da entrevista.

Para Ismail, “o que me interessa aqui é o caso extremo em que a entrevista (ou a conversa, como prefere Coutinho) é a forma dramática exclusiva e a presença das personagens não é pautada por um antes ou depois, nem com qualquer interação contínua com outras figuras nos arredores”.⁷ Um exemplo eloquente dessa situação é o depoimento de Alessandra, que se apresenta como personagem de si mesma.

O filme aborda questões sobre Performance, Fabulação, Imaginação e revela os seus mecanismos para criar o espaço de um encontro improvável. A presença da câmera

⁷ Xavier, I. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: *Cinemas*, vol. 33, outubro-dezembro, 2003, p. 233.

sanciona nos entrevistados a encenação de si mesmos, a sua própria reinvenção por intermédio da imaginação. Ao liberar o espaço da fantasia, o filme cria personagens em busca de uma vida mais favorável e generosa com a biografia.

Em sua última obra-prima, *Jogo de cena*, Coutinho leva ao limite o estatuto de personagem das entrevistadas. Ao pôr na boca de atrizes textos extraídos de depoimentos, ele tensiona a interpretação, que entra em curto-circuito. Ao comparar o depoimento original e o interpretado por uma atriz desconhecida, o cineasta nos faz perceber que o interpretado é mais “autêntico” que o vivido.

***Cabra marcado para morrer*, 1964: teatro, literatura e cinema**

O adensamento recente dos artigos relacionados ao audiovisual vem permitindo o conhecimento de novos fragmentos da história do cinema, televisão e vídeo no Brasil. Em 2014, como celebração dos trinta anos da estreia, e dos oitenta anos de Eduardo Coutinho, a Videofilmes lançou em DVD a versão restaurada do filme em 2K, com direito a extras originais, gravados especialmente com participantes, comentaristas e personagens sobreviventes, visitados uma última vez pelo diretor.

Até então, o filme era reconhecido como marco do cinema brasileiro, porém pouco visto; acessível em versão precária em VHS, ou em cópia 35 mm disponível na Cinemateca Brasileira. Em 2022, o arquivo pessoal de Coutinho foi doado pelo CECIP ao Instituto Moreira Salles, abrindo mais uma fonte de informações.⁸ Nesse arquivo, sobressai o roteiro original de *Cabra marcado para morrer*.

A primeira página do roteiro é um dos documentos utilizados na montagem final do filme lançado em 1984. Em meio ao fluxo de imagens em movimento, a imagem do texto amarelado, datilografado nas convencionais duas colunas – uma para os acontecimentos no plano da imagem, à esquerda; outra, para os acontecimentos previstos para preencherem o plano sonoro, à direita – não permite apreciação detida. Na era digital, a visualização possibilita uma pausa para leitura, embora o enquadramento corte o texto nas margens direita e esquerda: a indicação é de “Prólogo Documental”.

A coluna da esquerda informa que o filme abriria com imagens que ajudariam a situar o lugar onde se passa o drama, não a secura do sertão, mas a umidade da Zona

8 Mattos, C. A. *O primeiro Cabra: roteiro original acompanhado de pequeno ensaio*. Rio de Janeiro: IMS, 2022.

da Mata, região de acentuada desigualdade social. A rubrica enfatiza o contraste entre as engrenagens econômicas e a “vida miserável dos trabalhadores da usina” e dos camponeses. Em seguida, a câmera desliza para baixo mostrando o resto da primeira página do roteiro, onde outro intertítulo situa o “Prólogo da História (Jaboatão)”, descrevendo a família, que recebe o pai em casa para preparar a partida de Jaboatão, onde ele foi pedreiro, para Sapé, onde voltaria ao campo.

As filmagens do primeiro *Cabra* se iniciaram pouco tempo depois e não muito longe das locações de *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964), e, diferentemente deste, não contavam com equipamento de captação de som direto, indício de que a produção também do CPC da UNE, com apoio do Centro Popular de Cultura de Pernambuco, era mais precária.

Na coluna sonora, o roteiro explicita que o filme teria a voz de um cantador e sugere elementos do conteúdo dessa música em over. O texto anuncia que o cantador falaria sobre “um Nordeste onde não há seca e a terra é sempre fértil. Mas a cana tomou conta de tudo”. Na Zona da Mata, “o homem para não ser escravo da cana, emigrou para as cidades, onde não arranjava emprego.”

