

MILITÂNCIA POLÍTICA E VIDA CAMPONESA PACIFICADA CABRA MARCADO PARA MORRER (1984)

Rodrigo Lessa¹
rodrigo.ciso@gmail.com

Introdução

Na oportunidade em que desenvolvia filmes como *A pirâmide humana* (1960), *A punição* (1962) e sobretudo *Crônicas de um verão* (1961), filmes precursores do estilo que mais tarde ficaria conhecido como Cinema Verdade, o diretor Jean Rouch ainda experimentava as possibilidades da nova forma de fazer documentários que marcaram o surgimento deste estilo. Enquanto os críticos especulavam sobre o modo sua forma de fazer documentários tratavam a representação da realidade na imagem do filme, a dissimulação de informações

¹ Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia - UFBA. Membro do Núcleo de Estudos Ambientais e Rurais - NUCLEAR, com sede na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - FFCH da UFBA. Professor EBTT do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano - IF Baiano. Autor do livro *O Conflito Social no Campo no Cinema Documentário Brasileiro: luta de classes e representação fílmica* (2016) e um dos organizadores de *Cinema Documentário Brasileiro em Perspectiva* (2013).

Militância política e vida camponesa pacificada *Cabra Marcado Para Morrer*
(1984)
Rodrigo Lessa

pelos personagens e o papel do cineasta, Rouch se via apenas em condições de questionar o documentarismo que lhe era contemporâneo e buscar novos caminhos para este gênero de filmes. (ROUCH, 1963).

Realizado cerca de duas décadas depois das experiências de Rouch, *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, apresenta algumas respostas para estas questões. A primeira razão para isto está certamente no modo como o diretor se apropria das técnicas do Cinema Verdade: também para ele a relação entre cineasta e personagem é fundamental para a produção de sentido no filme. Neste documentário clássico do cinema brasileiro, as entrevistas são o principal meio de obter informações sobre o tema da obra, e, por mais uma vez, o cineasta mostra-se disposto a construir uma maneira mais relacional e menos unilateral de produção de significado no documentário.

No entanto, a particularidade da obra de Coutinho e o modo como ele desenvolve os preceitos do cinema de Rouch se deve também ao modo como estas técnicas são empregadas para narrar uma história extremamente complexa, na qual um dos momentos mais marcantes para a sociedade brasileira no séc. XX, a Ditadura Militar, iniciada em 1964, ligou a trajetória dos personagens com a dos realizadores do filme. Devido ao projeto de um filme ficcional iniciado na década de 1960, tema central do documentário que foi concluído quase vinte anos depois, Coutinho não só manteve uma importante relação com os atores do projeto do filme ficcional como compartilhou com eles uma série de eventos que envolvem a repressão aos movimentos camponeses em 1964, sendo um personagem-chave para a história que será retomada por ele e sua equipe. Quando retorna para reencontrar Elizabeth Teixeira, sua família e os camponeses que participaram das filmagens do *Cabra/1964*, interrompido em 1º de abril daquele ano, as questões que vêm à tona estão ligadas intimamente à relação estabelecida entre a equipe de filmagem e os camponeses, sendo esta

Militância política e vida camponesa pacificada Cabra Marcado Para Morrer
(1984)
Rodrigo Lessa

relação e o modo como ela se confunde com um dos momentos mais emblemáticos da história do país a principal substância do documentário em questão.

Neste contexto, *Cabra marcado* explora de forma singular os pressupostos do Cinema Verdade e a maneira como os trabalhadores brasileiros são levados à imagem do filme. Se para alguns diretores da época mais próximos do Cinema Direto norte-americano como João Batista de Andrade, autor de *Greve!* (1979), ou ainda Leon Hirszman, autor de *ABC da greve*² (1990), estas reflexões sobre a dimensão autoral e a relação com os personagens resultou na tentativa de produzir um cinema observativo e politicamente engajado, Coutinho vai seguir um outro caminho. Para ele, será mais importante se ater aos atos de fala e à expressão gestual dos personagens, recusando o engajamento político exaltado pelo Cinema Novo. Apesar de ter como pano de fundo um movimento social e a práxis da classe trabalhadora, sua ideia é, em síntese, contar a história do filme interrompido, retratar a maneira como os camponeses reconduziram suas vidas após os eventos da repressão e se aprofundar no modo como aqueles personagens reagem ao serem convidados a lembrar o passado.

Como resultado, as imagens dos trabalhadores do campo se tornam a culminância de uma experiência nova para o cinema documentário brasileiro, que explora em profundidade a memória dos personagens e usa abertamente a dimensão autoral como fonte de sentido na narrativa. Algo que, todavia, convive também com um relativo distanciamento do filme em relação a importantes elementos do cotidiano dos personagens e as condições sociais de seu modo de

² Embora Leon Hirszman tenha falecido no ano de 1987 sem ter conseguido concluir o filme, *ABC da greve* foi finalizado e lançado três anos após a morte de seu diretor, em 1990, através de uma parceria entre o fotógrafo do filme, Adrian Cooper, e a Cinemateca Brasileira – instituição sediada na cidade de São Paulo (SP) responsável pela preservação da produção audiovisual brasileira e que atualmente funciona como parte da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura.

Militância política e vida camponesa pacificada *Cabra Marcado Para Morrer*
(1984)
Rodrigo Lessa

vida na época em que o documentário é realizado – os anos 1980. Características estas que se apresentam como um dos desdobramentos possíveis de serem verificados na estética participativo-reflexiva originária do Cinema Verdade francês.

Um filme sobre o reencontro

Nascido em São Paulo, Eduardo Coutinho é contemporâneo de muitos integrantes do Cinema Novo, sendo amigo e colaborador de alguns deles, como Eduardo Scorel, Zelito Viana, Bruno Barreto e o próprio Leon Hirszman. Ao longo dos anos 1960 e início dos anos 1970, Coutinho participou de alguns roteiros e dirigiu quatro filmes: o inacabado filme de ficção *Cabra marcado para morrer* (1964), um dos três episódios do filme *ABC do amor* (1966), chamado “O Pacto”, o longa metragem *O homem que comprou o mundo* (1968) e, em 1970, o filme *Faustão* (1971), última experiência de Coutinho no âmbito da ficção. Após atuar no Jornal do Brasil durante quatro anos e colaborar no seu tempo extra com mais alguns roteiros de cinema, Coutinho ingressa na Rede Globo para trabalhar no programa Globo Repórter em 1975, onde permaneceria até acompanhar o sucesso nacional e internacional do filme *Cabra marcado para morrer* e se dedicar apenas ao cinema documentário. Dali em diante, sua carreira o colocaria como um dos principais diretores do gênero no país, destacando-se em filmes como *Boca de lixo* (1993), *Babilônia 2000* (2000) e *Edifício Master* (2002). (LINS, 2004).

A história do filme que o permitiu ingressar em definitivo no campo do cinema documentário, no entanto, começa por volta do ano de 1962. Como é

Militância política e vida camponesa pacificada Cabra Marcado Para Morrer
(1984)
Rodrigo Lessa

informado por meio da voz *off*³ logo nas primeiras cenas de *Cabra marcado*, o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) havia organizado naquele ano uma caravana chamada “UNE-Volante” para percorrer o país promovendo discussões sobre o tema da reforma universitária e fomentando a criação de outros centros de cultura. Após passar por Alagoas e Pernambuco e cobrir eventos alinhados com a perspectiva do nacional-desenvolvimentismo – como a criação de um posto de exploração de petróleo pela Petrobrás em Alagoas – a UNE-Volante passa por Pernambuco e chega à Paraíba, onde estava ocorrendo um comício em memória de um militante camponês morto cerca de duas semanas antes por policiais militares na cidade de Sapé. A vítima era o então presidente da Liga Camponesa de Sapé, João Pedro Teixeira.

Nesta circunstância, o diretor não apenas conhece a Liga de Sapé, seus líderes e a família de Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro, como tem a ideia de realizar um filme de ficção sobre a vida do militante camponês. De acordo com a proposta inicial, o filme seria realizado nos mesmos locais onde se desdobraram os acontecimentos, em Sapé, e seria protagonizado por alguns dos camponeses que tinham vivido os acontecimentos de perto, tendo eles a responsabilidade de representar inclusive os próprios papéis.

