

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Hugo de Almeida Harris

Cabra Marcado Para Morrer

Mosaico de fragmentos no documentário de Eduardo Coutinho

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2008

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Hugo de Almeida Harris

Cabra Marcado Para Morrer

Mosaico de fragmentos no documentário de Eduardo Coutinho

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Amálio Pinheiro.

SÃO PAULO

2008

Banca Examinadora

Aos meus pais

"O documentário, ao contrário do que os ingênuos pensam, e grande parte do público pensa, não é a filmagem da verdade.

Admitindo-se que possa existir uma verdade, o que o documentário pode pressupor, nos melhores casos - e isso já foi dito por muita gente - é a verdade da filmagem."

Eduardo Coutinho

"Não tem melhor que um dia após o outro e uma noite no meio. E a ajuda de nosso Senhor Jesus Cristo é quem vai proteger a gente. As graças de Deus 'tá caindo aí em hora em hora. Confio em Deus porque essa infelicidade um dia o povo tem de pensar quem são eles. Não é possível a gente viver a vida todinha debaixo deste pé de boi, não."

depoimento de João Virgínio

Resumo

O objeto deste estudo é o documentário brasileiro "Cabra Marcado para Morrer", de Eduardo Coutinho, do qual serão analisados os elementos constitutivos, que se apresentam em forma de fragmentos – recuperação da memória dos personagens, cenas remanescentes do primeiro projeto que fora interrompido pela Ditadura Militar, depoimentos, imagens de arquivo, matérias de jornais – e como eles se articulam na construção de um filme que visa retratar um período histórico de forma alternativa, por meio da recuperação de memórias individuais. As referências utilizadas pelo cineasta provêm prioritariamente de duas correntes do documentário – o Cinema Verdade francês e o Cinema Direto americano –, as quais terão algumas de suas características descritas neste estudo, a fim de demonstrar como sua articulação também auxiliou na sintaxe narrativa do filme de Coutinho. Por meio da descrição de como este documentário foi criado, pretende-se discorrer a respeito do problema central a ser desdobrado, que é demonstrar que a fragmentação da estrutura narrativa da obra e de suas referências cinematográficas, como ferramenta de trabalho, é um reflexo da própria fragmentação presente nas histórias particulares das personagens, incluindo a do próprio cineasta. O desenvolvimento profissional de Eduardo Coutinho (como diretor de filmes ficcionais ou como membro da equipe do Globo Repórter entre as décadas de 1970 e 1980) durante o período em que o projeto ficou paralisado será apontado para que haja uma compreensão mais abrangente da escolha do molde utilizado na criação deste filme que é reconhecido como um divisor de águas na história do documentário brasileiro. A análise parte do objeto de estudo e segue em direção aos diversos elementos que constituem sua formação, criando ramificações significantes que tenderão a interpretar a contribuição deles dentro do *corpus* da obra cinematográfica. Os autores Erik Barnouw, Jean-Claude Bernardet, Silvio Da-Rin, Consuelo Lins, Bill Nichols e Glauber Rocha foram base para a análise. Este estudo contribuirá para ampliar a visão da produção documental como resultante de diversos aspectos da Comunicação, sejam estes semânticos ou pragmáticos. "Cabra Marcado Para Morrer" subverteu as características do documentário brasileiro por meio desta releitura que fez de métodos de outras escolas.

Palavras-chave

1. Cinema. 2. Documentário. 3. Metalinguagem. 4. Coutinho, Eduardo.

Abstract

This study has as object the Brazilian documentary “Cabra Marcado para Morrer”, directed by Eduardo Coutinho. Its constitutive elements, that are presented in fragments — character memory recovery, remaining scenes from the first project that was interrupted during the military dictatorship, testimonies, archive images, files and newspaper articles —, will be analysed to show how they were intimately related in the construction of a movie that is aimed at illustrating an historical era in an alternative way by recovery of individual recollections. The references used by the moviemaker come mainly from two documentary waves — the French *Cinema Verité* and the American Direct Cinema —, of which some features will be described in this paper, intending to demonstrate how its articulation also contributed with the narrative syntax of Coutinho’s film. By describing how this documentary was created, it is intended to discuss the main problem of this paper that is to demonstrate that the narrative structure fragmentation of the movie and of its cinematographics references work as a tool and they are a reflection of the fragmentation of those portrayed lives, including the moviemaker himself. Eduardo Coutinho’s professional development (as a fiction movie director and as a member of the *Globo Repórter* team in the 70’s and 80’s) during the time when the project was halted, will be mentioned to understand the options used in creating this movie that is recognised as a mark in Brazilian documentary history. The analysis begins with the object and continues through the various elements that compose its arrangement, that results in significant ramifications that will aid in understanding their contribution within the *corpus* of this cinematographic enterprise. The authors Erik Barnouw, Jean-Claude Bernardet, Silvio Da-Rin, Consuelo Lins, Bill Nichols and Glauber Rocha were fundamental for this analysis. This study will contribute in calling attention to documentary production as the result of various Communication facets, whether semantic or pragmatic. “Cabra Marcado para Morrer” undermined the characteristics of Brazilian documentaries by the rereading of other methods.

Keywords

1. Cinema. 2. Documentary. 3. Metalanguage. 4. Coutinho, Eduardo.

Sumário

Introdução	09
1. Elementos da História do Documentário	12
1.1. Cinema Verdade	14
1.2. Cinema Direto	19
1.3. Cinema Brasileiro	22
2. As raízes do Cabra	25
2.1. Os CPCs	25
2.1.1. Eduardo Coutinho e o CPC	28
2.1.2. O projeto do primeiro Cabra	29
2.2. Continuidade como cineasta de ficção	33
2.3. Globo Repórter – o nascimento do documentarista Eduardo Coutinho	36
3. O verdadeiro Cabra	42
3.1. Retomada e conclusão	42
3.2. Auto-reflexividade	46
3.3. Estrutura e conteúdo	49
3.3.1. Blocos	50
3.3.2. Áudio	66
3.3.2.1. Narração e <i>Voz Over</i>	69
3.3.3. Depoimentos	75
3.3.4. Iconografia	82
3.3.4.1. Fotos, reportagens, manchetes e imagens de arquivo	84
3.3.5. A montagem fragmentada	86
3.3.5.1. Introdução do filme	86
3.3.5.2. Projeção do Cabra 64 para os camponeses	91
3.3.5.3. A morte de João Pedro Teixeira	98
Conclusão	102
Bibliografia	104

Introdução

Para analisar um documentário complexo como “Cabra Marcado Para Morrer”, é necessário investigar as raízes de sua estética. Os atrativos deste filme não estão apenas em sua capacidade de cativar e no tema abordado. Sua estrutura sintagmática, composta por diversos elementos que se articulam, salta aos olhos do espectador. Ao procurar quais teriam sido as técnicas utilizadas, encontra-se uma variedade de fontes nas quais o cineasta mergulhou em busca de referências que se adequassem à sua proposta.

Conhecer e entender estas referências é dar um passo largo à compreensão das escolhas, métodos e procedimentos. Nenhuma obra de arte é alheia ao que lhe circunda. Há um diálogo inevitável entre artista, repertório e vivência. No Cabra¹, isso se evidencia ainda mais, exatamente devido à opção de discurso implementada por Eduardo Coutinho.

Diversos estudos podem ser realizados para abordar um filme. A respeito de uma única obra, pode-se investigar algum quesito técnico, como fotografia, psicologia de personagens, montagem ou sonorização. Também há a possibilidade de se isolar um único dado na peça e utilizá-lo como mote de uma pesquisa mais específica sobre alguma tendência comum de obras realizadas numa mesma época.

Este estudo pretende analisar aspectos que nos façam entender como o Cabra foi criado. O documentário de Coutinho tem uma história muito peculiar que está diretamente

¹ A partir deste ponto, referir-me-ei ao filme finalizado "Cabra Marcado Para Morrer" simplesmente como Cabra. Quando a referência for ao filme de 1964 ou a qualquer outro tipo de produto que não seja o filme que Eduardo Coutinho lançou em 1984, a menção será especificada a fim de diferenciar. (Nota do Autor)

conectada às opções feitas para seu formato final. Para isso, foi dividido em três etapas, para que fossem pontuadas de forma isolada e organizada.

O primeiro capítulo traz, de forma direta, um breve histórico de alguns estilos do documentário, o que dará algumas pistas do caminho desenvolvido neste estudo. É necessário ressaltar que não há a intenção de se fazer um panorama da história do documentário mundial. O que será feito é o apontamento de aspectos definidos destas escolas, os quais servirão posteriormente como matéria de análise comparativa a certas idéias e características observadas no objeto de estudo.

O segundo capítulo tem como tema central o cineasta Eduardo Coutinho, desde sua participação no Centro Popular de Cultura, até sua posterior experiência como diretor de filmes de ficção e parte da equipe do Globo Repórter, da Rede Globo de Televisão. O intuito de traçar este histórico está em contextualizar o momento em que surge a primeira idéia de “Cabra Marcado Para Morrer” no início dos anos 60, e como se desenvolvem os acontecimentos rumo ao Cabra em seu formato final, em 1984. Isso se passa tanto por motivos conjunturais quanto por escolhas pessoais.

O terceiro e último capítulo procurará realizar uma análise mais específica sobre este documentário, tendo como base os aspectos abordados anteriormente. Neste ponto, haverá a necessidade de desconstruir o filme. Será feita uma relação entre estrutura e conteúdo que procurará localizar a forma da articulação entre seus elementos, os quais estão distribuídos como fragmentos. A análise inicia num âmbito mais amplo, dividindo o filme em três grandes blocos. Porém, à medida que os pontos são estabelecidos, há a

possibilidade de aprofundar a verificação de aspectos marcantes dentro da estrutura, como as entrevistas, o áudio e a utilização de material iconográfico.

A análise do documentário “Cabra Marcado Para Morrer” evidenciará uma maneira de se fazer documentário dentre tantas possíveis. A partir disto, serão enaltecidos pontos positivos e negativos do procedimento escolhido pelo cineasta. Esta dissertação não é um tratado sobre o documentário em geral, mas um estudo sobre um filme específico que possui particularidades que serão apontadas, assim como teria que ser feito no caso de qualquer outro título.

Pelo fato de não haver caracteres de identificação dos personagens no filme, os nomes dos participantes podem estar grafados de forma incorreta. Nas diversas fontes consultadas, esses nomes se encontram escritos diferentemente. Optou-se em escolher uma destas formas e mantê-la por toda a redação (com exceção das citações apresentadas).

1. Elementos da História do Documentário

Dentro do documentarismo mundial, encontra-se um possível dialogismo entre a obra de Eduardo Coutinho e duas escolas específicas que tiveram o seu estilo marcado na história deste gênero fílmico: o Cinema Verdade francês e o Cinema Direto americano. Não se trata apenas do aspecto técnico – condição primordial para a existência de qualquer uma destas escolas –, quando foram adotadas as câmeras portáteis e o aparelho de gravação de som Nagra, o qual podia ser operado e carregado por uma única pessoa. Trata-se, sim, de características nascidas tanto graças a este aparato técnico quanto da proposta lingüística e contedística de cada uma das escolas. A existência da filmografia de Eduardo Coutinho demonstra a capacidade dos cineastas desenvolverem a linguagem a partir do aprimoramento técnico. Coutinho utiliza esses equipamentos, porém dá alguns passos além dos realizadores que o precederam.

Ao mesmo tempo, deve-se considerar a produção documentária que ocorria dentro do Brasil naquele período em que o *Cabra* esteve em gestação. Se for considerado o período entre o início dos anos 60 e o ano em que o filme foi definitivamente lançado – 1984 –, há diversos títulos que poderiam emprestar elementos que contribuiriam para a investigação deste amálgama de referências contidas no documentário de Eduardo Coutinho.

Cabra Marcado para Morrer é dessas raríssimas obras que sintetizam a história do gênero que o precedeu. *Cabra* é *Aruanda* mais *Maioria Absoluta* mais *Opinião Pública* mais *Caravana Farkas* mais *A Pedra da Riqueza* mais *Ouricuri* e *Theodorico* mais seu quase contemporâneo *Jango*. (LABAKI, 2006: pág. 71)

A presença do Cinema Novo coincide com o período supracitado e não passará alheia a esta análise, pois foi um período de questionamento do modo de produção, da estética e da representação, que também é feito, numa escala diferente, pelo documentário de Eduardo Coutinho.