A voz do cantador está ausente do set de filmagem, seria inserida depois, na edição, a partir de conteúdos conhecidos *a priori*, conforme indicações no roteiro. Esse cantador, que se aproxima do narrador clássico e se apresenta em voz over, fora abolido pelos cinemas direto e *vérité*, que nos anos 1960 transformavam o cinema em diversos países da Europa e das Américas, de maneiras específicas em cada local.

Essas informações se referem a processos socio-estruturais em curso, abordados em outros filmes da época, por exemplo, em *Viramundo* (1964-1965), de Geraldo Sarno, produzido por Thomaz Farkas e que introduz um cantador a narrar a saga de trabalhadores nordestinos vivendo em São Paulo. Não é demais lembrar que *Viramundo* encarna o modelo sociológico em seu exemplo mais paradigmático. E que Jean-Claude Bernardet se refere ao primeiro *Cabra* como diferente desse modelo pelo fato de contar com os camponeses como intérpretes de sua própria história – e não de uma tese elaborada a partir de estatísticas e conhecimentos anteriores ao filme.⁹ Para além dessa distinção definitiva, a imagem da primeira página do roteiro deixava entrever uma estrutura convencional do geral para o particular, as condições sociais

⁹ Bernardet, J.-C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

econômicas do Nordeste emoldurando a história específica de um líder camponês contada por seus pares.

A leitura do roteiro confirma a distância, mas permite aproximações – formais e substantivas – entre as duas versões de *Cabra*. O roteiro reconstitui em forma linear a trajetória de João Pedro Teixeira, explicitamente denominado “herói” na rubrica – termo que adquire aqui duplo sentido, dramático e político, já que frequentemente narrativas épicas se estruturam em torno de “vidas de heróis”. No caso, o heroísmo é inerente à trajetória do trabalhador assassinado e de seus companheiros na organização da Liga Camponesa de Sapé, então a maior Liga do Nordeste.

A presença do cantador em uma narrativa de reconstituição épica remete a outros esforços brechtianos em voga na época, como as produções do Teatro de Arena em São Paulo, de onde provinham alguns dos membros do Centro Popular de Cultura e da UNE Volante. A companhia experimental paulistana se valia de coros em espetáculos que reuniam jovens artistas – Augusto Boal, Paulo José, Dina Sfat, Oduvaldo Viana Filho, Flávio Migliaccio, Gianfrancesco Guarnieri e o próprio Coutinho na mobilização cultural estudantil –, que logo se mudariam para o Rio de Janeiro, atraídos pela Rede Globo, durante o regime autoritário.

O Arena cantou heróis mártires populares em espetáculos como *Arena conta Tiradentes* e *Arena conta Zumbi*, que podem ser comparados a *Cabra*, embora o filme não adotasse a estilização teatral criada pelo grupo paulistano, com cenários e figurinos minimalistas não figurativos, sem marca de época, na abordagem da vida de heróis históricos. O projeto do filme de Coutinho é linear e descritivo, filmado *in loco*, próximo do gênero docudrama.¹⁰

A partir do próprio título e do uso da voz cantada, o roteiro original que começou a ser rodado em 1964 remete principalmente à literatura de cordel, com o mesmo

10 Mattos (*op. cit.*, 16) se refere a *A terra treme* (Visconti, 1948), como drama semidocumental que teria sido a inspiração de Coutinho para o projeto original de *Cabra*. O filme italiano reconstitui um episódio de mobilização de pescadores na Sicília, com filmagem *in loco*. Interessante observar que nos Estados Unidos, em 1954, cineastas perseguidos pelo macartismo e impedidos de filmar em Hollywood realizaram *The salt of the Earth*, encenação da greve de 1951 de empregados da mineradora Empire Zinc Company no estado do Novo México. O filme reconstitui a greve com elenco composto de trabalhadores e suas mulheres, com destaque à participação delas que substituem os maridos proibidos pela companhia de fazer piquete. O filme mostra a vitória do movimento grevista na relação com a mineradora e o empoderamento feminino que a participação na greve estimula em uma comunidade que se fortalece. Cf. Renov, M. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

partido adotado em *Deus e o Diabo na terra do sol*, exibido pela primeira vez em abril daquele ano, poucos dias depois do golpe militar, isto é, pouco depois da interrupção das filmagens de *Cabra*.