Dois anos depois, com o apoio do CPC e do Movimento de Cultura Popular de Pernambuco, tudo estava pronto para o início das filmagens. Contudo, novos assassinatos de camponeses e conflitos com a polícia obrigaram o diretor a sair da Paraíba e realizar as filmagens em Vitória de Santo Antão, no Engenho Galiléia, em Pernambuco, dessa vez contando apenas com Elizabeth Teixeira do elenco original. Na nova locação, Coutinho reuniu Elizabeth e os

³ Narração fora de campo inserida após a realização das imagens pela equipe realizadora do filme, geralmente com o objetivo de explicar, descrever ou aprofundar algum elemento presente no plano.

Militância política e vida camponesa pacificada Cabra Marcado Para Morrer
(1984)
Rodrigo Lessa

novos atores, dessa vez escolhidos entre trabalhadores rurais da região e não de Sapé, como sugeria o projeto inicial, começando as filmagens em seguida. Todavia, foi interrompido novamente trinta e cinco dias depois pela deflagração do Golpe Militar, em 1º de abril de 1964. Na oportunidade, Galiléia foi invadida pelo exército e boa parte dos líderes camponeses locais foram presos. Alguns membros da equipe também tiveram o mesmo destino, mas a maioria conseguiu fugir para o Rio de Janeiro deixando parte do material de filmagem para trás.

Mencionado e contextualizado também nestas cenas iniciais, através da narração em voz *off* de Ferreira Gullar, o movimento social que ocupou os interesses do jovem Eduardo Coutinho nesta oportunidade tinha chegado aos anos 1960 com alto nível de organização e integração dos trabalhadores do campo, sobretudo no Nordeste brasileiro, o que esclarece, em parte, o teor violento da ação militar com a qual o diretor se deparou. Berço das Ligas Camponesas, o Nordeste, que desde o fim do ciclo da cana de açúcar no final do século XVIII teve suas terras cultivadas majoritariamente por pequenos agricultores, voltou a despertar o interesse de seus proprietários no final dos anos 1930, quando a Segunda Guerra Mundial provocara uma nova alta histórica no preço do produto. A partir deste período, os trabalhadores arrendatários que viviam na região, quando não despejados, eram obrigados a se tornar “moradores de condição⁴”, sujeitando-se a receber salários mais baixos em relação aos trabalhadores de fora da fazenda ou a pagarem altas e quase

⁴ “Morador de condição” ou “morador”, como aponta Afrânio Garcia Jr. (1989), era a condição de todo trabalhador rural que, sem ser dono de qualquer propriedade ou lugar onde morar, alienava seu trabalho ao senhor-de-engenho em troca de moradia. Nestas condições, era comum que o senhor não só estipulasse unilateralmente um valor pela concessão da moradia e do direito a trabalhar na terra, como também o preço de produtos a serem consumidos nos armazéns de que o senhor era proprietário – em muitos casos havia inclusive uma obrigação de que o camponês recorresse apenas a estes estabelecimentos – e o pagamento por qualquer trabalho realizado por ele nas propriedades.

Militância política e vida camponesa pacificada Cabra Marcado Para Morrer
(1984)
Rodrigo Lessa

insustentáveis taxas de aumento do foro, sendo quase sempre impossibilitados de plantar qualquer cultura que não fosse a de cana. A maior parte, no entanto, terminou mesmo sendo expulsa das terras sem receber pelas benfeitorias de lavouras – como observa a narração em *off* do filme – e convertendo-se em mão-de-obra temporária para reforçar os contingentes recém-formados pelos grandes proprietários nos engenhos. (MARTINS, 1983).

O clima de insatisfação criado a partir do grande número de trabalhadores despejados terminou encontrando lugar nas mobilizações iniciadas em 1955 a partir do contato entre camponeses do Engenho Galiléia, em Pernambuco, e um dos membros do Partido Comunista Brasileiro (PCB) na época, o José dos Prazeres. Prazeres já tinha inclusive iniciado um projeto de organização de ligas camponesas nos moldes do partido cerca de dez anos antes – sendo inclusive nomeado como presidente da liga camponesa de Iputinga, nos arredores de Recife – mas sem o mesmo sucesso. No entanto, com o apoio dele e de outro colaborador não menos importante, o advogado e Deputado Estadual recém-eleito pelo Recife, Francisco Julião, as lutas dos camponeses de Galiléia se expandiram e ganharam núcleos em diversas regiões do país. Cidades como São Lourenço da Mata, em Pernambuco, Sapé, na Paraíba, São João do Pau d’Alho, em São Paulo, e mesmo a capital Goiânia - GO se tornaram neste período sedes de ligas camponesas, as quais contavam muitas vezes com milhares de camponeses filiados nas sociedades civis de direito privado que lhe garantiam existência legal. Desse modo, através da militância dos foreiros e do respaldo jurídico orientado por Julião, os conflitos com os proprietários culminavam em longas batalhas judiciais que levantavam a possibilidade de uma ação de desapropriação na justiça. O que para os camponeses significava a possibilidade de se tornar um pequeno agricultor em sua própria terra e se emancipar das imposições sofridas como arrendatários.

Militância política e vida camponesa pacificada *Cabra Marcado Para Morrer*
(1984)
Rodrigo Lessa

Como observamos a partir dos eventos narrados por Coutinho e das contextualizações protagonizadas pela narração de Ferreira Gullar, as trajetórias dos realizadores do filme e das Ligas Camponesas não introduzem a obra por acaso. A relação do diretor com os militantes das ligas de Sapé e Galiléia são elementos substanciais da história que o documentário procura recompor nos anos 1980. Diferentemente das circunstâncias envolvendo a morte de João Pedro, que seria coberta pelo filme ficcional, o objeto do documentário envolve um universo muito mais complexo de eventos, questões e situações. Além da morte do líder camponês, temos o contexto de interrupção do filme pelo Golpe de 1964 e todos os desdobramentos relativos à repressão violenta que sucedeu este fato, como a dispersão da família de Elizabeth, a prisão de líderes camponeses das Liga de Galiléia que ajudaram no projeto do *Cabra/1964* e a perseguição sofrida pelos realizadores do filme. Ou, em uma palavra, o compartilhamento entre camponeses e cineastas de um quadro de perseguição política que se instalou sobre os movimentos sociais do campo a partir da Ditadura Militar de 1964.

Mas se para as matrizes estéticas tradicionais do cinema documentário brasileiro isso poderia ser uma dificuldade, em virtude da herança expositiva do documentarismo brasileiro e seu padrão de ocultar quase totalmente a dimensão autoral na narrativa, Coutinho encontra em *Cabra marcado* uma forma bastante original de contar essa história. Diferentemente de outros documentários brasileiros, neste filme, a participação no contexto dos eventos não só é reconhecida como passa a ser utilizada para dar origem a uma maneira muito própria de costurar a narrativa documental. Isso pode ser percebido, de imediato, pelo modo como está organizado o enredo do filme. Após a introdução, Coutinho revela os termos de sua nova proposta e sugere como ela é bastante diferente da anterior.

Militância política e vida camponesa pacificada *Cabra Marcado Para Morrer* (1984)

Rodrigo Lessa

Fevereiro de 1981. Dezesete anos depois, voltei a Galiléia para completar o filme do modo que fosse possível. Não havia um roteiro prévio, mas apenas a ideia de tentar 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 da Liga de Sapé, a luta de Galiléia e também a trajetória de cada um dos participantes do filme daquela época até hoje (COUTINHO, 1984).

O modo pelo qual a narrativa será construída, neste sentido, tem como principal elemento catalizador as circunstâncias que envolvem o reencontro da equipe com os personagens com os quais ele compartilhou aquela história e o retorno aos lugares nos quais os eventos dramáticos ocorreram. Por isso, a cada região para onde viaja, cada casa visitada e sobretudo a cada pessoa reencontrada e entrevistada o diretor apresenta os sujeitos, chama a atenção do espectador para nuances que as imagens não tornam tão claras ou, em resumo, introduz a circunstância da cena de acordo com o contexto de seu retorno à região.

Entretanto, além de compor o enredo e inserir dramaticidade no documentário à medida em que seu diretor narra as situações que envolvem o reencontro com os camponeses, a estética participativo-reflexiva tem também um papel documental no filme, como podemos notar pela reunião de elementos que contribuem para a compreensão mais completa sobre as informações levantadas em algumas cenas. É o que ocorre, por exemplo, nas primeiras abordagens com Elizabeth Teixeira, principal figura do documentário. Após introduzir a si mesmo e os outros personagens, utilizando inclusive uma exibição do *Cabra/1964* realizada com os camponeses em um sítio de Vitória de Santo Antão, Coutinho apresenta as circunstâncias de seu encontro com a viúva de João Pedro. Elizabeth, como narra o diretor, estava desaparecida há dezessete anos, tendo se escondido em uma pequena cidade perto da fronteira entre a

Militância política e vida camponesa pacificada Cabra Marcado Para Morrer
(1984)
Rodrigo Lessa

Paraíba e o Rio Grande do Norte, chamada São Rafael. Uma das poucas pessoas ligadas a Elizabeth que sabia onde ela havia se escondido era Abraão, seu filho mais velho.