É importante não confundir o objetivo desta análise com a busca inadvertida de referências externas dentro de Cabra. Ler o depoimento de Eduardo Coutinho pode causar dúvidas a respeito das fontes às quais recorrer.

"QUAIS OS SEUS 'PADRINHOS' CINEMATOGRAFICOS? É uma pergunta complicada, porque é claro que não inventei nada. Não é isso. As influências são muito difusas e, ao mesmo tempo, muito mais instintivas do que racionais. Eu posso dizer apenas que, no documentário, me influenciou muito mais o documentário pós-cinema direto, que começou nos anos 60, do que os clássicos, inclusive o Flaherty, o Joris Ivens etc. A mim me interessa a partir da descoberta do som. Na verdade, tem caras que não são documentaristas e eu aprendo muito mais com eles do que com documentaristas verdadeiros: por exemplo, o Jean-Marie Straub. (...) Para te falar em cinema também, talvez eu aprenda mais documentário e me interessam mais o Buñuel, o Stroheim, o Fritz Lang do que os documentaristas. E Renoir, Cassavetes, claro. E Godard. (...) SE LEMBRA DO WALTER RUTTMANN E DE 'BERLIM, SINFONIA DE UMA CIDADE'? Sim, esse tipo de cinema, por exemplo, é o que não me interessa. É o cinema da montagem. Grierson também não me interessa. O DOCUMENTÁRIO, ENTÃO, PARA VOCÊ, DEVE SER DE ALGUMA MANEIRA PARTICIPANTE, MESMO DISTANCIADO. Não, sabe o que é que é: o Grierson tinha um negócio de projeto educativo e, ao mesmo tempo, uma escola de montagem, poemas, e são filmes secos, acabam sendo filmes secos, para mim: com a ilusão de que influenciam o mundo, uma certa ilusão de assistência social. Que não me interessa." (VALENTINETTI, 2003: págs. 31-4)

Alguns pontos podem ser levantados a partir desta declaração. São referências pessoais que devem ser consideradas, porém como pequenas partes do repertório do diretor. A análise proposta extravasa este limite e busca elementos que dialoguem num âmbito mais amplo, como discursos construídos e inseridos dentro de um determinado contexto. Apesar

de Eduardo Coutinho não se interessar pelo Cinema Direto Inglês e pela figura de John Grierson – mentor e idealizador desta escola –, há a possibilidade de se identificar algum procedimento em *Cabra* que remeta a este período. Assim como é possível que não seja encontrada referência aos cineastas apontados como importantes para ele – Cassavetes, Renoir, Buñuel, Straub. Por esse motivo é que há a possibilidade de diversas análises possíveis que podem ser empreendidas a respeito de uma única obra de arte.

1.1. Cinema Verdade

Ao lançar um olhar para o Cinema Verdade, é possível distinguir uma característica marcante e que será de grande importância para a análise que pretendemos empreender neste trabalho. A auto-reflexividade é um conceito utilizado para fazer referência a documentários que têm como preocupação expor a realização à vista do espectador, a fim de que este tenha plena ciência de que aquilo a que assiste é um filme que foi filmado por pessoas em uma determinada situação específica.

"Estes documentários auto-reflexivos misturam trechos observacionais, letreiros, entrevistas e comentários em voz off, tornando explícito aquilo que tem sempre estado implícito: documentários sempre foram formas de representação, nunca janelas transparentes para a 'realidade'; o cineasta sempre foi um participante-testemunha e um ativo fabricante de significados, um produtor de discurso cinematográfico e não um repórter neutro e onisciente da verdade das coisas" (NICHOLS *apud* DA-RIN, 2006: pág. 170)

A partir do momento em que este processo é desnudado, a interpretação sobre o tema e as circunstâncias que são apresentadas muda, pois é possível testemunhar a interferência do cineasta sobre seu objeto e como os relatos podem ser conduzidos de

acordo com a linha que ele traçar. Como dito anteriormente, esta presença dinâmica do cineasta dentro da película apenas foi possível após o desenvolvimento de equipamentos que proporcionaram maior facilidade de deslocamento e, conseqüentemente, diminuiram a equipe de filmagem. Ele poderia ir aos menores ambientes e levar a câmera consigo, acompanhar com maior facilidade um personagem que caminhasse e conversasse com ele na rua, além de estar pronto a atender circunstâncias inusitadas que necessitassem agilidade para o registro.

Sempre houve curiosidade em registrar como os atores sociais viviam. Isso pode ser visto nos filmes de Robert Flaherty, como "Nanook do Norte" ou "Moana", quando os personagens agem de uma forma que já estava em desuso, apenas para atender a um suposto "retrato" que o cineasta queria fazer daquele povo. Assim, fez esquimós caçarem leões-marinhos com arpões, como se realmente ainda vivessem daquela maneira. O resultado quase tornou-se desastroso, pois os homens por pouco não foram arrastados para o mar gelado. Flaherty filmou as cenas como se realmente testemunhasse um costume atual, sem registrar que aquilo era uma representação de uma antiga forma de caça dos esquimós.

Quanto aos filmes do Cinema Verdade, possuem transparência no método², com o claro intuito de legitimar o relato, mesmo que seja visível o direcionamento dado pelo

² Este termo é utilizado propositadamente para chamar a atenção para não confundir com os conceitos de Transparência e Opacidade contidos na obra de Ismail Xavier, "O Discurso Cinematográfico". Esse conceitos serão abordados posteriormente, quando analisarmos o objeto de estudo. Quando Xavier aborda estes temas, baseado nas discussões publicadas nas revistas Cinéthique e Cahiers du Cinéma, nos anos 60, o parâmetro não é o método de produção e, sim, a impressão de realidade imposta ao espectador pelas imagens em movimento. Assim, haveria maior transparência à medida que o aparato fílmico e estratégias narrativas fossem menos perceptíveis, enquanto no caso da opacidade seria o inverso – aumentaria a partir do instante em que ficasse mais claro ao espectador o fato de que ele assiste a algo filmado e, conseqüentemente, não fosse "apanhado" pela suspensão da descrença naquelas imagens projetadas à sua frente.

diretor. Em "Crônica de um verão", por exemplo, Jean Rouch e Edgar Morin expõem para os entrevistados os objetivos de suas entrevistas. Aparecem conversando tanto entre eles quanto com os entrevistados. Morin direciona as conversas para servir ao seu propósito, mesmo que este seja uma 'verdade' paradoxal. Há um caráter acadêmico na experimentação dos diretores do filme. Eles queriam provar que era possível haver um 'Cinema da Verdade'.

"Neste filme (Crônica de um verão), o 'som direto integralmente assumido' engendrou conseqüências inteiramente distintas daquelas verificadas no modo observacional. Aqui é a palavra que predomina, através da conjugação de diferentes estratégias: monólogos, diálogos, entrevistas dos realizadores com os atores sociais, discussões coletivas envolvendo a crítica aos trechos já filmados e, por fim, autocrítica dos próprios realizadores diante da câmera." (DA-RIN, 2006: pág. 150)

Neste caso, há uma cisão neste objetivo de mostrar uma 'verdade', pois eles recorrem a procedimentos que o contrariam. Demonstram que os acontecimentos no filme são manipulados por eles, mesmo que esta não seja a intenção. Cabe a discussão se a tese do filme seria que, na realidade, não há como não haver manipulação e que a 'verdade' estaria na exposição deste ato e na permissão ao espectador de mensurar o grau de interferência dos cineastas e tirar suas próprias conclusões. Quanto à conclusão, Rouch e Morin – importante lembrar que trata-se de um antropólogo e um filósofo, respectivamente – dão aos entrevistados acesso posterior ao material filmado e pedem sua opinião. Finalizam o filme refletindo sobre o processo e sobre os resultados adquiridos.

Como será analisado posteriormente, a auto-reflexividade é uma das principais características do 'Cinema Verdade' e do 'Cinema Direto' que serão observadas no Cabra, assim como em outros filmes de Eduardo Coutinho.

Assim como os criadores do cinema-verdade, os franceses Jean Rouch e Edgar Morin, Coutinho aposta na intervenção explícita para realizar um documentário. Consciente de que uma câmera se coloca diante ou no meio dela e que o esforço de filmá-la tal qual é inteiramente em vão, ele intervém, provoca e faz dessa metodologia matéria a ser filmada. Contrariamente aos cineastas americanos do cinema direto, para quem a intervenção deve ser mínima – a realidade é filmada como se a câmera não estivesse ali, sem entrevistas, sem olhares para a câmera –, Coutinho se faz presente de várias formas, articuladas a cada vez com o que ele vai filmar. Ele busca a produção de um acontecimento especificamente fílmico, que não pré-existe ao filme e que deve sofrer uma nova transformação, e ele vai intensificar essa mudança. Da mesma maneira, seus personagens passam por uma metamorfose, contam histórias que não sabiam que sabiam, e saem diferentes dessa experiência. São obras enriquecedoras não apenas para os espectadores mas também e especialmente para quem participa do filme. (LINS, 1996: pág 54-5)

A exibição do material filmado também acontece neste filme, porém de outra maneira, quando o cineasta mostra aos personagens imagens deles vinte anos antes. Coutinho também utilizou este procedimento no filme "Peões", porém com imagens de filmes de outrem. Por outro lado, ele escapa de três armadilhas que podem ser identificadas em "Crônica de um verão". A primeira é o excesso de cortes, que desfoca a atenção do objeto central. A segunda é a filmagem de personagens a caminhar pela rua simulando uma conversa natural, porém explicitamente preocupados em 'conversar' a fim de atender os cineastas. Já a terceira é uma rigidez ou uma preocupação em tornar as conversas naturais, enquanto é possível perceber o rigor científico que os cineastas querem impor. O espectador não se aproxima dos personagens. Este distanciamento não é devido ao contraste existente entre os cineasta e os personagens. O experimento de interação é bem sucedido no momento da filmagem, em sua estrutura interna. Porém o método de provocação feito pelos diretores está tão exposto ao espectador, que torna artificial este procedimento. Quando o filme é exibido e o espectador toma conhecimento daquilo que, para ele, seria uma estrutura externa, reduz-se a interação. O 'método Coutinho', sobre o

qual também será dedicada uma parte deste estudo, proporciona precisamente esta interação na estrutura interna de forma natural, o que reduz a perda para o espectador.

Fernão Ramos, em ensaio a respeito do Cinema Verdade no Brasil, aproxima ainda mais o *Cabra* daquela escola e aproveita para sublinhar a relevância da experiência televisiva de Coutinho quanto às escolhas estilísticas que havia feito.

A estética que surgiu com o Cinema Verdade continua a dominar hoje o documentarismo brasileiro contemporâneo. Embora não seja um estilo homogêneo, nossas últimas produções documentárias tem um débito evidente para com esta tradição. Mais importante ainda, a questão ética, central para o fazer documentário, é pensada inteiramente dentro do universo ideológico do Cinema Verdade. Dois de nossos principais documentaristas, Eduardo Coutinho e João (Moreira) Salles, desenvolvem trabalhos marcados por este estilo. *Cabra marcado para morrer* (1981-1984) constitui um dos grandes clássicos do Cinema Verdade. Coutinho exponencia o tipo de intervenção cara à Rouch, marcando a reflexividade enunciativa. O estilo do filme tem como referência a experiência de Coutinho junto ao programa televisivo *Globo Repórter*, pelo qual, nos anos 1970 e 1980, passa parcela significativa dos documentaristas brasileiros. A estética do "Direto", pensada originalmente para a televisão por Robert Drew, encontra na reportagem televisiva um campo ideal para expandir-se. Coutinho ainda coloca no centro a questão da reflexividade (o "conformar" do filme e da História), que perde força na forma televisiva. (RAMOS, 2004: pág. 94-5)

A interação que faz falta em "*Crônica de um verão*", pode ser percebida de forma explícita num filme dos anos 70, chamado "*Grey Gardens*". Os irmãos Maysles, ao entrarem na casa de uma mãe e irmã e compartilharem suas memórias e cotidiano, são bem sucedidos na aproximação a suas personagens. Albert e David Maysles são egressos do Cinema Direto Americano, porém no decorrer de sua trajetória cinematográfica adquiriram um olhar próprio, que é simbolizado por "*Grey Gardens*". Nele, é possível identificar elementos do Cinema Direto, mas também do Cinema Verdade. Eduardo Coutinho

declarou que se emocionou com o grau de interação atingido pelos irmãos neste filme, o que faz crer a proximidade com seus próprios objetivos de realizador.