Esse cordel, que deu nome ao filme, seria assinado pelo poeta concretista Ferreira Gullar, então presidente do CPC da UNE. O cordel foi abandonado na versão final; nela o mesmo Gullar empresta sua voz sem corpo ao narrador “sociológico”, a proferir os dados objetivos da história do país. O diretor comparece em off para esclarecer as contingências que cercaram as primeiras e as filmagens finais. E o também poeta Tite de Lemos faz uma terceira voz em over, ao ler o texto de notícias de forma a costurar os diversos fragmentos, mais ou menos objetivos, que compõem a narrativa complexa da versão final do filme.

O áudio previsto para o primeiro *Cabra* não se limitava ao cantador. As personagens falam bastante. Anotações à mão feitas pelo próprio diretor em torno dos diálogos confirmam sua preocupação com a acuidade das palavras e do ritmo dos diálogos previstos no roteiro, que deveriam se aproximar da prosódia local e serem plenamente compreensíveis. Segundo o ensaio de Mattos, o roteiro teria sido elaborado a partir do depoimento de familiares, amigos e companheiros de luta de João Pedro Teixeira. A memória certa, em perfeito sincronismo, do camponês/ator que interpreta quase vinte anos depois, não a si mesmo, mas ao colega trabalhador do estado vizinho, comprova que os atores amadores memorizaram cuidadosamente as falas do roteiro, pouco afeito à improvisação.

O roteiro contém inúmeros diálogos que permitem entender as etapas da formação da Liga Camponesa de Sapé, que sobrevive mobilizada ao desaparecimento de sua maior liderança, como atesta a cena documental da manifestação massiva em repúdio ao assassinato de João Pedro Teixeira, em 1962, registrada pela UNE Volante, conforme relato do próprio Coutinho na versão acabada do filme. À frente da multidão de trabalhadores, Elizabeth Teixeira de luto fechado, acompanhada de seis de seus onze filhos, compõe um quadro de grande impacto emocional e político. A imagem parece encenada para a câmera, que capta a multidão paralisada por instantes antes de iniciar a caminhada em direção ao local da concentração.

Versão local de *La Pasionaria*, em meio aos milhares de participantes da manifestação que continha poucas mulheres, Elizabeth encara a câmera, com olhar

acusatório.¹¹ Nos extras do DVD de 2014, Coutinho informa que era ele a empunhar a câmera nesse dia em que conhece a jovem viúva. Diretor e protagonista se olham através da câmera, dando início a uma parceria de vida toda. Quando a produção é transferida para Vitória de Santo Antão em Pernambuco, Elizabeth é a única a permanecer no elenco, desempenhando seu próprio papel. Os filhos e os companheiros ficam em Sapé, na Paraíba.

O roteiro de *Cabra* ressalta momentos da luta de Sapé, incluindo a preparação do embate contra o aumento do foro que opôs camponeses e administrador, cuja cena foi aproveitada na edição final do filme. João Pedro Teixeira é aí apresentado como liderança sensata, que enfrenta o administrador, mas se mostra preocupada em ampliar a participação dos camponeses antes de apoiar um enfrentamento. Na mesma linha da versão fílmica (1981) da peça de Guarnieri *Eles não usam black-tie*, encenada pelo Arena em 1958, o roteiro sugere a preocupação da liderança com a representatividade do movimento, que teria muito a ganhar com o esforço de adesão de outros camponeses.

Na versão final de *Cabra*, os fragmentos da filmagem original são convertidos em imagens de arquivo, arquivo que permanece vivo, em imagens apresentadas aos participantes, como gancho que estimula a memória. A exibição em 1981 do copião do material filmado em 1964 justifica a reunião, dezessete anos depois, do elenco e seus familiares. A equipe do documentário registra a reação dos participantes ao visualizar as filmagens e, a partir dessa experiência coletiva, entrevistas individuais rememoram trajetórias, a saga da primeira Liga Camponesa, momentos da filmagem, a irrupção do golpe militar e o curso dos acontecimentos que levaram à dispersão daquelas pessoas, presas ou exiladas.