Abraão, quando contatado por Coutinho, concorda em levar a equipe de filmagem até ela. Contudo, as exigências que faz e as tentativas de interferir no depoimento de sua mãe terminam dando origem a situação bastante complexa que interfere na participação da protagonista no filme. No encontro, Abraão coage sua mãe a saudar o então presidente João Figueiredo pela possibilidade de estar vivendo aquele reencontro. A postura impositiva de seu filho, que exige do diretor em tom exaltado que a declaração seja registrada, e o modo como Elizabeth Teixeira responde contextualizam o elogio isolado feito por ela a uma figura aliada aos grupos institucionalizados que a perseguiram. Deste modo, o filme dá condições para que o espectador perceba aquilo que Coutinho havia notado no momento da entrevista e informado momentos depois, no próprio documentário: Abraão estava inibindo Elizabeth e influenciando-a em algumas de suas respostas na primeira entrevista.

Não há como saber exatamente pelo filme se Elizabeth compartilhava ou não a visão de Abraão, ou ainda se este faz a exigência à equipe do filme por convicção ou para evitar algum tipo de represália dos militares ou de grandes proprietários de terra da região. Contudo, diante das circunstâncias, o modo como Coutinho mantém a declaração de Abraão registra o constrangimento que este impõe à sua mãe e garante ao espectador uma visão mais completa sobre a entrevista de Elizabeth e em especial sobre o contexto de sua declaração sobre o presidente João Figueiredo.

Além de fornecer informações complementares a depoimentos colhidos pelo filme, o papel documental desta estratégia mostra-se igualmente importante no sentido inverso: o de converter depoimentos e participações confusas com

Militância política e vida camponesa pacificada Cabra Marcado Para Morrer
(1984)
Rodrigo Lessa

poucas informações em cenas potencialmente reveladoras. Isso pode ser observado na oportunidade em que Coutinho visita um dos filhos de Elizabeth, João Pedro Teixeira Filho, o “Peta”, e o Sr. Manoel Justino, pai de Elizabeth, que se tornou o responsável imediato pelo seu neto quando este ainda tinha dois anos. O encontro da equipe com os dois é marcado pelo imenso desconforto de Manoel Justino em ser interpelado para falar de sua filha, figura que há anos não via e com quem tinha rompido totalmente as relações. O registro de sua participação, neste contexto, mostrou-se um sério desafio para a equipe de Coutinho, sobretudo porque Manoel Justino insistia em se esconder e evitar qualquer contato com a equipe que se aproximava dele para extrair seu depoimento.

Entretanto, Coutinho não deixa aquela cena se perder pela sua precariedade: ele a contextualiza com uma série de informações que explicam o comportamento de Manoel Justino e, nesta medida, situam o espectador diante de todo constrangimento vivenciado na relação entre equipe e personagens. Pouco antes da cena, Coutinho informa que, ainda nos anos 1960, Elizabeth e João Pedro haviam rompido relações com Manoel Justino após este brigar com João Pedro. Em represália, seu pai terminou por vender a terra onde sua filha morava com toda a família a um comerciante, sendo ela ameaçada de despejo logo após o negócio ser fechado. Depois do ocorrido, João Pedro chegara a entrar na justiça, mas morreu antes de receber a sentença que terminou sendo favorável e garantiu a permanência de Elizabeth e sua família na propriedade, ao menos até sua fuga. Em seguida, o diretor traz uma de suas conversas com outra filha de Elizabeth, Maria das Neves Altina Teixeira, a “Nevinha”, que morava perto da casa do avô. Através dela, sabemos que este criara sob a influência de boatos a estranha suspeita de que Elizabeth havia atentado contra sua vida anos

Militância política e vida camponesa pacificada Cabra Marcado Para Morrer
(1984)
Rodrigo Lessa

antes, mais exatamente quando aquilo que pareceu uma quadrilha de ladrões de gado tentou assaltá-lo em uma de suas propriedades.

Se de maneira isolada a cena com Manoel Justino dificilmente pudesse ser inserida, as histórias relatadas pela narração em *off* e a entrevista de Maria das Neves tornam o clima de total animosidade um documento importante sobre as posturas assumidas pelo pai de Elizabeth diante dela e de seu genro, João Pedro. Deste modo, se as interferências de Abraão no discurso de Elizabeth e a hostilidade de Manoel Justino constituíram situações confusas em si mesmas, a estratégia participativo-reflexiva acaba convertendo-as em circunstâncias reveladoras ao serem complementadas com informações adicionais que as contextualizam e lhes dão sentido. O que faz com que as dificuldades enfrentadas pelo diretor sejam tomadas como possibilidades mais amplas de registro e documentação de aspectos da realidade refigurada, algo novo para o cinema documentário brasileiro até então.

A luta que vem da memória

Como observamos, a abordagem participativo-reflexiva que Coutinho incorpora do cinema de Rouch constitui um dos principais traços de originalidade deste filme. O encontro entre o cineasta e personagens tem um papel importante na composição do enredo, oferece uma forma mais flexível de documentação por incorporar as dificuldades que o cineasta encontra nos trabalhos de filmagem e, ademais, torna-se um eficiente recurso dramático ao conduzir as expectativas em torno dos fatos que envolvem a morte de João Pedro e o quadro de repressão que se abateu sobre a equipe do filme nos anos 1960.

Militância política e vida camponesa pacificada Cabra Marcado Para Morrer
(1984)
Rodrigo Lessa

No entanto, mesmo sendo uma característica marcante, o recurso que mais agrega informações e traços sobre a realidade social no filme não compreende exatamente os encontros entre a equipe e os personagens. Na verdade, a ferramenta mais importante no trabalho de recompor os elementos da história que cerca a morte de João Pedro e o filme interrompido nos anos 1960 é outra: a memória. É sobretudo a partir da memória que as histórias do Engenho Galiléia, da emboscada que matou João Pedro, de Elizabeth e dos outros camponeses são recuperadas. Coutinho utiliza imagens de arquivo e narrações em voz *off* para trazer detalhes e informações não mencionadas nas entrevistas, complementando seus conteúdos a partir de cronologias e contextualizações que explicam melhor os acontecimentos descritos pelos camponeses. Todavia, é sobretudo a partir de suas declarações e mais particularmente dos assuntos que surgem na memória dos personagens sobre o passado das lutas que os assuntos vão sendo abordados, sendo este o principal elemento que converte o projeto relativamente improvisado de um documentário em uma importante cobertura de fatos e questões envolvendo a luta das Ligas Camponesas em meados do séc. XX no Brasil.

De imediato, a captura das circunstâncias em que o camponês retoma os processos na década de 1960 é utilizada para documentar fatos e detalhes levantados pela equipe sobre a história que está sendo contada. Quando Coutinho reencontra em sua casa um dos atores do filme e proprietário do sítio onde parte das cenas foi filmada, José Daniel, temos o interessante relato sobre as circunstâncias que cercaram a chegada da polícia no sítio em busca dos membros da equipe de filmagem, fato que ocorreu em 1º de abril de 1964, dia do Golpe. Como narram José Daniel e um de seus filhos, o João José, a polícia chegou ao lugar para investigar a posse de metralhadoras e “materiais subversivos” que Coutinho e seus colaboradores estariam compartilhando com

Militância política e vida camponesa pacificada Cabra Marcado Para Morrer
(1984)
Rodrigo Lessa

os camponeses. Notícias de jornal apresentadas sobre o assunto, neste momento, dão conta de que Coutinho e sua equipe vinham sendo citados pela polícia como um “grupo revolucionário de cubanos” que estaria organizando um levante na região, incitando os camponeses à violência e à luta armada. (COUTINHO, 1984).

Além da narração em voz *off* que expõe a situação e as imagens de arquivo e trazem as reportagens publicadas nos jornais sobre os cubanos em território brasileiro, são estes dois personagens retomam alguns elementos das discussões mantidas com a polícia, já que Coutinho, Elizabeth e o resto da equipe tinham seguido poucas horas antes pela mata no dia da abordagem para fugir em direção a Recife. É neste momento que, dentre outras declarações, João José relata não apenas o questionamento quimérico da polícia sobre as armas, como também a indagação sobre o grupo estrangeiro que, segundo os militares, vinha mobilizando uma “revolução comunista” em Vitória de Santo Antão e havia dado a ele um livro sobre cinema. Livro que, na verdade, era da equipe de Coutinho e fora guardado pelo filho de José Daniel num baú velho em sua casa.