1.2. Cinema Direto

O Cinema Direto tendia para outro lado. Não havia interação entre o cineasta e os personagens. Os cineastas agiam, conforme passaram a definir, como "uma mosca na parede". Observavam tudo como se não estivessem presentes. Para permanecer em apenas dois exemplos, pode-se analisar os filmes "Primárias" e "Caixeiro-viajante". Apesar dos assuntos distintos – respectivamente a disputa no Estado de Wisconsin pela candidatura presidencial do Partido Democrata entre John F. Kennedy e Hubert Humphrey e a batalha diária dos vendedores da Bíblia em comunidades americanas – podem-se notar similaridades na estrutura. Em nenhum momento os personagens dirigem-se à câmera. É como se o próprio espectador fosse testemunha ocular dos acontecimentos registrados pelos cineastas. Ao mesmo tempo, há uma maior 'impressão de espontaneidade', visto que foi aberta uma janela pela qual é possível vê-los sem que pareça que a presença da câmera altera seu comportamento. Esta 'impressão de espontaneidade' é mencionada, posto que é difícil mensurar o quanto o comportamento dos personagens é alterado devido à presença da câmera e da equipe de filmagem. Essa situação apenas poderia ser notada se fosse realizado um procedimento como o de Jean Vigo e Boris Kaufman, que camuflaram uma câmera e filmavam as pessoas sem que soubessem, o que resultou no filme "*À propos de Nice*", de 1929. Este era um procedimento que já havia sido adotado pelos cineastas do *Kinopravda* russo e pelos outros cineastas que registraram os movimentos de suas cidades – como é o caso de "Berlim, Sinfonia da Metrópole", de Walther Ruttmann. A propósito, Boris

Kaufman era irmão de Dziga Vertov, o idealizador do *Kinopravda* e era egresso desta linha, pela qual trabalhara diversos anos. Por fim, seria necessário aproximar-se dos personagens outrora filmados sem saber, e registrar a alteração em seu comportamento. Tudo isso teria que ser exposto ao expectador de forma clara, a fim de que ele pudesse distinguir entre um momento e outro. Assim, esbarra-se na ética do documentarista, bem como em seu interesse em utilizar o recurso da auto-reflexividade. O Cinema Verdade e o Cinema Direto não escondiam a câmera dos personagens. Independente do grau de interatividade entre eles, a presença da câmera e da equipe de filmagem era percebida.

No *Cabra* não há grandes momentos de flagrante da espontaneidade dos entrevistados, mas há raízes que direcionam para um maior desenvolvimento dela nas obras posteriores de Eduardo Coutinho. O registro da exibição do material filmado em 1964 para os personagens, vinte anos depois, aproxima-se desta linguagem.

Os objetivos do Cinema Verdade e do Cinema Direto eram diferentes. Partiam de um mesmo princípio – a possibilidade de acompanhar o mais próximo possível seus personagens –, mas abordavam-no de forma diferente.

Ambos [Cinema Direto e Cinema Verdade] partiam da mesma base material (câmeras portáteis com som sincronizado), mas adotavam abordagens distintas. Os realizadores americanos do Cinema Direto perseguiam a condição de 'mosca na parede', isto é, de observadores que registravam os acontecimentos sem neles intervir. A busca da espontaneidade e da autenticidade implicava também a crítica à utilização de voz *over* e mesmo de música. Tudo para 'reforçar o conceito de que os realizadores não haviam mediado o resultado'. Os realizadores franceses do Cinema Verdade, por seu turno, trataram a questão da objetividade indo pelo caminho oposto ao da não-intervenção. Para tanto, colocavam-se, eles mesmos, nos filmes, aceitando "com entusiasmo o encargo da mediação" para alcançar não a verdade, mas a verdade de sua própria observação. Erik Barnouw traça paralelos: 'O artista do Cinema Direto

aspirava à invisibilidade; o artista do Cinema Verdade de Rouch era com frequência um participante declarado. O artista do Cinema Direto representava o papel de um espectador que não se envolvia; o artista do Cinema Verdade abraçava o papel de provocador'. (ARAÚJO, 2004: pág. 235-6)

Como será observado posteriormente, o papel de Eduardo Coutinho no *Cabra está* mais próximo do provocador do que do observador. Porém, a provocação de Coutinho diferencia-se daquela almejada pelos cineastas do Cinema Verdade, pois catalisa o irrompimento da espontaneidade do personagem por meio de uma conversa trivial, na qual instiga a memória e a autofabulação do entrevistado.

De acordo com BARNOUW (1993: pág. 253):

Rouch maintained that the presence of the camera made people act in ways truer to their nature than might otherwise be the case. Thus he acknowledged the impact of the camera but, instead of considering it a liability, looked on it as a valuable catalytic agent, a revealer of inner truth.³

Essa é uma afirmação polêmica, mas será analisada, principalmente, ao observarmos a transformação da personagem principal no *Cabra – Elizabeth* – após o reencontro com o cineasta quase vinte anos depois e que a fez lembrar seu passado e sua história.

³ "Rouch afirmava que a presença da câmera fazia as pessoas agirem de forma mais fiel às suas naturezas do que talvez fariam em outras situações. Assim, ele admitia o impacto da câmera e, ao invés de considerá-la um estorvo, via-a como um valioso agente catalisador, um revelador de uma verdade oculta." Tradução do Autor (T. do A.)

1.3. Cinema Brasileiro

Comentar algum projeto da cinematografia brasileira, principalmente aqueles concebidos entre as décadas de 1960 e início da de 1980, faz necessário o enquadramento do grau de ligação que há entre ele e o Cinema Novo. Em um texto de 1967, Glauber Rocha diz que o Cinema Novo era "um movimento independente voltado para a realidade nacional" e, completa mais à frente que "[Um] cinema de economia e técnica subdesenvolvidas não terá de ser *culturalmente subdesenvolvido*. Ação política é uma atitude intelectual e uma prática superior numa sociedade condicionada à inferioridade" (ROCHA, 2004: págs. 84-5). Em outro texto, de 1968, Glauber ataca as características primevas do Cinema Brasileiro. Expõe, com sua rebeldia marcante, aquilo que considerava a 'realidade do povo', representada por aquele movimento encabeçado por ele. Ao mesmo tempo, atacava produções de períodos anteriores, como as da chanchada:

O *cinema novo*, recusando o cinema de imitação e escolhendo uma outra linguagem, recusou também o caminho mais fácil desta "outra linguagem". Esta outra linguagem, típica das chamadas artes nacionalistas, é o "populismo". É reflexo de uma atitude política muito nossa. Como o caudilho, o artista se sente pai do povo: a palavra de ordem é "vamos falar coisas simples que o povo entenda". Considero um desrespeito ao público, por mais subdesenvolvido que ele seja, "fazer coisas simples para um povo simples". Em primeiro lugar o povo não é simples. Doente, faminto e analfabeto, o povo é complexo. O artista / paternalista idealiza os tipos populares, sujeitos fabulosos que mesmo na miséria têm sua filosofia e, coitados, precisam apenas de um pouco de "consciência política" para, de uma aurora para outra, inverter o processo histórico.

O primarismo deste conceito é mais nocivo do que a arte da imitação (...) Mas [o artista populista] comunica o quê? Comunica em geral as próprias alienações do povo. Comunica ao povo seu próprio analfabetismo, sua própria vulgaridade nascida de uma miséria que passa a encarar a vida com desprezo. (Idem: pág 132)

Assim, pode-se dizer que o Cinema Novo questionava os modos de produção e a estética cinematográfica da época, o que acabou refletindo na representação daquelas circunstâncias sociais. O Cabra, apesar de ter sido lançado num período em que o Cinema Novo não era tão atuante como nos anos anteriores, traz em seu conteúdo e em sua estrutura aquele objetivo de transgredir um suposto modelo.

Ao mesmo tempo, é necessário vincular o Cabra à produção documentarista brasileira que o precedeu. Com a vinda dos mesmos equipamentos que permitiram o nascimento do Cinema Direto e do Cinema Verdade, os cineastas brasileiros encontraram a possibilidade de realizar filmes mais próximos dos personagens, sem a necessidade de aparatos que impedissem sua locomoção e, principalmente, a gravação do som direto. A questão não se aplica apenas à estética, mas também a uma temática cara aos cineastas que buscavam respostas à situação social que o país atravessava. "Viramundo", de Geraldo Sarno, "A pedra da riqueza", de Vladimir Carvalho, ou "A opinião pública", de Arnaldo Jabor, são alguns exemplos de filmes que questionavam a situação do povo oprimido, seja este o migrante, o trabalhador das pedreiras ou a classe média, respectivamente. "Maioria absoluta", de Leon Hirszman, também parte do princípio do questionamento, mas atinge mais fundo ao pesquisar a base da repressão quando aborda o analfabetismo e a fome.

"A opinião pública" foi um dos primeiros longas-metragens a utilizar os preceitos do Cinema Verdade no Cinema Brasileiro. Arnaldo Jabor foi às ruas do Rio de Janeiro e deu voz à classe média. Há grande diversidade de personagens, os quais dão depoimentos para a câmera ou são captados em conversas aparentemente particulares. Apesar do

cineasta não ser uma figura presente na imagem captada, este filme assemelha-se ao "Crônica de um verão", anteriormente citado neste capítulo.

Novamente, Glauber ROCHA (2004: pág. 399) clarifica a questão do Cinema Brasileiro em relação à produção internacional, quando diferencia o documentário produzido no Brasil daqueles que eram feitos no exterior. Diz que o Cinema Novo teria criado o "documentário-verdade terceiro-mundista", diferente do Cinema Verdade e do Cinema Direto. O primeiro construiria a ficção a partir de uma realidade filmada ou falada, enquanto o segundo faria uma "sociologia com verificação sem constatação", pois a apresentação audiovisual do objeto observado mascararia seu potencial lingüístico. Estes são argumentos que auxiliam na tese de que o *Cabra* não pertence a um único dos movimentos estudados aqui. E, sim, que teria aproveitado elementos de cada um deles para criar sua própria sintaxe e se enquadrar num contexto mais significativo, referente ao meio no qual foi gerado.

No *Cabra*, a soma de diversas experiências diacrônicas e sincrônicas fez com que Coutinho criasse esse filme híbrido, tanto em sua estrutura quanto em seu conteúdo. Há o hibridismo nas referências, ao incorporar estéticas variadas para criar uma única configuração fílmica. Mas trata-se de um mosaico estrutural, como veremos posteriormente, com a utilização de diversos elementos fragmentados que dialogam com a história daqueles personagens.

Fragmentado é o *Cabra/64*, que não constitui um filme, nem um pedaço de filme, mas um conjunto de planos; o comentário elucidado logo que não houve montagem. Como fragmentada é a família de Elisabeth após 64, espalhada que ficou pelo Brasil. Como espalhados também ficaram os camponeses que atuaram no filme de 64. Diante desse estilhaçamento, a tarefa é juntar e reatar pedaços — sem perder a noção de fragmento. (BERNARDET, 2003: pág. 234)

2. As raízes do Cabra

2.1. Os CPCs

Para compreender o começo da trajetória do filme “Cabra Marcado Para Morrer”, é necessário retomar um pouco do que foram os CPCs e sua importância naquele momento histórico brasileiro.

Os Centros Populares de Cultura, conhecidos por sua sigla ‘CPC’, nasceram da reunião de intelectuais interessados em promover no Brasil um diálogo entre arte, cultura e sociedade. Suas manifestações artísticas tinham o intuito direto de trazer um olhar sobre a conjuntura socioeconômica do país, a fim de conscientizar a sociedade de seus próprios problemas e, por conseguinte, estimular a busca pelas soluções⁴. Algumas das figuras representativas que compunham o CPC eram Oduvaldo Vianna Filho – o Vianinha –, Ferreira Gullar, Leon Hirszman, Teresa Aragão, Carlos Estevam Martins e Herbert de Souza – o Betinho.