Os depoimentos dos companheiros conferem à versão final do filme a raríssima qualidade de documento das lutas camponesas pré-64, incluindo os primórdios da Liga, mas também a tortura pós-64. No testemunho de João Virgínio, revelam-se os artifícios utilizados pela organização camponesa para driblar as proibições vigentes ao fundar a primeira Liga, uma associação beneficente, que cuidava do enterro de seus associados desassistidos.

11 Cláudia Mesquita salientou a força da figura de Elizabeth Teixeira na versão final do filme em “A ferida que abriu para nunca mais fechar – Elizabeth Teixeira, militância e maternidade no redemoinho da história”, apresentação no XXV Encontro da Socine. São Paulo, 2022.

O encontro e o testemunho de Elizabeth Teixeira, isolada por cerca de quinze anos no sertão do Rio Grande do Norte, onde vivia na clandestinidade, alfabetizando crianças em um município sem escolas, sem abrir mão de sua luta ou de seus ideais, confirma a resistência da viúva que liderava o movimento de denúncia do assassinato do marido.

Ao lembrar o processo de criação do filme, Coutinho em off recorda que, às vésperas do início das filmagens, por conta da violência na Paraíba, o set de filmagem foi transferido de Sapé, onde os camponeses, amigos e familiares de João Pedro contariam a própria história, para o Engenho Galileia, sob o controle da Liga Camponesa, onde os camponeses “eram donos do próprio tempo” e encenariam a luta de seus companheiros.

Na edição do documentário, esse deslocamento não merece maior atenção. No entanto, ele ocasionou mudanças significativas no elenco e na versão final do filme. No roteiro, os três filhos mais velhos de João Pedro, Marluce, Abrão e Isaac encenavam seus próprios papéis, com direito a ações e/ou falas especificadas. O mesmo vale para companheiros, como Bernardo, Eleutério, Braz, mencionados nominalmente, presentes em cena e autores de diálogos, e para opositores na luta, como o administrador da fazenda, que substitui “o dono”, ausente na capital. Os pormenores da luta de Sapé que ficaram fora do filme podem ser consultados no roteiro.

Cabra, 1984: subjetividade, televisão, cinema

A vontade de se distanciar do cinema que praticava, tributário do neorrealismo, do documentário clássico com algum parentesco com o modelo sociológico, é o elemento decisivo na autocrítica que Coutinho se permite nesse documentário heterodoxo, com viés ensaístico, onde arquivo, encenação, entrevista, autobiografia e conversa se interrelacionam. Esse cinema reflexivo, filmado sem roteiro, produziu o maior documento sobre a luta camponesa pré-1964 e a repressão que se seguiu.

A presença de Coutinho em cena e de sua voz como uma das narrações em over introduz um elemento de subjetividade raro na filmografia de então. Logo no início, ele se apresenta na filmagem da UNE Volante em cena, em preto e branco. Na voz over, o diretor afirma que foi militante do nacionalismo da época. Ao longo do filme, alterna a primeira pessoa do singular com a primeira pessoa do plural, não no sentido majestático, mas no de situar o projeto do filme como operação coletiva, bem situado na pauta política da época.

Na apresentação de um dossiê Coutinho na revista *Film Quartely*, Ruby Rich¹² descreve a reação catártica que o filme provocou em sua primeira exibição no Festival do Rio em 1984, à qual ela estava presente. Na época, a jovem crítica estadunidense escreveu um capítulo em coletânea sobre o cinema latino-americano em que se refere a *Cabra* em associação a *Que bom te ver viva*, de Lúcia Murat, como indício de que havia novidade no cinema da região, em filmes que se permitiam alguma subjetividade ao relatar a violência do regime militar.

Ambos os filmes abordam a tortura, sendo que o último se concentra no depoimento de mulheres militantes do movimento contra a ditadura presas em atividade, como a própria diretora. Esta é encarnada pela atriz Irene Ravache, que pontua os depoimentos de mulheres sobreviventes da tortura com encenações em que a personagem-jornalista relembra situações, reflete sobre o preconceito e a discriminação que mulheres torturadas sofreram depois de soltas, em sua sociabilidade e no trabalho, com destaque para sexualidade, maternidade, separações e casamentos.