Eles disseram “esse livro é dos cubanos, rapaz!”. Eu disse, não senhor, esse livro é meu. [...] Pensavam que vocês [ele se dirige a Coutinho e equipe] eram os cubanos barbudos que estavam fazendo uma filmagem aqui, não é? Lá naquela época, em 1964. Então eu disse: “Não senhor, aqui não tem nada de cubano, não tem comunista, tá ouvindo?” [...] Depois, ele disse: “Tá certo então, agora tu vai mostrar onde tá as armas.” Eu disse: “Ah, dessa aí só quem tem é dois fazendeiro, que mora aqui: é o senhor de Engenho de Bento Velho e Lourival Pedroso, do Engenho Gameleira. Mas tem é ‘muita’ dessa! Ele é cangaceiro!” [...] Eu disse: “coronel”, aqui não tem arma, nem cubano nem nada, tem o povo morrendo de fome, doente, sofredor, como eu mesmo estou doente. E precisa de remédio e de comer, esse povo daqui. Liberdade e terra pra trabalhar! (COUTINHO, 1984).

Militância política e vida camponesa pacificada Cabra Marcado Para Morrer
(1984)
Rodrigo Lessa

Além da recuperação destes fatos e detalhes que cercam elementos da história, a importância da memória camponesa pode ser percebida no filme também na maneira com que este captura alguns dos fundamentos históricos presentes na consciência de classe e no projeto político das Ligas. O que pode ser notado, por exemplo, na percepção da situação de insuficiência econômico-social dos trabalhadores e de suas famílias, na consciência da desigualdade entre os camponeses e os donos das grandes propriedades e na definição deste como um dos principais adversários da luta política⁵. (BASTOS, 1984).

Em 1981, quando Coutinho foi à região completar o filme, dois dos antigos “galileus” fundadores da primeira liga camponesa ainda estavam vivos: José Hortêncio e João Virgínio. Os dois, para sorte da equipe, ainda estavam morando em Galiléia, sendo então convidados pelo diretor a dar um depoimento sobre as circunstâncias nas quais a Sociedade Agrícola de Plantadores e Pecuáristas de Pernambuco (SAPP), primeira liga camponesa do país, foi fundada em 1954.

⁵ Como nota Elide Rugai Bastos (1984) no livro “As Ligas Camponesas”, existem alguns elementos presentes nos discursos e nas práticas dos camponeses que apontam para alicerces importantes da sua luta política e a particularizam enquanto movimento social camponês. Em primeiro lugar, observa-se a percepção de insuficiência econômico-social, que pode ser observada, por exemplo, pelas dificuldades de apropriação dos resultados de seu trabalho, pela sua insuficiência para o pagamento da renda da terra ou mesmo pelas dificuldades que sua condição apresenta para a aquisição de serviços básicos, como a de sepultar seus mortos. Em segundo, compreende um dos alicerces deste projeto a consciência da desigualdade existente entre o camponês e o dono da terra, manifesta nas menções à hipossuficiência deste diante dos proprietários de terra ou ainda no modo como o princípio da igualdade presente na própria ordem legal do Estado brasileiro seria quase sempre ignorado quando se tratasse dos direitos do povo e de famílias mais pobres. Por último, consiste num elemento deste projeto a definição do grande proprietário de terras como o adversário fundamental a ser enfrentado na luta. (BASTOS, 1984).

Militância política e vida camponesa pacificada Cabra Marcado Para Morrer
(1984)
Rodrigo Lessa

Apenas o depoimento de João Virgínio será incorporado ao filme. No entanto, sua participação apresenta detalhes importantes sobre a ausência de condições materiais suficientes para que os camponeses pudessem enterrar seus mortos segundo o desejo das famílias, o que representou uma importante motivação para a organização do coletivo de trabalhadores foreiros do Engenho Galiléia.

A primeira reunião foi ele [José Hortêncio] mais o cunhado, o sobrinho e eu. Nós juntos aqui [...] batendo um papo, aqui mesmo neste sítio. Conteí minha história, minhas ideias que eu tinha, de fundamento de uma associação para beneficiamento de uma sociedade para beneficiar os defunto, o povo. Os defunto aqui era enterrado num caixão que o prefeito tinha na prefeitura que emprestava agente botar o defunto lá no buraco e trazer o caixão e entregar na prefeitura. Esse caixão se chamava “Lolô”. Agente tomava emprestado do prefeito para poder enterrar. (COUTINHO, 1984).

Também a consciência da desigualdade entre os donos das terras e os camponeses é uma das tônicas do discurso da viúva de João Pedro, Elizabeth Teixeira, e em mais de uma passagem. Seja analisando os atos de violência sofridos por ela e sua família, seja pelas diferenças materiais entre proprietários e não proprietários de terra, a discrepância entre o poder político e econômico dos “latifundiários” e a fragilidade material dos camponeses, como pontua a viúva de João Pedro, são recorrentes nos depoimentos. Ao falar sobre o dia em que foi presa e levada a depor no exército, sendo nesta oportunidade questionada sobre sua participação em eventos relacionados à ocupação de terras de donos de engenho, Elizabeth garante não ter participado de nenhuma ação, mas ainda assim defende que estas iniciativas tinham um contexto muito particular que justificava a iniciativa.

Não tinha conhecimento de invasão de terra não. Se havia é porque havia algum desentendimento entre o proprietário e o morador. Porque nenhum proprietário quer que o

Militância política e vida camponesa pacificada Cabra Marcado Para Morrer
(1984)

Rodrigo Lessa

morador tenha direito a nada! Queria tomar mesmo na marra... E o morador se via obrigado a resolver o problema dele (COUTINHO, 1984).

Como podemos observar no documentário, Elizabeth percebe o sentido na luta do camponês que busca permanecer na terra, pois o camponês, como parte mais frágil, é comumente expulso das terras sem receber pelas benfeitorias ou por qualquer resultado de seu trabalho nas propriedades. Algo que, em contrapartida, legitima a ação de permanecer na terra contra os interesses dos proprietários ou, eventualmente, ingressar numa propriedade e permanecer aí por falta de outro meio digno de produção da própria subsistência e de sua família.

A desigualdade, contudo, é também analisada por Elizabeth de forma mais ampla em outras oportunidades. Na última cena, quando Coutinho se despede dela, outra longa e reveladora declaração é proferida por Elizabeth a respeito da importância da luta dos camponeses e, mais particularmente, da condição pauperizada em que estes se encontram.

Enquanto se diz “tem fome”, e salário de miséria, o povo tem que lutar. Quem é que não luta, por melhora de vida!? Tem que lutar. [...] É preciso mudar o regime, é preciso que o povo... porque enquanto estiver essa democraciazinha aí... democracia sem liberdade, democracia com salário de miséria e de fome!? Democracia com filho do operário e do camponês sem direito a estudar!? (COUTINHO, 1984).

Por último, no depoimento em que relata alguns diálogos de João Pedro com seus companheiros das ligas, Elizabeth aponta ainda para a compreensão de que a luta, naquela oportunidade, exigia uma organização destes contra os interesses e ações dos proprietários ou latifundiários.

Outros já vinham mesmo participar a ele [João Pedro] que estavam jogados do sítio, que o proprietário queria que saíssem, que não tinham direito à lavoura deles. Falava para eles: “Ah, companheiros, é preciso ‘nós se organizar’”. Nós organizados, poderemos acabar com este estilo do

Militância política e vida camponesa pacificada Cabra Marcado Para Morrer
(1984)

Rodrigo Lessa

proprietário tomar as nossas lavouras. Mas enquanto nós não se organizar, ele toma e... fica tomado (COUTINHO, 1984).

De um lado, como observarmos rapidamente na passagem em que Elizabeth se reporta ao presidente Figueiredo, estes elementos que apontam para a consciência política no discurso e na memória dos camponeses convivem com contradições importantes em suas formas de pensar. Em mais de uma oportunidade, por exemplo, a religiosidade entra como elemento norteador de uma providência divina que irá se abater sobre os conflitos ou como fator que sustenta o valor moral dos camponeses. Isso pode ser percebido, inclusive, quando Elizabeth narra que João Pedro demonstrou sua postura ordeira ao mencionar sua fé religiosa e provar o conhecimento de passagens da bíblia em uma de suas prisões.