No início dos anos 60, a União Nacional dos Estudantes, a UNE, encontrava-se em seu auge, com grande representatividade e peso político. A partir da eleição de Aldo Arantes, aluno da PUC-RJ, abriu-se a possibilidade de ampliar o movimento estudantil por todo o país, a fim de discutir a reforma universitária. Assim, naquele momento surgiu o que

⁴ Esse tipo de manifestação artística corre o risco de ser tachada apenas como “arte revolucionária”, mas não se trata exatamente disso. As produções do CPC, em sua maioria, retratavam situações reais e, apesar de direcionarem o olhar do espectador, deixavam a ele a decisão sobre o que ‘deveria ser feito’. As artes revolucionárias propõem um ato para reverter a mazela retratada, ou colocam no pedestal acontecimentos que representam momentos de alterações na sociedade (vide o exemplo dos clássicos “Encouraçado Potemkin” e “Outubro”, de S. M. Eisenstein)

foi chamado de UNE Volante. Por iniciativa do próprio Aldo Arantes, foram incorporados vinte integrantes do CPC para acompanhar e registrar o movimento⁵.

Ferreira Gullar, que já era um poeta consagrado quando conheceu os integrantes do CPC, teve encomendada por Vianinha uma peça a respeito da reforma agrária.

O Vianinha pediu, então, que eu fizesse um poema, no estilo cantador de feira, que iria servir como uma espécie de roteiro, de espinha dorsal da peça. Esse poema é que se tornou mais tarde 'João Boa Morte, cabra marcado para morrer'. A peça não foi escrita, mas sobrou o poema. (Ferreira Gullar *apud* BARCELLOS, 1994: pág. 210)

Depois disso, Ferreira Gullar começou a trabalhar no CPC e posteriormente se tornaria um de seus presidentes. Como será visto no terceiro capítulo, Ferreira Gullar é um dos narradores da versão final do *Cabra Marcado para Morrer*. O tema de seu poema se inspirava no assassinato de João Pedro Teixeira, líder da Liga Camponesa de Sapé. Algum tempo depois, Eduardo Coutinho conheceria a família de João Pedro Teixeira e decidiria filmar a história deles. Para demonstrar a aproximação entre a abordagem feita por Gullar e o retrato realizado por Coutinho, segue abaixo um trecho do poema. Também pode-se notar em seus versos a sugestão da luta do povo contra o jugo do latifúndio e do poder instituído e imposto há gerações.

Enquanto isso ali perto,
de trás de uma ribanceira,
três “cabras” com tiro certo
matavam Pedro Teixeira,
homem de dedicação
que lutara a vida inteira
contra aquela exploração.

⁵ Informações contidas no prefácio de Ênio Silveira (*in* BARCELLOS, 1994: pág. 08-9)

Pedro Teixeira lutara
 ao lado de Julião,
 falando aos caboclos para
 dar melhor compreensão
 e uma Liga organizara
 pra lutar contra o patrão,
 pra acabar com o cativoiro
 que existe na região,
 que conduz ao desespero
 toda uma população,
 onde só o fazendeiro
 tem dinheiro e opinião.

Essa não foi a primeira
 morte feita de encomenda
 contra líder camponês.
 Outros foram assassinados
 pelos donos da fazenda.
 Mas cada Pedro Teixeira
 que morre, logo aparece
 mais um, mais quatro, mais seis
 – que a luta não esmorece
 e cresce mais cada mês.

Que a luta não esmorece
 agora que o camponês
 cansado de fazer prece
 e de votar em burguês,
 se ergue contra a pobreza
 e outra voz já não escuta,
 só a que o chama pra luta
 – voz da Liga Camponesa.

(...)

E assim se acaba uma parte
 da história de João.
 A outra parte da história
 vai tendo continuação
 não neste palco de rua
 mas no palco do sertão.
 Os personagens são muitos
 e muita a sua aflição⁶.
 Já vão todos compreendendo,
 como compreendeu João,
 que o camponês vencerá
 pela força da união.
 Que é entrando para as Ligas
 que ele derrota o patrão,
 que o caminho da vitória
 está na revolução.
 (GULLAR, 1999: pág. 308-12)

⁶ O filme *Cabra Marcado Para Morrer* mostra a continuação da história de João Pedro. Infelizmente, uma história pouco feliz, na qual sua família se partiu e se espalhou pelo país. A aflição mencionada pelo poeta pode ser notada de forma palpável e contundente no filme de Coutinho, realizado mais de vinte anos depois.

2.1.1. Eduardo Coutinho e o CPC

Eduardo Coutinho fazia parte do CPC desde 1961, apesar de não possuir vínculo com o Partido Comunista (PC), ao contrário da maioria de seus integrantes. Apesar de formado por muitas pessoas ligadas ao PC, de acordo com o próprio Coutinho em entrevista, isso não era tão fundamental e não pesava nas decisões tomadas pela direção do Centro Popular de Cultura.

(...) Três pessoas [*do Partido Comunista*] são o núcleo fundador do CPC: Vianinha, Carlos Estevam e Leon Hirszman. Essas três pessoas eram do PC. Entre 1959 e 1964, e principalmente depois da crise da legalidade, com o Jango ameaçado de não tomar posse, o PC tinha uma força muito grande, assim como a UNE – embora se tenha visto depois que os pés do santo eram de barro. De qualquer forma, é preciso lembrar que o PC dessa época era extremamente liberal, pelo menos na área cultural. Primeiro não tendo uma linha cultural definida, não enchia muito o saco da gente. Segundo, os comunistas do CPC não discriminavam gente independente, como eu e outros. Tanto que o Estevam e o Leon me escolheram para fazer o segundo filme⁷ sem problemas. (Eduardo Coutinho *apud* BARCELLOS, 1994: 185)

O primeiro filme do CPC havia sido “Cinco Vezes Favela”, uma reunião de cinco curtas-metragens realizados por membros da entidade. Dentre eles, estava o premiadíssimo “Couro de gato”, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade. Nota-se nos curtas uma preocupação exacerbada em sublinhar as mazelas sociais por que passava a população. Apesar desta temática aproximar-se da abordagem de alguns filmes do Cinema Novo, a estética era completamente diferente. Enquanto os cineastas do Cinema Novo tornavam a subversão às regras narrativas num elemento diretamente relacionado ao conteúdo, os curtas do CPC eram diretos e quase documentais.

⁷ Esse segundo filme tornar-se-ia exatamente o primeiro projeto do “Cabra Marcado Para Morrer”, interrompido pelos militares em 1964.

Já no segundo semestre de 1962 irrompiam tensões entre o CPC e o Cinema Novo, logo depois do lançamento de *Cinco Vezes Favela*. Artigos de Glauber Rocha e Cacá Diegues⁸ criticavam a concepção didático-instrumentalista de cinema e a tendência dos ideólogos do CPC a “legitimar como verdade científica suas posturas ideológicas, o que de imediato conduzia a uma atitude normativa e cerceadora da liberdade de criação artística” (LINS, 2004: pág. 35)

A exceção para esta crítica seria exatamente o filme de Joaquim Pedro, que recorre de forma criativa à montagem, transformando em uma sinfonia de imagens a busca de garotos por gatos que virariam tamborins.

2.1.2. O projeto do primeiro Cabra

O caminho que o projeto do Cabra percorria naquela época levaria provavelmente para uma obra nos mesmos moldes do “*Cinco Vezes Favela*”. Isso pode ser verificado ao assistir aos trechos que foram salvos da apreensão feita pela ditadura e que constam na versão final do documentário. “Esse filme, se tivesse ficado pronto em 1964, teria sido uma obra conforme a cartilha do CPC: um filme adolescente, apesar do talento e da visão pessoal de Coutinho.” (SIMÕES, 1999: nota da pág. 70). Por outro lado, Eduardo Scorel, montador da versão final do Cabra, tem uma opinião diferente, na qual enxerga aquela produção do primeiro filme do Cabra enquadrada numa onda que era observada em outras obras da cinematografia mundial da época.

Cabra marcado para morrer deve ser lembrado como um caso raro de documentário iniciado como filme de ficção. Se a filmagem não tivesse sido interrompida pelo golpe militar de 1964, o filme de Eduardo Coutinho teria sido uma experiência contemporânea e similar aos *O bandido Giuliano* e *A batalha de Argel*, por sua proposta de reencenar eventos reais recentes nos próprios locais em que ocorreram, com

⁸ Cacá Diegues era o diretor de um dos episódios de *Cinco Vezes Favela*.

participantes interpretando seus próprios papéis, além de atores não profissionais. (SCOREL, 2005: pág. 266)

As opiniões a respeito de que se tornaria o filme *Cabra Marcado Para Morrer* na década de 60 são diferentes. O projeto inicial nunca foi concluído e nunca será, o que realmente abre espaço para várias conjecturas. Apenas um terço do material ‘sobreviveu’, junto à memória daqueles que estavam envolvidos na filmagem. Como dito anteriormente, um dos objetivos deste estudo é descobrir a parcela de contribuição deste primeiro projeto para o documentário final *Cabra Marcado Para Morrer*. Para isso, a seguir verificaremos como se constituiu o projeto, o que foi realizado e como se deu sua interrupção.

Eduardo Coutinho fora convocado para acompanhar a UNE Volante como membro do CPC. Ele registraria os comícios, as reuniões e as atividades dos estudantes que viajavam pelo Nordeste, e também realizaria pequenas reportagens a respeito das condições de vida da população. Em 1962, duas semanas antes de chegarem à Paraíba, João Pedro Teixeira havia sido assassinado. Aconteceria um protesto devido ao fato, e o CPC iria registrá-lo. Coutinho acabou fazendo as imagens do evento e esta foi a primeira vez que teve contato com Elizabeth Teixeira e sua família. Naquele momento, Coutinho ainda não pensava em realizar um filme a respeito da história de João Pedro.

Quando Carlos Estevam indicou Eduardo Coutinho para dirigir o segundo filme produzido pelo Centro Popular de Cultura, o cineasta escolheu filmar uma adaptação ampla dos poemas “Cão Sem Plumas”, “O Rio” e “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto. De acordo com Coutinho, em entrevista a Jalusa Barcellos (1994: pág. 184), o poeta e diplomata havia concordado de início, mas voltou atrás provavelmente por recear

criar um vínculo entre seu nome, o do CPC e, conseqüentemente, o do Partido Comunista. Com isso, poderia ser acusado novamente de comunista – como acontecera nos anos 50 – e ser prejudicado dentro do Itamaraty.

Com esta recusa, surgiu a idéia de filmar a vida de João Pedro Teixeira, devido às experiências de Coutinho na UNE Volante. Demorou muito para o dinheiro sair, o que fez a preparação do filme durar mais de um ano. Por este motivo, Coutinho e sua equipe iniciaram as filmagens pouco antes do golpe militar de 1964.

O roteiro foi escrito por Coutinho em apenas três dias, baseado essencialmente em informações colhidas pelo cineasta com Elizabeth Teixeira numa outra viagem feita por ele pela Paraíba e Pernambuco, a qual durou quatro meses (LINS, 2004: pág. 37). Por ser um projeto do CPC, Coutinho levou o roteiro para discussão numa sessão do Centro, mas não obteve a atenção necessária, visto que os integrantes estavam mais preocupados com as questões políticas da UNE.

O roteiro foi feito meio nas coxas, num hotelzinho horrível do Flamengo, poucos dias antes de eu viajar para fazer o filme. Houve uma sessão do CPC, com a diretoria, para leitura e discussão do roteiro. Estavam o Gullar, o Vianinha e outros. O Vianinha leu. Os outros, que estavam exaustos, dormiram ou prestaram pouca atenção, aparentemente. O Vianinha levantou algumas questões e foi só. Creio que o pessoal da direção estava muito preocupado com as questões do teatro da UNE, que estava sendo construído, e não dava muita bola para o filme. O certo é que o roteiro de um longa-metragem não foi discutido como deveria ter sido. No fundo, creio que eu também estava tão inseguro que gostei da falta de discussão. (Eduardo Coutinho *apud* BARCELLOS, 1994: págs. 185-6)

No princípio, a intenção era utilizar como atores aqueles que realmente tinham participado dos eventos narrados. Além disso, as filmagens também seriam nas localidades

onde tudo ocorrera. Porém, devido a graves conflitos que aconteciam em Sapé na época que Coutinho chegou, as locações tiveram que ser transferidas para o município de Vitória de Santo Antão, no Pernambuco. Devido a este fato, todo o elenco teve que ser alterado, com exceção de Elizabeth e sua família, que permaneceram. Os novos atores para o filme foram recrutados em Vitória de Santo Antão e no engenho Galiléia, berço das Ligas Camponesas⁹.