Mesmo não explícita, a subjetividade da diretora expõe a sua intimidade e com as mulheres entrevistadas compartilha sua experiência para a câmera; trata-se de falar do trauma para que se divulgue e não se repita, de tocar nas feridas relativamente recentes e ainda não cicatrizadas para superar a agressão, a interrupção, o desvio de percurso.

Em *Cabra*, Coutinho está de corpo inteiro, em movimento, sacola de couro a tiracolo, a circular com sua micro-equipe para filmar conversas com os diversos participantes do filme original em suas cidades de moradia e os filhos e filhas de Elizabeth e João Pedro Teixeira. A conversa de Coutinho é mediada pela memória viva, ativada pela visualização de material de arquivo – o copião do filme, a fotografia da família reunida.¹³

A gravação em fita K-7 do recado da mãe liberta do exílio, uma missiva oral apresentada pelo diretor a cada filha ou filho nos diversos rincões, de Sapé à periferia carioca, é outra versão da mesma estratégia – imagem e som como recurso vivo, a estimular interações para o registro da câmera e do microfone.

12 Rich, B.R. From the Editor. *Film Quarterly*, 69. Oakland: University of California Press, 2016, pp. 5-8.

13 Cláudia Mesquita observa a excepcionalidade do tratamento de temas históricos em *Cabra* e *Peões* em: Mesquita, Cláudia. Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. *Galáxia*, 31. São Paulo: PUC, pp. 54-65.

Coutinho atribui à sua prática televisiva, na equipe do *Globo Repórter*, a percepção de que era possível se aproximar dos sujeitos filmados e com eles interagir em cena.¹⁴ *Cabra* é estruturado como uma reportagem em planos longos, em que não há pressa, em que uma pergunta não pressupõe uma determinada resposta para alinhar uma história. Na reportagem televisiva convencional, a história narrada pelo apresentador é apenas ilustrada pelas “aspas”, como se diz no jargão jornalístico para se referir às declarações de fontes confiáveis, testemunhas que contribuem com alguns segundos de pensamento legitimador da tese – jornalística, senão sociológica – antecipada já na pauta do (tele)jornal.

Em 1970, em Pernambuco, o diretor filmou *Faustão*, um faroeste sobre a violência nas rixas familiares, onde conheceu sua mulher e mãe de seus filhos, Maria das Dores. Durante seus quase dez anos na Globo, Coutinho dirigiu seis documentários, ao menos três deles filmados em locação no Nordeste. *Seis dias em Ouricuri* (1976) no sertão do Araripe em Pernambuco; *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978) na Fazenda Irapuru a 100 km de Natal, e *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979), na terra de Luiz Gonzaga, no interior de Pernambuco. Essas incursões lhe permitiram manter viva a experiência do Nordeste e as buscas pelas personagens do filme interrompido, especialmente por Elizabeth Teixeira.

Em seus comentários sobre o debate dos filmes de não-ficção no início dos anos 1960, Glauber Rocha¹⁵ reconhece a relação entre o que denomina genericamente cinema-verdade e realizadores que chegaram ao cinema a partir do jornalismo radiofônico e/ou televisivo – caso de Chris Marker, mas também de Richard Leacock –, ou a partir de motivações que denomina científicas ou antropológicas se referindo a Jean Rouch, que critica por considerar sua obra descritiva, despolitizada, não engajada.

Em seu artigo, Stephanie Graff reconstitui o debate francês que define a adoção da expressão cinema-direto, em detrimento de cinema-verdade, com sua vocação de questionar as relações entre cineastas e sujeitos filmados que o último propunha. Essa dimensão está presente no primeiro *Cabra*, na escolha do elenco e locações e no método adotado para a construção do roteiro a partir dos depoimentos dos participantes. As opções adotadas no retomar das filmagens radicalizam a ênfase no filme como documento das relações no tempo, entre a equipe, o filme, e os sujeitos que

14 Ver Lins, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

15 Rocha, Glauber. *A revolução do cinema novo*. São Paulo: CosacNaify. 2004 [1981], p. 71-73.

dele participaram. O cinema de conversa de Coutinho a partir daí radicaliza a reflexão sobre o cinema como relação, em possível sintonia com a vertente que então sucumbiu.