Por outro, é importante notar ainda que, apesar de autores como Elide Rugai Bastos (1984) afirmarem que o fato de pautar sua luta na busca pela pequena propriedade tenha impedido que a consciência de classe se manifestasse entre os camponeses, sendo esta portanto uma luta sem possibilidade de aproximar das lutas do proletariado urbano, observa-se em muitos depoimentos tomados no filme que o discurso dos camponeses consegue transcender a luta pela posse e propriedade da terra, delineando-se um caráter de classe na organização camponesa. A própria Elizabeth, como observamos no exemplo da passagem acima, refere-se a momentos de consciência e ação comuns dos camponeses, e ainda ao povo pobre de um modo geral, ao tempo em que tem nítida percepção do papel da polícia operando em função dos interesses dos grandes proprietários de terra. Também é este o caso de João Virgínio, que em seu relato sobre os tempos em que foi preso e torturado pelo exército compreende a maneira como forças repressivas e latifundiários representavam a

Militância política e vida camponesa pacificada *Cabra Marcado Para Morrer*
(1984)
Rodrigo Lessa

opressão e, em resposta, defende a tomada de consciência por parte dos camponeses e trabalhadores pobres do campo⁶.

O mais importante, contudo, é notar como a estratégia utilizada no filme consegue captar estes momentos, registrando na narrativa as formas de consciência e os traços ideológicos do discurso mobilizado pelos camponeses. Embora o interesse do diretor não esteja dirigido exatamente a estas questões, a memória dos personagens permite ao filme esboçar como os sujeitos sociais produziam a sua consciência política no início da década de 1960. Certamente, devem existir diferenças entre o conteúdo do discurso político do movimento nos idos de 1960 e cerca de vinte anos depois, quando o documentário foi realizado. Todavia, é possível notar que a estratégia de valorizar e promover no filme as posições e leituras que os próprios camponeses realizam sobre os fatos consegue tocar nas formas de consciência e em traços do discurso ideológico dos camponeses, fazendo da obra uma importante e rica forma de registro da luta política camponesa no Brasil para o cinema documentário na época.

Da organização política ao modo de vida pacificado

Como apontamos no início do texto, a estética participativo-reflexiva presente em *Cabra marcado para morrer* busca a exposição da dimensão autoral no documentário produzindo informações a partir do contato entre equipe e

⁶ Eu produzia aqui nesse sítio onde estou meio caminhão de mercadoria por semana. O exército pegou, tirou eu aqui, botou na cadeia, cegou-me um olho, deu-me uma pancada e eu perdi o ouvido, outra pancada perdi o coração, passei seis anos na grade da cadeia. O que foi que eu construí na grade da cadeia pra nação? [...] Mas não tem melhor do que um dia atrás do outro e uma noite no meio, e ajuda do nosso senhor Jesus Cristo é quem vai proteger agente. As graças de Deus tá caindo aí de hora em hora. Confie em Deus porque, essa infelicidade... um dia o povo tem de pensar quem são eles. Não é possível agente viver a vida todinha debaixo desse pé de boi não. (COUTINHO, 1984).

Militância política e vida camponesa pacificada *Cabra Marcado Para Morrer*
(1984)
Rodrigo Lessa

demais personagens. Entretanto, é importante notar, este traço reflexivo não necessariamente vem acompanhado de um exercício autocrítico do diretor na narrativa em relação à sua visão política sobre os fatos. Na verdade, em *Cabra marcado*, Coutinho está em busca de uma forma de filmar que lhe permita não ser associado a qualquer tipo de grupo, tendência ou posição política, evitando o quanto possível se pronunciar ou buscar no trabalho estético qualquer coisa que esteja além das formas como seus personagens se expressam diante da câmera. Algo que, contudo, não o exime de promover uma forma ideológica bem particular de apropriação do cotidiano dos personagens.

Logo no início do documentário, quando menciona as circunstâncias que o levaram à cidade de Sapé, tomando nesta oportunidade conhecimento das circunstâncias que envolviam a morte de João Pedro Teixeira, Coutinho ironiza o engajamento político do qual era adepto e que marcava a visão do seu grupo na UNE nos anos 1960. “Como integrante do CPC e responsável por estas filmagens, também paguei meu tributo ao nacionalismo da época, indo filmar em Alagoas um campo de petróleo que a Petrobrás começava a explorar.” (COUTINHO, 1984). O CPC tinha chegado ao Nordeste para, dentre outras coisas, filmar o contraste entre a pobreza da população e a riqueza das empresas multinacionais. E ele, como diretor e responsável pela realização das imagens, era uma das figuras imbuídas de problematizar estes contrastes através dos trabalhos com os meios audiovisuais.

O nacional-desenvolvimentismo e a denúncia das imposições imperialistas na sociedade brasileira daquele período, contudo, foram as últimas tendências políticas presentes na realidade social do país que o diretor reconheceu e problematizou em sua trajetória como artista. Deste período até final dos anos 1970 e início dos anos 1980, quando realiza este documentário, a politização da realização artística e o envolvimento em debates sobre os destinos

e problemas sociais do país deixam de ser um atrativo para Coutinho, que passa a desenvolver uma forma de filmar que se entendia desvinculada destas e de outras posições referenciadas neste período.

Adotando a forma de um “cinema de conversação”, escolhi ser alimentado pela fala-olhar de acontecimentos e pessoas singulares, mergulhadas na contingência da vida. Eliminei, com isso, até onde foi possível, o universo das ideias gerais, com as quais dificilmente se faz bom cinema, documentário ou não, e dos “tipos” imediata e coerentemente simbólicos de uma classe social, de um grupo, de uma nação, de uma cultura. (COUTINHO, 2008, p. 15).

A busca do diretor por novos caminhos após o auge da era cinemanovista, por conseguinte, está basicamente relacionada a um distanciamento dos debates protagonizados por este movimento, sendo eles considerados como fontes de potenciais e indesejadas generalizações sobre a realidade a ser abordada nos filmes. Como analisa Consuelo Lins, um dos principais nomes no âmbito da análise da sua obra e colaboradora do diretor nos filmes *Edifício Master* e *Babilônia 2000*:

De certa forma, toda generalização é contra o ser; o conceito é incapaz de acolher o que é único e intransferível, o que é imanente ao corpo e à vida singular, o que só acontece uma vez. O que escapa de ‘idéia’ geral, esse conjunto de pequenas singularidades, encontrará abrigo no cinema de Coutinho, e por isso as palavras de Ricoeur⁷ citadas no início parecem bem adequadas. (LINS, 2004, p. 09).

Logo, conceitos recorrentes entre cineastas e intelectuais da época, como formas sociais, estrato social, classe, dominação, movimento social, alienação e ideologia são excluídos do trabalho documental de Coutinho como ferramentas

⁷ A autora se refere ao trecho do livro de entrevistas “O Único e O Singular”, que segundo ela é uma boa síntese da obra de Coutinho. O trecho diz: “Onde há poder, há fragilidade. E onde há fragilidade, há responsabilidade. Eu diria mesmo que o objeto da responsabilidade é o frágil, o perecível que nos solicita. Porque o frágil está, de algum modo, confiado à nossa guarda. Entregue ao nosso cuidado.” (RICOEUR apud LINS, 2004, p. 07).

de análise e compreensão da realidade social. No lugar deles, surgem noções como “fala-olhar”, “conversação” e “memória do presente”, algo que se dá sobretudo pelo interesse do diretor em se afastar dos discursos e formas de pensar do Cinema Novo. Em *Cabra marcado*, por exemplo, como analisa Consuelo Lins, o que vemos não é a figura do “camponês” das Ligas:

O que faz *Cabra marcado* é justamente identificar as variações, as inflexões, as marcas sutis que mostram que essas trajetórias anônimas não são homogêneas e que não há o “camponês” propriamente. Há, sim, uma multiplicidade de existências com uma experiência comum nas lutas sociais dos anos 60, mas com inserções diferenciadas nessas lutas e caminhos posteriores bastante distintos. ” (LINS, 2004, P. 33).

Embora *Cabra marcado* seja um filme no qual Coutinho ainda estivesse ponderando e amadurecendo uma forma de documentarismo que viria a dar a tônica de sua carreira como cineasta, é possível perceber já aqui algumas de suas características na elaboração das imagens, concepção e desdobramento dos contatos com os camponeses. Em primeiro lugar, isso pode ser notado pela maneira como ele resolve contemplar um dos objetivos que definiu para seu enredo: o de retomar a trajetória de cada dos participantes do filme daquela época até o momento em que o documentário fora realizado. Em meio às aproximações com João Mariano, camponês que fez o papel de João Pedro, José Daniel, Bráz Francisco da Silva e Cícero Anastácio da Silva, Coutinho aborda aquilo que entende ser a “trajetória” dos participantes.