As filmagens transcorreram por trinta e cinco dias, até que ocorreu o golpe militar de 31 de março de 1964. O exército invadiu a região, prendeu líderes camponeses e apreendeu material e equipamento de filmagem. Foram presas pessoas que atuavam e trabalhavam no filme. Boa parte do roteiro – cerca de 40% – já havia sido filmado. Os equipamentos foram confiscados, mas o material filmado foi salvo, pois Coutinho havia remetido a última leva para o Rio de Janeiro para ser revelado. Posteriormente, o que estava dentro da câmera foi salvo por milagre, como descrito por Coutinho em entrevista para Jalusa Barcellos (1994: pág. 189).

À medida que eu ia filmando, ia mandando os negativos para o laboratório, que era no Rio. Então, eu pude recuperar quase tudo porque a última remessa foi às vésperas do golpe. Mas há uma parte, justamente a cena que utilizo no *Cabra* como símbolo do golpe¹⁰, que ficou dentro do chassis da câmera. O Gerson Tavares, que era dono da câmera e a tinha alugado ao CPC, foi até lá e levou um mês para recuperar seu equipamento. Dias depois ele nos entregou o chassis porque viu que tinha filme dentro, intacto. Daí revelamos e copiamos. Mal sabia, naquele momento, que essa cena seria essencial no futuro *Cabra*.

⁹ A de Sapé havia sido liderada por João Pedro Teixeira.

¹⁰ A cena mencionada foi a última a ser rodada, por isso que ficou dentro do chassis da câmera. Trata-se daquela cena em que Elizabeth vai à janela por ter ouvido barulho, observa seu quintal e diz: “Tem gente lá fora”. No contexto do primeiro *Cabra*, seria quando eles eram tocados pelos futuros assassinos de João Pedro. Porém, esta cena tornou-se simbólica pelo fato de Coutinho sugerir no documentário do *Cabra* que quem estava lá fora eram os militares que interromperiam a filmagem e, principalmente, a vida da família Teixeira. Naquele novo contexto que ele queria sugerir, essa seria a razão por ser a última cena a ser filmada.

No Cabra de 1984, a história do irrompimento do golpe e a interrupção da filmagem é contada em detalhes¹¹. Nesta ocasião, são mostradas notícias publicadas nos jornais sobre a apreensão do material da filmagem. As autoridades apresentaram o material como subversivo, repleto de conteúdo comunista, no qual se ensinava camponeses a guerrilhar.

Alguns dias depois, Eduardo Coutinho foi preso. Apenas conseguiu voltar para São Paulo no final de abril de 1964. A partir deste momento, teria de prosseguir sua carreira sem considerar a possibilidade de continuação do longa-metragem que dirigia. Os negativos ficaram em poder do laboratório por muito tempo e o copião escondido, até que Coutinho resolveu retomar aquela história.

...as latas do copião ficaram escondidas durante anos debaixo da cama do pai do cineasta David Neves, que era general. Os negativos (...) foram retirados clandestinamente, depois de 11 anos, do laboratório da Líder e depositados na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, sob o título A rosa do campo... (LINS, 2004: pág 30)

2.2. Continuidade como cineasta de ficção

Logo após a interrupção das filmagens de Cabra Marcado Para Morrer e a paralisação das atividades do CPC, Coutinho foi convidado pelo amigo Leon Hirszman a co-escrever o roteiro do filme “A falecida”, adaptado da obra de Nelson Rodrigues, o qual Leon iria dirigir. Participou também da realização dos roteiros dos filmes “Garota de Ipanema”, novamente de Leon, “Os condenados”, de Zelito Vianna, e “Dona Flor e seus Dois Maridos”, de Bruno Barreto, este último já em 1976, quando Coutinho já era

¹¹ Este filme foi o único interrompido pelo golpe de 1964.

integrante da equipe do Globo Repórter, da Rede Globo de Televisão, sobre o que discutiremos mais adiante.

Eduardo Coutinho era um cineasta de filmes de ficção. Não realizava documentários naquela época. Como diretor, além do mal-aventurado *Cabra Marcado Para Morrer*, Coutinho realizou o episódio “O Pacto”, do longa “ABC do Amor”, e os longas-metragens “O homem que comprou o mundo” e “Faustão”.

No filme “O homem que comprou o mundo”, de 1968, é significativa a percepção de alguns aspectos que posteriormente veríamos no documentário “*Cabra Marcado Para Morrer*”, finalizado por Coutinho em 1984. Nesta época, ainda não havia intenção do diretor em transformar o filme iniciado em 1964 no documentário que se tornou, nem mesmo o diretor passara pela experiência do Globo Repórter. Mas já é possível notar o interesse em mesclar estilos e trabalhar a metalinguagem.

Pelo fato de “O homem que comprou o mundo” se tratar de uma comédia satírica, não fica tão evidente o vínculo que se quer sugerir entre ele, o *Cabra* e toda a obra posterior de Coutinho. Porém, observa-se que em certo trecho do filme surge um personagem que aborda Rosinha, noiva do personagem principal. Esse personagem se auto-intitula “Condutor da Trama” ou “Cúmplice” (do autor), e está com o roteiro do filme em mãos. Abre o roteiro e narra para a personagem o trecho do volume que diz para Rosinha encontrar José e como a viagem até ele acontecerá. Assim, faz a personagem de Marília Pêra sentar na garupa de sua moto e a leva em alta velocidade ao encontro de seu amado. Desta forma, Eduardo Coutinho abre mão de estratégias simples – como o envio de uma

carta, um telefonema, ou mesmo o envio de um dos mensageiros do governo – para expor de forma cômica e curiosa as conexões existentes dentro da narrativa e lembrar ao espectador que assiste a uma farsa¹². Assim como neste filme Coutinho quer lembrar o espectador que ele assiste a uma farsa, em seus futuros documentários utilizaria estratégias reflexivas para também chamar a atenção de que tudo se trata de um documentário.

Ao mesmo tempo, o filme “O homem que comprou o mundo” é uma mescla de gêneros. Em sua superfície, apresenta-se como uma comédia satírica, demonstrando raízes vindas da chanchada dos anos 50, com seu despojamento formal, pleno em situações *nonsense* e de humor fácil. A temática dialoga com o Cinema Novo, ao criar um universo paralelo ao nosso, num suposto país fictício, no qual ocorrem os eventos comandados por um governo inescrupuloso, oportunista e autoritário¹³.

Em 1971, Eduardo Coutinho realizou o filme “Faustão” pela produtora Saga Filmes, de Leon Hirszman e Marcos Farias. Era o segundo filme de uma tetralogia sobre o cangaço que acabou incompleta.

Na época, os diretores acreditavam que o cangaço ainda era popular no Brasil, mas na verdade, segundo Coutinho, aquele foi um erro de cálculo, o ciclo de filmes de cangaço já estavam no fim. *Faustão* é longinquamente inspirado em *Henrique IV*, peça de Shakespeare, e, assim como seus outros filmes daquele período, não foi muito bem de público. “Foi mal e fez um público de 400 mil pessoas. Era mal para um filme que queria ser popular. Hoje, para se chegar a 400 mil pessoas, tem que suar.” (LINS, 2004: pág. 18)

¹² Se utilizássemos para este filme, desde o início, a denominação “farsa”, estaríamos corretos parcialmente. Essa não é uma denominação comum para indicar um gênero cinematográfico. O filme em questão aproxima-se da idéia de farsa que, de acordo com o Dicionário Houaiss, seria “uma pequena peça cômica popular, de concepção simples e de ação trivial ou burlesca, em que predominam gracejos, situações ridículas e etc.”.

¹³ Estes aspectos são muito similares ao contemporâneo “Terra em transe”, de Glauber Rocha.

Por se encontrar em grandes dificuldades financeiras, Coutinho procurou seu amigo Alberto Dines, com o qual trabalhou nos anos 50 no Jornal do Brasil. Acabou por assumir a função de copidesque, a mesma que tivera quinze anos antes. Neste período em que estava no Jornal do Brasil, recebeu um convite para trabalhar no Jornal Nacional, da Rede Globo de Televisão. Não aceitou, por se tratar de um salário similar ao que já tinha e não valer a pena trocar de empresa. No segundo convite aceitou e, em 1975, foi para a Rede Globo incorporar a equipe de cineastas do Globo Repórter, que já contava com João Batista de Andrade e Walter Lima Jr. no núcleo paulista, além de vários diretores que eram contratados eventualmente para realizar documentários.

2.3. Globo Repórter - o nascimento do documentarista Eduardo Coutinho

Para Coutinho, o trabalho na televisão foi uma verdadeira escola. Ali aprendeu a fazer documentários, exercitou sua relação com o outro e, durante os nove anos que permaneceu no programa, teve a certeza de que era aquilo o que queria fazer na vida. (LINS, 2004: pág. 20)

Eduardo Coutinho foi contratado para exercer diversas funções no Globo Repórter, da Rede Globo de Televisão. Não iria apenas dirigir, como outros cineastas que faziam parte do grupo. Foi editor de diversos filmes e escreveu textos. Além disso, também dirigiu seis médias-metragens: “Seis Dias em Ouricuri” (1976), “Superstição” (1976), “O Pistoleiro da Serra Talhada” (1977), “Theodorico, Imperador do Sertão” (1978), “Exu, uma Tragédia Sertaneja” (1980) e “O Menino de Brodósqui” (1980).

O maior destaque entre eles é “Theodorico, Imperador do Sertão”, no qual é possível identificar elementos que seriam utilizados posteriormente no *Cabra* e nas outras

obras de Coutinho. Nele, Coutinho faz o retrato de um rico latifundiário e deputado estadual do Rio Grande do Norte, Theodorico Bezerra. Coutinho subverte algumas normas do Globo Repórter daquela época, pelas quais o repórter ainda não aparecia na imagem nem mesmo sua voz era escutada. O apresentador do programa era ao mesmo tempo o narrador da reportagem. Neste documentário pode-se ouvir a voz de Coutinho entrevistando o ‘major’ Theodorico e alguns funcionários de sua fazenda. Porém, a maior mudança está no papel do próprio Theodorico. Por opção de Coutinho, ele domina a película, realiza entrevistas, discursa e comanda o que deve ser dito tanto por ele quanto por aqueles com quem ele conversa. Theodorico se torna o narrador do documentário. Temos sua narração como *voz over* de imagens sobre a fazenda e uma festa popular na qual ele é a figura central. De acordo com LABAKI (2006, pág. 68): "Incomodado pelas intervenções de Theodorico nas primeiras entrevistas com seus empregados, o cineasta [Eduardo Coutinho] cedeu o posto de perguntador ao patrão. Assim, explicita na estrutura do próprio filme o autoritarismo secular que retrata."

Essa relação entre estrutura e conteúdo será encontrada também no *Cabra de 84*. Enquanto em *Theodorico* havia uma estrutura que denunciava o autoritarismo do retratado, no *Cabra* a estrutura expõe em sua própria sintaxe as condições em que se encontram as histórias das pessoas que se vê na tela. A fragmentação do filme é diretamente proporcional à fragmentação da família de Elizabeth Teixeira. Este tema será abordado de forma mais detalhada no próximo capítulo deste estudo.

Um aspecto que pode ser ressaltado na obra de Eduardo Coutinho é o interesse quase obsessivo pelo objeto filmado (seus entrevistados) em detrimento de uma linguagem

televisiva, clipada e – atente-se para o falso paradoxo – fragmentária¹⁴. O cineasta se recusa a interromper o fluxo de uma conversa por motivos técnicos ou estéticos. Pode ser observado em seus filmes que normalmente a câmera é estática e contínua enquanto a entrevista é realizada. De acordo com o cineasta (*apud* LINS, 2005: pág. 21): “... o plano longo é o plano essencial, é aquele que tem o acaso, o tempo morto, que interessa muito mais do que o tempo vivo”. Isso pode ser visto nos momentos em que os entrevistados param para atender o telefone ou a campainha e a câmera continua a rodar¹⁵. De forma óbvia, depois estas cenas são submetidas ao processo de edição mas, dependendo daquilo que foi registrado, pode ser inserida por completo no produto final.