*

Cabra é um filme reflexivo sobre cinema, televisão. A primeira sequência do filme registra a presença imponente da “espinha de peixe” no alto do morro ao entardecer. No vale logo abaixo, onde a noite já caiu, um feixe de luz ilumina um retângulo branco, a tela do cinema improvisado ao ar livre, em que serão exibidas imagens silenciosas, em preto e branco, e em 16 mm para um público numeroso que inclui participantes das filmagens de 1964, no Engenho Galileia, e seus familiares. Filhos e netos compartilham a emoção de ver seus pais, avós e amigos na tela grande, mais moços. Em 1981, quando a projeção ocorreu, espaços urbanos, brancos e de elite preponderavam nas telas, especialmente nas de televisão, com poucas exceções.

A antena de TV no alto do morro confirma a expansão do meio eletrônico no território brasileiro, referência ausente em 1964, quando as filmagens de *Cabra marcado para morrer* se iniciaram.¹⁶ Naquela época o sinal de televisão estava restrito às principais capitais do país, e nelas, às residências abastadas e aos televisinhos. A transmissão em rede nacional teve início somente em 1969. Programações iam ao ar em São Paulo ou no Rio de Janeiro em um dia e no dia seguinte em outras cidades, pois as fitas circulavam fisicamente. O sinal de televisão se expandiu na geografia brasileira com o impulso do regime militar que considerava a televisão meio estratégico para o que entendiam como segurança nacional. Com seu sistema colorido único no mundo, o PAL-M, a televisão circunscrevia as fronteiras nacionais, impedia a entrada de sinais estrangeiros, e funcionava como vitrine difusora da modernização e da sociedade de consumo que se incrementava nos centros urbanos.

O cinema observou com nostalgia o avanço da *espinha de peixe*, as antenas analógicas que instaladas nos telhados ajudavam a atrair o sinal, marcando os domicílios equipados com o aparelho que acenava com a conexão de todos à “aldeia global”. O filme *Bye, bye Brasil* (1979) de Carlos Diegues, com a canção famosa de

16 Ver abordagem das relações entre cinema e televisão em: Hamburger, E. Fronteiras entre meios e formas em *Cabra marcado para morrer*. *Galáxia*, 34. São Paulo: PUC, pp. 73-84.

<https://www.scielo.br/j/gal/a/TntYWctLNZ67v4dXCqD5fFm/?format=pdf&lang=pt>

Chico Buarque, cujo verso diz *a última ficha caiu*, se despedia do país do circo teatro popular, do cinema itinerante. O filme celebra o sanfoneiro que migra para a periferia da Capital Federal, onde os monitores de TV já abundavam e permitiam circuito interno que incrementava o show.

Cabra marcado para morrer ressalta os contrastes. A tela de cinema em exibição ao ar livre propicia uma experiência coletiva, ao promover a reunião num ambiente em certo sentido íntimo, em torno da rememoração de tempos brutalmente interrompidos, de um filme inacabado, feito com a participação de um elenco não profissional, de personagens que encarnaram vidas semelhantes às suas.

A antena de televisão, ferramenta de recepção de conteúdos produzidos em sua enorme maioria nos grandes centros urbanos do Sudeste, sinaliza um contraponto àquela sociabilidade promovida em torno do cinema que perdia a exclusividade que outrora desfrutava.

A presença da televisão vai além dessa alusão discreta, mas imponente e inaugural; a proximidade, a imediatez do meio eletrônico estão presentes na própria concepção do filme. A imagem do diretor, técnico de som e fotógrafo que caminham de costas para a câmera – nesse caso em direção a Elizabeth Teixeira, finalmente encontrada em seu esconderijo – se tornaria emblemática em seu estilo, marca de um cinema moderno, reflexivo, que se preocupa em compartilhar com os participantes do filme e com espectadores seus recursos de filmagem.

A imagem de personagens que dão as costas para a câmera é paradigmática do cinema direto, como em *Primary* (1960). Fotógrafos com a câmera no ombro adentram a cena, o cinema acompanha os candidatos a candidato à presidência dos Estados Unidos em sua campanha pela indicação do Partido Democrata. No âmbito do cinema observacional, o aparato, embora esteja evidentemente em movimento e em deslocamento, se quer neutro. Em outro sentido, Coutinho assume – e vai, ao longo de sua trajetória questionar – justamente a relação que se estabelece entre o aparato técnico e as pessoas, em geral populares mais acostumados a assistir do que a atuar.