Isso porque esta trajetória, importa notar, é investigada segundo uma orientação bastante específica. Coutinho procura pontuar a vinculação a grupos religiosos – muitos dos camponeses eram ou se tornaram membros de igrejas evangélicas –, a constituição familiar, a satisfação ou insatisfação com as escolhas de morar no campo ou na cidade – alguns permaneceram como agricultores e outros se tornaram operários urbanos – e, de um modo geral, o autor apresenta

Militância política e vida camponesa pacificada Cabra Marcado Para Morrer
(1984)
Rodrigo Lessa

questões que possam esclarecer se estes indivíduos progrediram sob o ponto de vista da aquisição de bens materiais ou se permaneceram estagnados diante das dificuldades como camponeses pobres.

Desse modo, ao lado dos depoimentos sobre como se sentem vendo as imagens do filme interrompido em 1964, o filme se limita aos modos de produção e reprodução social dos indivíduos entrevistados, não havendo ali rastro de tensão ou conflito social com quais atores sociais, como era a tônica da realidade filmada por Coutinho nos anos 1960. Nas cenas em que Braz Francisco da Silva aparece encenando o trabalho na roça da qual é proprietário, por exemplo, ou João Mariano, frente a um pequeno armazém do qual é dono, mostra a forma modesta em que vivem, o cotidiano é apresentado como recorte de uma realidade na qual os camponeses encontram-se livres de novos embates sociais e políticos. A partir do trabalho que Coutinho realiza, estes personagens também não são convidados a relacionar suas condições de vida ao contexto de repressão sofrido anos antes, a analisar as suas condições sociais diante dos obstáculos à sua emancipação. Quando declarações deste tipo aparecem, por exemplo, nas falas de João Virgínio e de Elizabeth, não são exatamente as lutas, as tensões e as formas com que os camponeses as encaram o foco da narrativa. Apesar dos resultados na captação das formas de pensar dos camponeses, ao abordar os depoimentos, como vimos, Coutinho não está interessado nas contradições sociais reveladas pela experiência da luta camponesa, mas sim na dramaticidade com que os camponeses expressam e narram as suas histórias, na forma como supostamente teatralizam e constroem propositalmente sua própria performance de fala.

Em segundo lugar, as imagens realizadas sobre este cotidiano são produzidas em circunstâncias nas quais o indivíduo surge de maneira isolada, distante das tarefas e situações que marcam sua vida social. Pela própria proposta

Militância política e vida camponesa pacificada Cabra Marcado Para Morrer
(1984)
Rodrigo Lessa

do filme, cenas que remetem ao trabalho ou a discussões entre pares sobre as condições de vida e trabalho são utilizadas apenas para ilustrar o conteúdo das entrevistas. Apesar de apontar para estas situações como evidências de uma rotina diária, esta referência é superficial: Coutinho não acompanha o dia-a-dia do trabalho na lavoura, a relação com os latifundiários da região, com a polícia, a negociação das colheitas nas feiras ou a sociabilidade entre os camponeses que ganham a vida por meio do trabalho assalariado. O cotidiano sobre o qual o diretor demonstra interesse, como observamos em textos e entrevistas concedidas por ele, está presente apenas como cenário no qual as mesmas são realizadas. O espaço, nas imagens, não se encontra relacionado à dimensão temporal do cotidiano em situações decisivas para os personagens, como as condições de sua reprodução material, a convivência, o surgimento e o enfrentamento dos problemas. Este encontro é apresentado com maior complexidade e riqueza de elementos apenas nos depoimentos dos camponeses. Mas como nestes depoimentos o que a equipe busca é apenas a desenvoltura do ato da fala, a “fala-olhar”, a “conversação”, há um importante limite na aproximação de suas técnicas com o cotidiano dos personagens do filme.

Deste modo, a luta social que anos antes tinha marcado a organização camponesa é parcialmente deslocada diante do interesse de normalização da vida que os camponeses buscaram para sobreviver. Agora, as novas tensões e conflitos potencialmente existentes nos passam ao largo do recorte que o diretor realiza sobre o cotidiano. O documentário centraliza as atenções no estabelecimento de hábitos e rotinas, sendo, por fim, uma narrativa que aponta para a vitória da ordem sobre o movimento, da normalização da vida frente à luta revolucionária. O novo cotidiano, no filme, existe como uma experiência camponesa livre de elementos da luta de classes, pautada num modo de vida rotinizado onde este fenômeno social só existe como memória, como uma

Militância política e vida camponesa pacificada *Cabra Marcado Para Morrer*
(1984)
Rodrigo Lessa

circunstância do passado que não traz implicações ou desdobramentos para um presente reconciliado com práticas conservadoras e com a banalidade do dia-a-dia. O que sobrou do passado no filme, como nota Célia Tolentino (2001) na sua análise de *Cabra marcado para morrer*, foram apenas as cicatrizes da luta, os efeitos nocivos sobre as famílias, sobre o corpo dos camponeses torturados e mortos, e, por último, uma história de direitos usurpados pela polícia e pelo Estado. Diante de tudo isso, o documentário sugere que o discurso do camponês estaria seguindo no sentido inverso ao da militância, pois, após a vivência da luta política, estes estariam desejando apenas a reposição das formas coletivas de vida, dilaceradas também mediante o próprio desdobramento da ação política⁸. (TOLENTINO, 2001).

Considerações finais

Neste estudo, a noção de representação é assumida como uma categoria que, tal qual escreve Marx (2008), corresponde à síntese de múltiplas determinações passíveis de serem encontradas a partir do seu processo social e histórico de gênese, esteja ela na forma científica, religiosa ou, como é o caso aqui, artística. Sem tomar o filme como algum tipo de reprodução não mediatizada da vida cotidiana referenciada pelas imagens, nem, por outro lado apontar o conteúdo do filme como um resultado exclusivo das ideias e idiosincrasias do artista, esta pesquisa procurou investigar o condicionamento do filme de Eduardo Coutinho, contextualizando-o histórica e socialmente para

⁸ “Essa análise contribui para oferecer substância ao que estamos sugerindo como elemento da autocrítica do nosso segundo narrador e que aparece de forma subliminar: a consciência *a posteriori* de que, se o discurso dos mediadores ia da organização para a revolução socialista, o dos trabalhadores ia da organização para a reposição de formas coletivas de vida.” (TOLENTINO, 2001, p. 217).

Militância política e vida camponesa pacificada *Cabra Marcado Para Morrer*
(1984)
Rodrigo Lessa

tentar entender como, em meio à relação dialética entre as condições sociais objetivas e as formas de pensamento, conteúdo e forma artísticas se tornaram a expressão das contradições da realidade social. Afinal, se percebemos com o apoio da *Teoria Estética* (2008) de Theodor Adorno que o caráter linguístico das obras de arte contém os “antagonismos não resolvidos” das relações sociais nas quais os sujeitos responsáveis pelas obras estão inseridos e que, por sua vez, retornam às obras – através da mediação da subjetividade artística – como problemas imanentes à sua forma, este exercício consistiria basicamente na proposta de analisar a forma do filme para compreender como estes antagonismos se apresentariam nas sequências e cenas da obra, marcando a sua relação com os processos sociais que condicionaram a sua criação. Algo que, por sua vez, exige, como o apoio de uma bibliografia específica e com a compreensão das circunstâncias que envolvem a realização do filme, a aplicação procedimentos metodológicos de decomposição e recomposição da linguagem cinematográfica, tendo em vista, sobretudo, a necessidade de capturar os princípios gerais sob os quais se organizam as narrativas. (CASETTI; DI CHIO, 1998).

Embora não se orientem pelo mesmo método de análise, alguns dos autores que investigaram a narrativa de *Cabra marcado para morrer* reconhecem neste documentário a chegada de um tempo em que os traços do cinema participativo-reflexivo herdado do Cinema Verdade francês encontrariam uma maneira mais coerente de levar seus temas e personagens à imagem do filme. (RAMOS, 2004). Com a estética reflexiva – que revela as condições de produção do filme – e o traço participativo – que torna a narrativa menos marcada pela imposição de significados à vida dos personagens, construindo mais no resultado do diálogo entre estes e a equipe – o documentário conseguiria abandonar as narrativas que expressavam um forte engajamento político,

Militância política e vida camponesa pacificada Cabra Marcado Para Morrer
(1984)
Rodrigo Lessa

presente sobretudo nos filmes do Cinema Novo. Coutinho, nesta medida, seria um dos responsáveis por reproduzir no Brasil uma forma de realizar cinema sem generalizações, sem pretensões em relação a raciocínios de cunho político e científico. O diretor, inclusive, é o primeiro a enxergar desse modo sua presença no âmbito do cinema brasileiro. Segundo ele:

Muitos documentaristas ditos progressistas, de esquerda ou de qualquer forma interessados no social, costumam filmar aqueles acontecimentos ou ouvir aqueles personagens que confirmem suas próprias idéias apriorísticas sobre o tema tratado. Daí se segue que apenas acumula dados e informações, sem produzir surpresas, novas qualidades não previstas. O acaso, flor da realidade, fica excluído. Creio que a principal virtude de um documentarista é a de estar aberto ao outro, a ponto de passar a impressão, aliás verdadeira, de que o interlocutor, em última análise, sempre tem razão. Ou suas razões. Essa é uma regra de suprema humildade, que deve ser exercida com muito rigor e da qual se pode tirar um imenso orgulho. (COUTINHO, 2008, p. 20-21).