Essa predileção de Coutinho por planos longos já pode ser observada em outro média-metragem que dirigiu para o Globo Repórter: “Seis dias em Ouricuri”. Ao realizar uma entrevista com uma das vítimas da fome no sertão pernambucano, filma um plano longo, enquanto busca representar a opressão daquele conjunto de pessoas.

...Coutinho consegue aqui e ali fugir da camisa-de-força [dos padrões de realização do Globo Repórter]. O contraste entre os depoimentos de autoridades e de pessoas comuns castigadas pela fome [em “Seis dias em Ouricuri”] resulta num ceticismo pouco comum em rede nacional naquela época de rígida ditadura militar. O depoimento de um homem condenado a alimentar-se de raízes estende-se por três minutos e dez segundos – uma duração completamente fora dos padrões da época e absolutamente banida do discurso não-ficcional televisivo de hoje. (LABAKI, 2006: págs. 67-8)

¹⁴ Não se deve confundir a fragmentação empreendida no *Cabra* com a fragmentação utilizada hoje em dia na “estética” televisiva. No primeiro caso, trata-se de uma opção estética diretamente ligada ao conteúdo e a serviço deste. Quando mencionamos a linguagem clipada e fragmentada da televisão, o caso é a padronização de planos rápidos como estrutura de produtos audiovisuais a fim de tornar a linguagem mais “veloz e ágil”. O objetivo, nesta opção, é manter a audiência devido à dinâmica dos quadros e sua conseqüente carga “hipnótica”.

¹⁵ No filme “Opinião Pública”, de Arnaldo Jabor (1967), já ocorre uma cena em que o entrevistado atende um telefonema e a câmera continua a rodar.

No *Cabra*, que teve suas entrevistas realizadas bem depois de “Seis dias em Ouricuri”, há uma cena na qual Coutinho interrompe um entrevistado por causa do vento que batia no microfone. Tratava-se de um personagem complicado, avesso à entrevista que era concedida. No momento em que este começava enfim a falar, Coutinho pede para ele esperar e a entrevista quase não consegue ser retomada. O cineasta poderia ter cortado a tomada e realizado uma segunda logo depois. Mas o diretor opta em manter o fluxo contínuo da cena, que se torna significativa para retratar o entrevistado e fazer transparecer o processo fílmico.

É necessário lembrar que aqueles foram tempos da ditadura militar, ainda mais a década de 70, imersa nos reflexos do Ato Institucional nº 5, do final de 1968. A censura ocorria no país todo e dentro da Rede Globo de Televisão também. Alguns profissionais da emissora eram intocáveis, devido à influência de Roberto Marinho, mas isso não era o que acontecia com a equipe do *Globo Repórter* e, muito menos, com o conteúdo produzido por eles. Em virtude disso, é ainda mais surpreendente o que foi relatado nos parágrafos anteriores a respeito dos filmes dirigidos por Eduardo Coutinho neste programa.

Em primeiro lugar, é necessário dizer que o programa *Globo Repórter* possuía algumas características que dificultavam a verificação de seu conteúdo antes dos filmes estarem prontos, tanto pelos censores quanto pela direção da empresa. O material sensível utilizado nas filmagens era reversível, o que obrigava que a montagem fosse feita direto no original e, conseqüentemente, dificultava o acesso da direção do telejornalismo ao material bruto. Além disso, a equipe trabalhava em outra casa, o que criava mais um empecilho para a realização de uma vigilância constante.

Apesar disso, houve o caso pontual da censura do filme “O caso Norte” (1977), no qual era contado um crime ocorrido na Barra Funda, em São Paulo, onde todos os envolvidos eram migrantes nordestinos. O filme era narrado por Gil Gomes, em sua primeira aparição na TV, e dirigido por João Batista de Andrade. O censor interno da emissora reprovou o filme e, apesar das apelações em diversas instâncias, não foi liberado.

O cineasta Paulo Gil Soares, diretor do programa, diz sempre que esse fato marcou o fim da nossa fase do Globo Repórter, a fase dos cineastas. A partir dali o programa passou a ser muito vigiado, quase inviável. E os filmes passaram a ser controlados diretamente pela direção da Globo. Com isso, abriu-se a brecha definitiva para o já antigo assédio dos repórteres de TV ao programa, assédio que em pouco tempo se tornou definitivo, com o afastamento dos cineastas. (BATISTA *apud* LABAKI, 2006: pág. 66)¹⁶

Posteriormente, aliou-se a essa questão a mudança do material utilizado nas filmagens. Desde o ano de 1976, o núcleo de jornalismo já transitara para o formato U-Matic. O Globo Repórter, apesar da diminuição de cineastas como diretores de programa, continuou a utilizar película até 1983. O próprio Coutinho depõe sobre o impacto desta alteração (*apud* LABAKI, 2006: pág. 62):

Em 1982 (na verdade, 83), o programa entrou na era eletrônica. De pronto, o controle se tornou mais fácil e estrito: bastava passar pela sala das mesas de edição, apanhar o programa e levá-lo para ser julgado pela direção geral. Em pouco tempo o documentário se transformou em reportagem, igual aos produzidos pelos setores jornalísticos. Se tornou asséptico, integrado, neutralizado. (...) Antes a censura era externa; agora é interna e abarca não somente o conteúdo mas também a linguagem.

Assim, pode-se dizer que foi a experiência dentro do Globo Repórter e a vivência de Eduardo Coutinho desde o período da interrupção do primeiro *Cabra* que direcionou a

¹⁶ Mesmo assim, Eduardo Coutinho ainda realizaria o controverso “Theodorico – Imperador do Sertão”, em 1978.

carreira do cineasta para a produção de documentários. Na introdução feita pelos pesquisadores que o entrevistaram para a revista Galáxias (FIGUEIRÔA, et al, 2003: págs. 214-5), encontramos de forma sintética e correta o percurso de Coutinho e a consequência disto para ele:

Coutinho amargou todas as dificuldades impostas à produção cinematográfica pela censura e pela falta de financiamento público ou privado nos anos 70/80. Para sobreviver, voltou ao jornalismo, passando pela redação do Jornal do Brasil e incorporando-se depois, por quase uma década, à equipe do Globo Repórter. Diretor e co-roteirista de filmes de ficção ao longo dos anos 60 e começo dos 70, é somente depois da passagem pelo Globo Repórter (1975-1984) que Coutinho opta definitivamente pelo documentário, gênero ao qual vem se dedicando desde então, na TV e no cinema. Em ambos, Coutinho consolidou o que colaboradores, como Consuelo Lins¹⁷, definem como um estilo “minimalista”: uso de imagens precisas sem qualquer função meramente “ilustrativa”, de modo a evitar a incorporação de elementos que não estejam ligados ao próprio momento de captação da cena. Seus filmes resultam basicamente em grandes narrativas orais e, muitas vezes, polifônicas¹⁸.

Toda esta complexidade de fatores deve permanecer em mente para que passemos à análise empreendida no próximo capítulo, pois foi durante o período em que Coutinho trabalhava na Rede Globo que retomou o projeto “Cabra Marcado Para Morrer” – porém agora em forma de documentário. A idéia era refazer o contato com os atores e com a família de João Pedro Teixeira, especialmente Elizabeth, com quem não falava desde 1964. Na moviola da Rede Globo é que Coutinho, junto a Eduardo Scorel, montou o filme. E foi com o salário recebido da emissora que conseguiu financiar, mesmo com longas interrupções, esse que seria o seu primeiro documentário em longa-metragem.

¹⁷ Autora diversas vezes citada nesta pesquisa.

¹⁸ Como é o caso do objeto deste trabalho, o filme “Cabra Marcado Para Morrer”.

3. O verdadeiro Cabra

Nada mais distante do projeto de Eduardo Coutinho em Cabra marcado para morrer do que historiar os últimos vinte anos. Nada de enfileirar fatos no espeto da cronologia e amarrá-los entre si com os barbantinhos das causas e efeitos. (BERNARDET, 2003: pág. 227)

3.1. Retomada e conclusão

Durante o período em que trabalhava na Rede Globo de Televisão, Eduardo Coutinho decidiu que retomaria o projeto do “Cabra Marcado Para Morrer”. Mais de quinze anos haviam se passado, e o diretor sabia que teria que ser no formato de um documentário. Enquanto trabalhou no Globo Repórter, Coutinho descobrira que aquele era o tipo de cinema que gostaria de realizar e, assim, teve a possibilidade de experimentar e aprimorar suas técnicas, como descrito no capítulo anterior.

Eu o escolhi porque o documentário me escolheu, talvez. Sabe, tem sempre essa coisa: desde criancinha eu queria fazer aquilo, as autobiografias são sempre assim. Não, não tem isso: eu fui fazer cinema de ficção, não estava satisfeito, não ganhava a vida, larguei para fazer jornalismo, daí fui para o 'Globo Repórter', onde pela primeira vez eu fui fazer documentário, dentro das funções da televisão, que são ingratas. Mas, apesar disso, editava, montava, fazia textos, dirigia muito mais do que no cinema, porque a televisão tem aquele ritmo: foi um aprendizado extraordinário. E, antes disso, eu já queria voltar ao cinema para fazer o 'Cabra', e eu sabia que só podia ser como documentário... Então acabou: eu o chamo de um jogo de acasos, talvez não existam os acasos. Porque foi por um acaso que me chamaram, eu não fui procurar emprego no 'Globo Repórter'; e no 'Globo Repórter', com todas as restrições – porque era ditadura, restrições estéticas da televisão, restrições de Ibope, mais a ditadura que se vivia, a censura –, para mim foi um preparatório extraordinário para poder saber o que podia ser o documentário e para poder me desinteressar da ficção. E aí tem elementos biográficos ou psicológicos, sei lá, que me levaram. Primeiro, porque eu queria fazer o 'Cabra', enquanto documentário; e como lá, no 'Globo Repórter', eu fiz muita coisa sobre o Nordeste, comecei então a exercitar a arte da conversa, e fui sentindo que isso supria todas as possibilidades que eu podia ter de me expressar. (COUTINHO *apud* VALENTINETTI, 2003: págs. 16-8)

As filmagens ocorreram no período entre 1981 e 1983. A primeira pessoa a ser procurada foi Elizabeth Teixeira. Como no próprio filme é narrado, a equipe foi para o Nordeste sem um roteiro prévio, apenas com a intenção de reencontrar os atores do projeto de 1964 e saber o que acontecera com eles. De acordo com Coutinho, um dos poucos empecilhos foram as árduas negociações com o filho mais velho de Elizabeth, Abraão. Após filmá-la, Coutinho foi procurar os outros atores. A partir do ponto em que sabemos como ocorreu a ordem das filmagens, poderemos entender como foi necessário um trabalho apurado na edição do Cabra.

Filmei a Elizabeth em três dias, dois dias e meio... Nós íamos fazer a primeira parte na Paraíba e depois a parte de Pernambuco. Mas, quando acabei de filmar a Elizabeth, já senti o filme com tal vida, que decidi: 'Vamos direto para Pernambuco. Vamos liquidar Galiléia, porque se for bem na Galiléia, o filme está pronto.' Daí nós fomos para Pernambuco e fizemos aquela cena da projeção. (...) Enquanto estávamos preparando as coisas, o João Virgínio deu aquele grande depoimento sobre a tortura (...) A projeção foi complicada, porque tivemos de buscar os atores que moravam longe, e foram todos. Foi maravilhoso (...) Naquela noite eu já sabia que tinha o filme, tinha certeza, um filme fortíssimo, (...) tinha certeza absoluta de que o filme era bom. (Coutinho em entrevista a Alex Vianny *apud* LINS, 2004: pág. 44)

Os objetivos na década de 80 eram diferentes daqueles de 1964. De acordo com RAMOS (2006: pág. 02), "...constata-se que a impostação iluminista presente no projeto do CPC da UNE cedeu lugar a uma postura com a qual o intelectual/diretor assume um olhar menos carregado de idéias pré-concebidas...". Por meio da recuperação daquelas histórias, Coutinho descobriria os rumos que cada um tomou a partir de um acontecimento em comum (a instauração da ditadura e a conseqüente interrupção do filme). Fica claro que a perseguição política praticada pelos militares é o que realmente afetou a vida dos personagens. Pode-se dizer que a interrupção das filmagens foi pontual apenas na vida de Eduardo Coutinho. Porém o recorte feito pelo cineasta – que coloca as filmagens como

parâmetro nas conversações e na ativação da memória dos depoentes – leva a crer que o fato de estarem fazendo o primeiro Cabra quando irrompeu o Golpe foi um dos fatores que impulsionaram o destino de cada um. Isso poderia ser considerado uma falha do autor, mas ao ver-se à frente daquela multiplicidade de histórias, como as do Cabra, havia a necessidade de ter este ponto de convergência que guiasse a narrativa e servisse de ponto de partida para todas as conversas¹⁹. Não se deve esquecer que a forma como o filme é concebido passa pela memória do próprio diretor, o que faz com que o olhar dele esteja de alguma forma pré-condicionado por aquilo que vivenciou.