Com vocação de filme ensaio, *Cabra marcado para morrer* constitui uma experiência única, em que a história do filme se entrelaça com a do país e uma fala pela outra. São raras as ocasiões em que uma obra de arte transcende sua vocação de linguagem e se transforma em emblema de um período histórico.

*

O filme sobre o filme é certamente muito melhor do que teria sido a sua primeira versão, cuja tonalidade era na melhor das hipóteses neorrealista tardia, herança do cinema italiano, segundo a moda da época. Pelas imagens apresentadas, o filme original como concebido talvez fosse uma tentativa de transpor a estética realista-socialista ao Brasil, com seus planos em *contre plongée* dos heroicos camponeses, representando seus próprios papéis. Eduardo Coutinho foi salvo por um acidente da história de produzir uma obra com prazo de validade.

Cabra marcado para morrer é um filme sobre o cinema, sobre um filme interrompido, que extrapola de longe o seu escopo inicial e fala de um país fraturado, violentado, de uma família dissolvida pela violência política. O sentimento que move a sua estrutura é o da reparação: o cineasta quer concluir o filme e reatar a família desagregada. Sentindo-se culpado, o diretor pergunta aflito ao seu entrevistado: “O senhor foi prejudicado pelo filme?” Ele quer redimir-se do engano inicial, está presente na tela do seu filme, nas entrevistas e numa das vozes over. Não quer mais se arvorar a falar pelos camponeses, quer ouvi-los.

A complexa construção narrativa se assemelha a uma polifonia – as muitas vozes se somam para dar conta de uma epopeia: a voz objetiva do narrador clássico, onisciente, informativo; a voz subjetiva do cineasta, que dá testemunho do que viu e viveu, a voz de Elizabeth Teixeira, a protagonista, que assume gradativamente o comando do processo de reconstrução dos fatos; as vozes dos participantes em inúmeros testemunhos.

As múltiplas vozes vão preenchendo as lacunas do relato e reconstituindo a teia de acontecimentos. Os camponeses-atores do filme original, cujas vozes tinham sido sequestradas pela interrupção do filme, retornam aos seus corpos por meio da dublagem. Dublagem de um tempo de fé na conquista política e social, frustrada pelo curso da história.

A montagem engenhosa de Eduardo Escorel articula o documentário com a ficção que lhe deu origem. É notável a sobreposição, em sincronismo, da fala proferida em 1981 por Cícero Anastácio da Silva, às imagens de 1964. As personagens resgatadas dublam o próprio passado.

As “marcas do passado” que o cineasta quer encontrar na sua peregrinação pelo teatro expandido do drama deixaram feridas indeléveis nas vítimas. Aquelas vítimas que conseguiram sobreviver ao trauma adquiriram uma sabedoria depurada pelo sofrimento e pela dor. João Virgínio, líder camponês cujos pertences lhe foram suprimidos, tendo sido ultrajado e torturado, que em consequência perdeu uma vista e a escuta de um ouvido, interpela seus algozes: o que ganharam eles com tanta violência? E proclama a fórmula da superação, da cura da mutilação moral: “Nada como um dia depois do outro e uma noite no meio”. A memória acusa a história.

Elizabeth Teixeira, a matriarca destituída, após ter sua identidade resgatada da clandestinidade, enquanto se percebe exposta ao olhar público, comporta-se como uma vítima conformada e agradecida aos poderes constituídos que lhe facultam o ressurgimento. Quando crê que está livre do escrutínio da câmera – o que de fato não acontece –, sente-se livre para manifestar sua revolta com os rumos da política que acentuaram a exclusão social dos camponeses e dos pobres em geral.

A violência, a intimidação, as ameaças de extermínio, o desaparecimento do marido e da filha mais velha que se suicidou, a privação do contato com os filhos, o exílio forçado, a clandestinidade, nada disso vergou sua personalidade inconformista e sua reação contra a injustiça e a miséria.

Cabra marcado para morrer promove a redenção do cinema, da política e de seus personagens históricos. Não é pouco para um documentário.