Para a sua colaboradora Consuelo Lins (2004) esta forma dialogada, participativa e reflexiva de produção documental deixaria de assumir por este caminho o compromisso de filmar a realidade objetiva, buscando reconstituí-la ou representá-la como ela supostamente existiria para além do filme. “Em outras palavras, não se trata de filmar a realidade pronta, mas uma realidade sendo produzida no contato com a câmera.” (LINS, 2004, p. 39). O propósito do diretor seria, então, o de a partir de imagens, de fragmentos, mostrar aos poucos como as memórias individuais se mesclam à memória coletiva e ao mundo para de alguma maneira tocar ou fazer aquilo que se entende por “real” advir destes traços individuais de memória.

É este também o destaque que Bernadet (2009) dedica à realização de Coutinho. A questão do “outro” que o documentário traz ao se reportar aos personagens do povo, como sabemos, implica para Bernadet (2009) na

Militância política e vida camponesa pacificada Cabra Marcado Para Morrer
(1984)
Rodrigo Lessa

relativização dos discursos, na evidência de sua qualidade fragmentada. Implica na revelação de que vivemos em um “mundo policêntrico” ou de um “mundo que não tem mais centro”. *Cabra marcado para morrer*, dentro deste contexto, revelaria ao lado de filmes como *Opinião pública* a maneira com a qual o documentário estaria seguindo rumo a uma realidade nova no mundo e gradualmente revelada no cinema. “O fragmento não é uma arbitrariedade estilística, mas é a própria forma da história derrotada, motivo pelo qual, mesmo na busca da coerência e da significação, o caráter fragmentário não pode nunca ser abandonado. Cabra realiza isso de forma admirável.” (BERNADET, 2009, p. 232-233). A estratégia desconstrucionista, que revela as condições de produção de sentido na narrativa, e dialogada, por conduzir os depoimentos através de conversas entre os personagens e a equipe do filme produziria nesta medida um descentramento do cineasta como entidade portadora dos critérios de veracidade e objetividade das imagens. A transposição da realidade como recorte, neste sentido, revelaria a superação de uma época derrotada – a do Cinema Novo – em seus pressupostos, na qual as questões que os cineastas expressavam nos filmes era tomada como índice fiel da verdade, do real, geralmente associado às condições da reprodução material. Agora, em um novo tempo, as representações das “condições proletárias de trabalho” são substituídas por uma linguagem que se nutre da “ambiguidade” e se dirige para o “imaginário” e a “produção simbólica”. (BERNADET, 2009).

Neste sentido, para parte da teoria brasileira do cinema documentário, o modo como a estética participativo-reflexiva de Coutinho insere na narrativa documental a exposição da dimensão autoral, o destaque para a expressão dos personagens e o horizonte de distanciamento em relação ao engajamento político no filme é relacionado a uma superação dos pressupostos do cinema documentário brasileiro de tradição marcadamente cinemanovista. Ao entender

Militância política e vida camponesa pacificada *Cabra Marcado Para Morrer*
(1984)
Rodrigo Lessa

esta tradição como retrato de uma representação unilateral dos sujeitos ou personagens do filme, a qual não abre espaço para uma produção de sentido que não seja a do próprio cineasta, *Cabra marcado* seria o exemplo de uma inflexão na estética documental capaz de se reportar ao mundo de acordo com o modo como ele se faz acessível ao cinema.

As conclusões que obtemos quando problematizamos a suas formas de aproximação com a realidade social e a fração da classe trabalhadora que compreende os militantes das Ligas Camponesas, todavia, nos indicam um resultado diferente. De imediato, existem importantes avanços diante das práticas documentais da época do Cinema Novo no cinema de Coutinho e, mais particularmente, em *Cabra marcado para morrer*. Apesar do relativo desinteresse do diretor em abordar temas como as lutas sociais, o caráter de classe do Estado, a consciência política e a alienação, a estratégia narrativa que explora o embate da dimensão autoral com os personagens indica novas possibilidades para a problematização destes temas no âmbito do filme documentário, sobretudo no que diz respeito aos impactos da força repressiva que se abateu sobre os movimentos sociais a partir de 1964. Se o cinema observativo aplicado por Leon Hirszman em *ABC da greve* incorpora as técnicas de acompanhamento de circunstâncias em seu transcorrer para o cinema nacional, empregando o filme como uma importante ferramenta de documentação e compreensão da práxis política da classe trabalhadora, *Cabra marcado* traz, a partir do Cinema Verdade, uma forma dramaticamente intensa de mostrar como as vidas daqueles que travaram a luta política no campo foram dilaceradas pelo Golpe Militar. Mesmo sem tomar os temas da luta política e as contradições das formas de organização camponesa como objetivo, e, em certo sentido, fugir destes elementos quando estes aparecem, Coutinho traz para a cena do documentarismo brasileiro uma

Militância política e vida camponesa pacificada *Cabra Marcado Para Morrer*
(1984)
Rodrigo Lessa

maneira de se reportar à memória e aos discursos dos personagens que conseguem incorporar estes elementos na narrativa.

Todavia, como também pudemos analisar, as restrições ao engajamento político, recusando a autocrítica e deixando a reflexividade apenas para a exposição do aparato e da equipe de filmagem não eximiu a estratégia de Coutinho de empregar um caráter político muito claro à narrativa do filme. O apego aos modos de fala e expressividade gestual dos personagens, quando aplicado, permite a expressão de uma visão conservadora da realidade social e da luta política dos camponeses, potencialmente dirigida a tomar o cotidiano como espaço de reconciliação com as práticas ordinárias da vida ou, em uma palavra, com a reposição das formas antigas de vida experimentadas antes da organização política. Ao isolar o indivíduo do seu cotidiano, definindo-o segundo a expressão da memória nas circunstâncias de uma entrevista ou diálogo com a equipe de cinema, *Cabra marcado para morrer* gera a imagem de um cotidiano camponês pacificado após as circunstâncias que envolvem a militância.

Nestes termos, a luta de classes, como evento passado, abre espaço para um presente dilacerado sob as marcas da repressão violenta da polícia, mas, ainda sim, destituído de tensões sociais. Neste presente, os conflitos estão praticamente extintos da narrativa, mas não pelo fato de não existirem: há situações novas, como a luta dos habitantes da cidade de São Rafael, onde Elizabeth se escondeu. A população que abrigou Elizabeth, na oportunidade, vivia a iminência de ser expulsa da região para dar lugar a uma grande represa sem uma indenização justa aos olhos dos moradores. No entanto, temas como este são apenas acidentalmente mencionados na narrativa por passarem ao largo do interesse do diretor, que entende sua problematização como uma tomada de partido, uma transposição de concepções apriorísticas de cunho político sobre o objeto do filme que inibe o trabalho documental. Coutinho, nesta seara, opta por

Militância política e vida camponesa pacificada *Cabra Marcado Para Morrer*
(1984)
Rodrigo Lessa

se dedicar à dramaticidade dos atos de fala um universo no qual estas questões aparecem apenas de maneira superficial, como assuntos aleatórios de uma performance individualizada. Contexto no qual prevalecem apenas as opiniões das pessoas sobre sua própria vida.

Como resultado, *Cabra marcado para morrer* culmina numa representação dos camponeses eminentemente distinta daquela configurada pelas lutas das Ligas Camponesas. De um lado, os recursos empregados permitem que a luta evidencie alguns de seus elementos mais importantes, como a consciência política, a visão ideológica sobre o Estado, suas instituições e as condições sociais de gênese e mobilização de suas práxis. De outro, a abordagem também esvazia o cotidiano a ponto de refigurar o camponês como uma figura desinteressada pela ação política, sem desejos de emancipação e conformada com a reposição de formas de vida anteriores à militância. Mobilização e engajamento político que, no fim, são projetados no filme como fenômenos que geraram sobretudo o dilaceramento de famílias, a experiência de assassinatos de lideranças políticas e o sofrimento entre aqueles que o partilharam.