A narração do filme se preocupa em apontar as datas e locais das filmagens, como parte do desnudamento do processo. Percebe-se o grande trabalho efetuado pela equipe, principalmente quando assistimos às entrevistas com os filhos de Elizabeth e somos informados que ocorreram no Rio de Janeiro, até quase um ano e meio após a conversa com Elizabeth em São Rafael, no Rio Grande do Norte. Depois de todo o material filmado, ainda foi realizada a pesquisa iconográfica, com fotos, reportagens e manchetes de jornais da época, que tiveram que ser filmados em *table top*²⁰. Também foi redigido o texto da

¹⁹ Em documentários posteriores de Coutinho, é possível encontrar casos em que este procedimento também é utilizado (como em “Peões”, a respeito das greves do Sindicato dos Metalúrgicos no final da década de 70 e início de 80 – o diretor passa na televisão da casa dos entrevistados cenas de reportagens e documentários a respeito das greves e, várias vezes, as pessoas reconhecem suas imagens e de outros colegas). Contudo a maior parte de seus outros filmes tem uma temática, sem haver a necessidade de um ponto de partida em comum.

²⁰ Por toda a análise que será empreendida, deve-se considerar e manter em mente que o Cabra foi realizado e finalizado num período em que o computador ainda não era utilizado com frequência, principalmente no modo de produção brasileiro. O *table top* – técnica usada prioritariamente para a filmagem de animação, letreiros e imagens estáticas – consiste numa câmera disposta de lente para baixo sobre uma mesa, na qual colocam-se cartelas que deverão ser filmadas quadro-a-quadro, sofrendo ou não alterações sutis de posicionamento por parte do operador para dar a impressão de algum movimento na imagem. Hoje em dia, este tipo de procedimento pode ser realizado facilmente nos *softwares* de edição, a partir do momento em que as imagens são escaneadas, digitalizadas e incluídas diretamente no produto montado, podendo sofrer qualquer tipo de alteração durante o processo.

narração – crucial na estrutura do filme – e, obviamente, realizada a montagem e sonorização.

A finalização do filme foi difícil e demorou muito tempo para ser concluída. Como dito no final do capítulo anterior, os recursos vieram do salário do próprio realizador. Consuelo Lins (2004: págs. 55-6) resume bem como se deu esta parte final dos procedimentos de “Cabra marcado para morrer”:

A montagem de *Cabra Marcado para Morrer* foi feita em três etapas, ao longo de quase três anos, por falta de dinheiro. Eduardo Scorel, encarregado da montagem, começou a trabalhar em 1983, a partir do material que tinha sido pré-montado na moviola da TV Globo. Foi um trabalho difícil, com uma variedade imensa de imagens e quase 20 anos de histórias pessoais e coletivas misturadas. “A montagem tinha um norte, tinha um rumo, tinha um projeto, que era explicitar o processo todo. Mas era um arco de tempo tão extenso, com tantas diferenças, que o trabalho que nós tivemos foi o de tornar esse processo claro para quem fosse ver”, lembra Scorel.

Os problemas não terminaram depois do filme pronto, em 1984. Ele tinha sido rodado em 16mm e precisava de uma ampliação para 35mm. Só assim poderia ser exibido nas salas de cinema. No Brasil a ampliação era precária, e Coutinho decidiu que ela seria feita nos Estados Unidos. Empenhou-se pessoal e inteiramente nessa tarefa. Fez cerca de 15 exposições em várias cidades do Brasil para inúmeras organizações não-governamentais e entidades sindicais, para a Pastoral Operária, a Pastoral da Terra, jornalistas, intelectuais e críticos de cinema. (...) O presidente do Banco do Estado de São Paulo, Luiz Carlos Bresser Pereira, ex-crítico de cinema, decidiu investir na ampliação do filme. Em seguida, Coutinho conseguiu também um apoio financeiro de organizações internacionais, usado para comprar uma casa para Elizabeth Teixeira e fazer mais quatro cópias, que circularam por associações e entidades do Brasil inteiro.

3.2. Auto-reflexividade

A auto-reflexividade é uma característica cinematográfica que pode ser percebida naqueles filmes que fazem referência a si mesmos a fim de discutir o modo de produção e expor ao espectador o processo de realização. Esta modalidade é prioritariamente observada em documentários, mas pode ser encontrada no gênero ficcional.

Há casos em que são confundidas as denominações metalinguagem e auto-reflexividade. A primeira faz referência direta ao conteúdo, enquanto a última faz apenas ao processo. Todo filme auto-reflexivo será metalingüístico, pois está em sua estrutura discutir a linguagem ao expor o processo de realização daquela peça. Porém, não são todos os filmes que trabalham a metalinguagem que podem ser caracterizados como auto-reflexivos²¹. Se um documentário for a respeito de cinema ou algum processo fílmico e se limitar apenas a descrever o tema sem *refletir* o seu próprio processo de realização, não haverá auto-reflexividade.

Dentro das categorias classificadas pelo teórico Bill Nichols (2005: págs. 62-3 e 135-77), o *Cabra* seria enquadrado prioritariamente nos modos participativo e reflexivo. O modo participativo “ênfatisa a interação cineasta e tema”, enquanto o reflexivo “aguça nossa consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme”. Apesar de

²¹ Os exemplos de filmes apenas metalingüísticos são inúmeros, desde “Assim estava escrito” (*The bad and the beautiful*), “A noite americana” (*La nuit américaine*) até “O desprezo” (*Le Mépris*) e “Crepúsculo dos deuses” (*Sunset Boulevard*). Já o filme “Dublê de corpo” (*Body Double*) é um exemplo de filme metalingüístico que possui uma cena auto-reflexiva – quando a câmera se volta para o espelho e a vemos junto a toda equipe e aparatos técnicos. “Fellini 8 1/2” seria um caso a discutir, pois trata-se de uma obra claramente metalingüística que também é auto-reflexiva pelo fato de fazer transparecer os questionamentos autorais, políticos e existenciais do próprio diretor na época da realização.

sua temática estar concentrada na vida de Elizabeth Teixeira e dos outros personagens, parte do tema faz referência direta a como o filme se desenvolveu e se transformou naquilo a que assistimos. Esse processo se faz à nossa frente, fragmento por fragmento. Assim, o espectador tem uma idéia de como aquele filme foi construído e, neste ponto, há auto-reflexividade.

Cabra Marcado Para Morrer é um filme que busca resgatar a sua própria história, através da retomada, por outros métodos, do trabalho interrompido dezessete anos antes, pelo golpe militar de 1964. Daí decorre a sua auto-reflexividade, que se reitera permanentemente, desde a aparição da primeira imagem – a preparação de uma projeção dos copiões para aqueles que participaram das filmagens originárias. Exibição de equipamentos, presença dos técnicos na tela e participação direta do diretor nas cenas filmadas são conseqüências do método de trabalho, fundem-se geneticamente ao processo criativo. E a diversidade de materiais (filmes de época, notícias de jornal, cenas de ficção e entrevistas) e de técnicas (reportagem, locução em voz off e encenação) não constroem paródias nem causam a impressão de um hibridismo estilístico. São matérias e métodos que se articulam organicamente, em vista da finalidade que move todo o processo: recuperar os fragmentos materiais e imaginários da história do filme, de cada um de seus participantes e do país. (DA-RIN, 2006: págs. 215-6)

Neste ponto, volta a discussão a respeito de opacidade e transparência brevemente abordada em nota do primeiro capítulo, à página 15. A opacidade do filme é realçada desde o início dele, visto que o plano de abertura se trata da preparação da projeção que será feita aos camponeses que participaram do Cabra em 1964. Assim, é criado um certo afastamento que mantém o espectador como um observador daquela narrativa, sem que ele se sinta inserido nela – o que é comum na transparência ilusionista, por exemplo, dos filmes *mainstream* de Hollywood. O próprio Coutinho já demonstrara interesse pelo antiilusionismo ao ousar no filme “O homem que comprou o mundo” e utilizar um personagem declarado como “o condutor da trama” para literalmente auxiliar em seu prosseguimento, como foi exposto no capítulo anterior.

Se não houvesse a preocupação em utilizar os procedimentos característicos do Cinema Verdade, as histórias de Elizabeth, sua família e todos os outros camponeses perderiam a força que têm. Elas mudariam de relatos pulsantes da vida para se transformarem em retratos jornalísticos de uma verdade investigada. É exatamente a multiplicidade de elementos que garante o olhar por diversos meios, ainda com a adição da voz do narrador principal do filme – o cineasta Eduardo Coutinho – nas imagens.

Assim como os criadores do cinema-verdade, os franceses Jean Rouch e Edgar Morin, Coutinho aposta na intervenção explícita para realizar um documentário. Consciente de que uma câmera se coloca diante ou no meio dela e que o esforço de filmá-la tal qual é inteiramente em vão, ele intervém, provoca e faz dessa metodologia, matéria a ser filmada.(...) Coutinho se faz presente de várias formas, articuladas a cada vez com o que ele vai filmar. Ele busca a produção de um acontecimento especificamente fílmico, que não pré-existe ao filme e que deve sofrer uma nova transformação, e ele vai intensificar essa mudança. Da mesma maneira, seus personagens passam por uma metamorfose, contam histórias que não sabiam que sabiam, e saem diferentes dessa experiência. São obras enriquecedoras não apenas para os espectadores mas também e especialmente para quem participa do filme. (LINS, 1996, pág 54-5)

Os momentos em que o processo é demonstrado são diversos durante o filme, principalmente no último terço, quando Eduardo Coutinho sai à procura dos filhos de Elizabeth. Vemos constantemente o cineasta, o operador de som e o câmera principal, todos filmados por uma segunda câmera. Também há a questão referente à narração do filme, que em sua polifonia reserva à voz do cineasta, além de outras coisas, todo o relato sobre as filmagens na década de 80.

Antes de começar o trabalho, fixamos algumas regras básicas no fato de que um filme é um filme, e não tentaríamos disfarçar isso. O técnico de som deveria estar tão próximo do entrevistado quanto necessário, sem jamais se preocupar em estar dentro ou fora do quadro. Ao contrário, às vezes seria indispensável que ele aparecesse. Para o diretor, que não deveria continuar sendo um fantasma como em geral acontece nesse tipo de filme, essa tendência seria exacerbada, ainda mais porque precisava

conversar com os personagens como se conversa na vida real, ou seja, muito próximo deles. Eventualmente, uma segunda câmera duplicaria alguns planos, incluindo no quadro, sempre que possível, o cameraman e a pessoa filmada. (Edgar Moura²² *apud* DIAS, 2003: págs. 38-9)

A forma como a auto-reflexividade é articulada em sintonia com os outros elementos dentro da estrutura narrativa é exemplar e pertinente, visto que, como qualquer outro recurso ou estilo, existe sempre o risco de ser utilizado de forma incorreta ou distorcida, como salienta Silvio Da-Rin (2006: pág. 218):

Quanto à reflexividade, apesar do seu potencial antiilusionista, não deve ser considerada uma panacéia do documentário. Muito menos, um antídoto às contestações e abalos que sofrem os dispositivos de representação, em um contexto marcado pela proliferação desenfreada de imagens. As estratégias auto-reflexivas podem facilmente ser empregadas como puro formalismo, transformadas em um maneirismo ou apropriadas enquanto técnicas que visam legitimar argumentos espúrios com uma aparência crítica.