E muito embora Coutinho procure negar, este perfil inscrito na narrativa traz importantes relações com uma orientação política em relação à história, à população brasileira e às formas de enxergar a produção de sentido no âmbito do cinema que ele tentou evitar ao romper com o Cinema Novo. Diferentemente de cineastas como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, que se viam como personagens de um país subdesenvolvido e buscavam fazer um cinema que não só enfrentasse, mas também pensasse a sua relação com este contexto, o cinema de Coutinho assume a sua referência apenas em si mesmo. Ideologicamente, ele se assume, de maneira contraditória, condicionante da sua própria condição⁹ e,

⁹ “Conforme a lógica pré-dialética, o *constitutum* não pode ser *constituens*, o condicionado não pode ser condição de sua própria condição.” (ADORNO, 1996, p. 132).

deste modo, traz esta rotinização do cotidiano camponês para o documentário como sendo o único resultado possível de um cinema aberto aos atores sociais que o protagonizam. Ao sugerir que “não se trata de filmar a realidade pronta, mas uma realidade sendo produzida no contato com a câmera”, como sugere Consuelo Lins (2004, p. 39), esta proposta faz da “regra de suprema humildade” um fato objetivo puro, idôneo de influências de caráter político na medida em que abre o cinema para a “flor da realidade” e se afasta das “ideias apriorísticas” que impedem os cineastas de percebê-las. Ao curiosamente repetir os problemas já localizados por Jürgen Habermas (2009) em uma das principais expressões epistemológicas modernas da tentativa de compreensão dos sentidos dos atores sociais, o método de Max Weber, a proposta de cinema de Coutinho tenta assentar a plausibilidade de suas interpretações compreensivo-motivacionais sobre o comportamento dos atores sociais no seu próprio julgamento sobre os procedimentos adotados em meio ao trabalho de apreensão¹⁰.

Assim, diferentemente de perspectivas militantes como a de Hirszman, que com todas as suas contradições se propõe a construir o ponto de vista da classe e relega à história a prerrogativa de esclarecer se ele alcançou ou não este objetivo no filme, Coutinho desacredita o engajamento político defendido pelo Cinema Novo para assumir um procedimento adotado por ele – a estratégia de captura da “fala-olhar” ou do cinema de “conversação” – como o principal elemento no qual estaria ancorada a plausibilidade da sua proposta de cinema. Tudo isso quando é ele mesmo, o próprio Coutinho, que, desconsiderando a reflexão sobre as condições sociais que atuariam sobre seu julgamento, irá pressupor como fato a ideia de que sua estratégia é, por si só, mais “aberta ao outro”.

¹⁰ Uma discussão mais aprofundada sobre este tema foi realizada por nós em outra oportunidade, no texto *O sentido da neutralidade axiológica de Max Weber em sua face lógico-positivista*, publicado em 2013 pela revista *Cadernos de Estudos Sociais e Políticos*. (LESSA, 2013).

Militância política e vida camponesa pacificada *Cabra Marcado Para Morrer*
(1984)
Rodrigo Lessa

Ainda que a ideia geral exista e o diretor, nesta medida, saiba que não parte do vazio, ele a entende como uma concepção que está aí mais para dar “precisão” à construção do filme, para ajudar a revelar as suas condições de construção, para torná-lo mais transparente. Afinal, em última instância, ela se encontra sob controle do seu portador. “O que não exclui, é claro, uma ‘ideia’ central, prévia à filmagem, que precise a construção do filme, mas que não passa de uma hipótese de trabalho a ser testada na prática desses sucessivos encontros com personagens de carne e osso.” (COUTINHO, 2008, p. 15).

O antagonismo de *Cabra marcado para morrer*, deste modo, não expressa apenas as formas de aproximação e distanciamento do documentarismo participativo-reflexivo em relação à classe trabalhadora, às suas lutas e contradições. Ele expressa o modo pelo qual a incorporação desta estratégia narrativa no Brasil traz novas possibilidades ao mesmo tempo em que aponta para a relação problemática e ideológica deste cinema com as condições objetivas da produção fílmica e da elaboração de representações sobre o mundo. Algo que, contudo, não apaga a força e o caráter de aprofundamento social oferecido pelas estratégias de captura das circunstâncias que envolveram a luta política dos camponeses das Ligas por Eduardo Coutinho nesta singular obra do cinema documentário brasileiro.

Referências

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.

BASTOS, Elide Rugai. **As Ligas camponesas**. Petrópolis: Vozes, 1984

BERNADET, Jean Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 2009.

Crítica e Sociedade: revista de cultura política, Uberlândia, v. 7, n. 2, 2017

Militância política e vida camponesa pacificada Cabra Marcado Para Morrer
(1984)
Rodrigo Lessa

CASETTI, Francesco; CHIO, Federico Di. **Cómo analizar un film**. Barcelona: Paidós, 1998.

CABRA MARCADO para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. 1984. 119 min.
COUTINHO, Eduardo. **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. Afrânio Garcia Jr. (1989),

HABERMAS, Jürgen. **A lógica das ciências sociais**. Petrópolis: Vozes, 2009.

LESSA, Rodrigo. O sentido da neutralidade axiológica de Max Weber em sua face lógico-positivista. **Revista Cadernos de Estudos Sociais e Políticos**, Rio de Janeiro, v.2, n.4, p. 29-48, ago./dez. 2013.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**. 2004.

MARTINS, José de Souza. **Os camponeses e a política**. Petrópolis: Vozes, 1983.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. São Paulo: Expressão popular, 2008.

RAMOS, Fernão. Cinema Verdade no Brasil. In.: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). **Documentário no Brasil: tradição e Transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

ROUCH, Jean. Entretien avec Jean Rouch. **Cahiers du Cinéma**. Paris, v. 24, n. 144, p. 1-22, jun.1963.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo, UNESP, 2001.

Resumo:

Militância política e vida camponesa pacificada cabra marcado para morrer (1984)

Neste estudo analisamos as representações das lutas sociais mobilizadas pelas Ligas Camponesas no filme Cabra marcado para morrer (1984), de Eduardo Coutinho. Através do estudo da narrativa do filme sob a perspectiva sociológica, investigamos os processos sociais que envolvem o uso da memória dos camponeses envolvidos na realização de um filme ficcional sobre o assassinato do então líder da Liga Camponesa de Sapé, na Paraíba, João Pedro Teixeira. Memória esta que é tomada como ponto de partida para recuperar não apenas a história deste filme e a de seus personagens, mas também das lutas camponesas naquele período. Destaca-se, nesta investigação, o modo como as condições sociais nas quais o filme foi produzido – incluindo aí as suas

Crítica e Sociedade: revista de cultura política, Uberlândia, v. 7, n. 2, 2017

Militância política e vida camponesa pacificada Cabra Marcado Para Morrer
(1984)

Rodrigo Lessa

influências estéticas e a visão de cinema de Eduardo Coutinho – ao mesmo tempo em que contribuem para uma relevante cobertura das situações envolvendo este movimento social, revelam, por outro lado, uma perspectiva autoral que procura desassociar o cotidiano dos camponeses da militância política em nome de uma forma de cinema que renuncia ao engajamento político e prioriza a retratação das formas de rotinização da vida cotidiana.

Palavras-chave: Cinema. Documentário. Representações. Movimentos Sociais. Ligas Camponesas.

Abstract:

The strategies of the new union confederations and the debate about the revitalization of Brazilian trade unionism

In this study we analyze the representations of the social struggles mobilized by the Peasant Leagues in the movie *Cabra Marcado para morrer* (1984), by Eduardo Coutinho. Through the study of the narrative of the film from the sociological perspective, we investigated the social processes that involve the use of the memory of the peasants involved in the making of a fictional film about the murder of the then leader of the Peasant League of Sape, in Paraíba, João Pedro Teixeira. Memory that is taken as a starting point to recover not only the history of this film and that of its characters, but also of the peasant struggles in that period. In this investigation, the social conditions in which the film was produced - including its aesthetic influences and the cinema vision of Eduardo Coutinho - are highlighted, while at the same time contributing to a relevant coverage of the situations involving this movement social, reveal, on the other hand, an authorial perspective that seeks to disassociate peasants' daily life from political militancy in the name of a form of cinema that renounces political engagement and prioritizes the retraction of routines of daily life

Keywords: Cinema. Documentary. Representations. Social movements. Peasant Leagues.