Exibição de aparelhos de filmagem ou de membros da equipe técnica não significam, necessariamente, problematização das condições de produção do discurso. Fragmentação narrativa e descontinuidade não significam, obrigatoriamente, maior consciência textual. Revelação de marcas autorais e de metodologias de trabalho empregadas não autenticam, automaticamente, uma intervenção crítica na política da comunicação.

3.3. Estrutura e conteúdo

Para evitar a armadilha exposta na citação acima, optamos por analisar de forma conjunta estes dois pilares de “Cabra marcado para morrer”. O risco estaria em não evidenciarmos da forma pretendida a interligação e interdependência entre a sintaxe e o conteúdo do filme.

²² Fotógrafo do Cabra na década de 80.

Neste capítulo será abordada prioritariamente a montagem do *Cabra*, extraindo exemplos de como cada elemento independente se funde a outro a fim de formar uma seqüência compreensível, sem perder de vista aquilo que é contado. Começaremos numa análise macro, identificando os três grandes blocos que compõem o filme, para seguir numa pirâmide invertida²³ rumo às relações entre os elementos dentro de cenas únicas.

3.3.1. Blocos

O filme “*Cabra marcado para morrer*” poderia ser dividido de várias formas, dependendo do ponto de referência utilizado – personagens, datas ou eventos. Se os personagens fossem o guia para esta divisão, teríamos vários blocos pequenos, um para cada pessoa – Elizabeth, João Virgínio, João Mariano, Zé Daniel, Cícero, Brás, cada filho de Elizabeth, dentre outros. Se fosse por data, teríamos blocos a respeito de 1962, 1964, 1981, 1982 e 1983. Porém, isto está tão diluído na montagem que se tornaria impossível analisar de forma consistente. Se separarmos os eventos, teríamos diversos, como a morte de João Pedro, os comícios em Sapé, a filmagem do *Cabra* em 1964, o golpe militar, as duas projeções do copião, as entrevistas, a busca pelos familiares de Elizabeth. Assim, optou-se por uma divisão mais condizente com o objeto analisado, a qual levará em consideração a organização feita pelo próprio cineasta. Neste caso, há três blocos distintos no *Cabra*, apesar de haver pontos estratégicos nos quais eles se entrelaçam.

²³ Emprestamos o termo jornalístico propositadamente, para dar a idéia de que começaremos com a informação geral para gradualmente chegarmos aos detalhes.

O primeiro bloco (*duração: 21'42''*) contextualiza a história que será narrada pelo filme. Apesar de iniciar com uma rápida imagem da preparação da projeção feita para os camponeses em 1981 e que será a catalisadora deste primeiro bloco, as informações cruciais são a respeito de como a saga do Cabra começou, priorizando planos feitos em 1962 e 1964. Apesar de apresentar depoimentos de alguns participantes do Cabra de 1964, estes ainda são preparativos para o reencontro com Elizabeth Teixeira, o mais importante do filme²⁴. Ela era a principal figura do Cabra em 1964 e é mostrada desde a introdução em imagens de arquivo, fotos e cenas do primeiro projeto do filme.

A história do Cabra de 1964 é contada por completo neste bloco, desde os eventos que antecederam a escolha do tema²⁵, até a preparação das filmagens em Sapé, a transferência para Vitória de Santo Antão – mais especificadamente no Engenho Galiléia –, a interrupção das filmagens por causa do golpe militar e a posterior recuperação do material. A partir do momento em que este assunto foi esgotado, Coutinho começa a mostrar depoimentos de alguns camponeses que participaram das filmagens originais. O primeiro a aparecer é João Virgínio, depois Zé Daniel, Brás e Cícero (que está trabalhando em Limeira, ou seja, teve seu depoimento filmado depois). A auto-reflexividade deste bloco ainda não é tão explícita quanto será nos outros²⁶, porém ao contar sua própria história, como surgiu o projeto e os problemas pelo qual passou, já demonstra a preocupação em

²⁴ Em seus filmes posteriores, Eduardo Coutinho preferiu manter a ordem de filmagem das entrevistas. Porém, percebe-se a preocupação em criar a atmosfera propícia para a aparição de Elizabeth que, como dito antes, foi entrevistada antes do reencontro com os camponeses de Galiléia, em 1981.

²⁵ É relevante ressaltar que há uma contradição entre o que é dito por Ferreira Gullar na narração e as informações expostas neste estudo, baseadas em entrevistas concedidas por Eduardo Coutinho. Nas entrevistas, Coutinho diz que a idéia de fazer o filme a respeito de João Pedro Teixeira apenas surgiu após não darem certo as negociações com João Cabral de Melo Neto. Porém, na narração é dito que essa idéia ocorreu quando aquele cineasta conheceu Elizabeth na Paraíba enquanto acompanhava a UNE Volante.

²⁶ Eduardo Coutinho aparece num dos planos da projeção do filme para os camponeses e escutamos sua voz em *off* em algumas entrevistas.

expor ao espectador todos os acontecimentos que contribuíram – positivamente ou não – para a formatação final daquilo que é assistido.

Apesar deste bloco concentrar depoimentos de personagens cruciais, teremos nos outros a inserção da continuação de alguns destes depoimentos. Além disso, outros camponeses serão mostrados, como João Mariano – intérprete de João Pedro Teixeira no filme de 1964. A colocação estratégica destes depoimentos em outros blocos está diretamente conectada à informação que estes carregam, pois servirão para complementar a entrevista de Elizabeth ou a narração. Ainda no primeiro bloco, os trechos mostrados das entrevistas concentram-se na formação da primeira Liga Camponesa, da luta pela escritura dos terrenos contidos no Engenho Galiléia e a experiência de cada um no Cabra 64.

É assim que o espectador tem seu primeiro contato com os fragmentos dentro do Cabra. E não é apenas pela presença destes elementos variados, mas devido ao corte minucioso que cria este mosaico pleno em significações, que é demonstrada a multiplicidade de histórias que envolvem o documentário.

A tarefa do espetáculo consistirá em trabalhar com esses vestígios, desenterrá-los, organizá-los para construir uma coerência – a ponte – sem que, no entanto, se perca a noção de fragmento. 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. A montagem fragmentária provém naturalmente da diversidade dos materiais que compõem o filme, mas não só. Certas cenas que poderiam ter sido apresentadas de uma vez foram distribuídas em vários momentos do filme. (BERNARDET, 2003: pág. 232-3)

Mesmo não revelando o que será mostrado no decorrer do filme (pois há aquela impressão de que o filme se constrói à nossa frente), há a oportunidade de nos acostumarmos com a linguagem e com as estratégias narrativas. Esta multiplicidade de fragmentos pode, num primeiro momento, confundir o espectador. Porém Coutinho diferencia a função de cada elemento, auxiliado pelas interferências da narração. Uma das diferenças mais óbvias é o fato das imagens realizadas na década de 80 serem coloridas. Assim, o espectador consegue fazer esta primeira distinção com facilidade até o final. As cenas dos comícios ocorridos nos anos 60, todas em preto e branco, sempre contêm muitas pessoas, as quais não serão confundidas com as outras cenas P&B²⁷, que seriam do Cabra 64. Nos planos do Cabra, percebe-se certa artificialidade na composição, dada a dificuldade de interpretação dos atores amadores e a limitação de recursos para a reprodução dos fatos narrados, típicos do Cinema Novo mais naturalista²⁸. Algumas destas cenas do Cabra são inseridas no filme com a claquete, outro fator que facilita a identificação.

Neste bloco, o evento central é a projeção do material bruto para os camponeses. Eles são mostrados assistindo ao filme e também nas cenas propriamente ditas do Cabra de 1964. Coutinho focaliza suas reações, principalmente quando identificam alguém que aparece na imagem, dezessete anos mais novo. E é exatamente numa destas situações que ocorre a passagem do primeiro para o segundo bloco. Zé Daniel identifica Elizabeth Teixeira na imagem.

²⁷ Preto e branco.

²⁸ Este seria o caso, por exemplo, de alguns dos primeiros filmes de Nelson Pereira dos Santos, como “Rio 40 graus”, “Rio Zona Norte” (que tem alguns atores profissionais) e “Vidas Secas”.

O **segundo bloco** (*duração: 1h00'16"*) tem início logo após a identificação feita por Zé Daniel, seguido pela narração de Ferreira Gullar informando que Elizabeth Teixeira estava desaparecida desde 1964. O centro deste, que é o maior bloco do filme, é o reencontro com Elizabeth. Como dito anteriormente, sabemos que esta foi a primeira filmagem feita por Coutinho na retomada do projeto do Cabra.

Após Coutinho explicar o processo para chegar até Elizabeth por intermédio de Abraão, vêmo-la pela primeira vez em 1981, revendo fotos da filmagem de 1964. Ao seu lado, estão seus filhos Abraão e Carlos e vários vizinhos. São realizadas duas grandes entrevistas com ela, uma na sala de sua casa e outra, no dia seguinte, no quintal. É nítida a diferença entre as duas entrevistas, algo reforçado pela montagem e narração de Coutinho. Na primeira, a presença de Abraão teria atrapalhado a performance de Elizabeth.

As imagens do Cabra 64 são projetadas também²⁹ para Elizabeth, filhos e amigos. A partir desta projeção, sugerida pelo então diretor da Embrafilme, Carlos Augusto Calil, Coutinho remexe acontecimentos há muito tempo recolhidos à memória de Elizabeth Teixeira. O primeiro depoimento, dentro da casa, após ver as fotos de cena, é bem diferente daquele do dia seguinte, quando já tinha assistido à projeção e, principalmente, Abraão não se encontrava. As interferências do filho mais velho marcam o primeiro depoimento e influenciam as respostas de Elizabeth.

²⁹ Na ordem imposta pela montagem, parece que é a segunda projeção. Porém trata-se da primeira projeção realizada, a qual se repetiria no reencontro com os camponeses de Galiléia, registrada no filme como se fosse anterior àquela para Elizabeth.

Neste ponto, temos uma aproximação maior à história original que seria contada no primeiro Cabra, quando Elizabeth retoma a trajetória dela e de João Pedro Teixeira. Assim como fora procedimento no bloco anterior, à medida que algo é dito, Coutinho interliga com algum depoimento ou qualquer outro material que possua. Há, por exemplo, a entrevista com Manuel Serafim, antigo colega de João Pedro numa pedreira que, após o golpe de 64, escondeu Elizabeth em sua casa quando ela fugiu para o Recife. As imagens desta entrevista estão divididas. Logo no início do bloco vemos Manuel Serafim falar de João Pedro e do período em que se conheceram, para retomar este personagem apenas no final, quase uma hora depois, com imagens dele e de sua casa, sem nenhuma fala, quando o narrador explica a ida de Elizabeth para lá.

Esta dinâmica é cada vez mais utilizada a partir deste segundo bloco, quando a articulação dos elementos do filme se torna mais freqüente. Os depoimentos de Elizabeth são mesclados, pois Coutinho utiliza trechos do primeiro e segundo dia de forma a construir um discurso consistente. É importante ressaltar que isso ocorreu apenas na montagem, quando o cineasta se viu frente àquela grande quantidade de material que precisaria “fazer sentido” no espaço de tempo limitado da obra cinematográfica. De acordo com MEDEIROS (1994: pág. 112), “o cineasta, portanto, através do ritmo que impõe aos acontecimentos que registra, transforma-se em um construtor de tempos, retirando-os de seu fluxo incessante e assumindo definitivamente o seu controle”. Este é um procedimento que será difícil encontrar de forma tão explícita nos filmes posteriores do cineasta. Neles, as entrevistas são exibidas uma única vez, formando uma unidade fechada, a qual pode ter sofrido ou não a remoção de respostas completas. O que chama a atenção é o fato de

Coutinho não cortar respostas pela metade, mesmo que sejam longas, como já havia feito naquela reportagem do Globo Repórter, “Seis dias em Ouricuri”.

Junto a esta articulação dos dois depoimentos de Elizabeth, Coutinho insere trechos longos do *Cabra 64*, como a cena completa, com diversos planos, da discussão entre os camponeses e capatazes do latifúndio a respeito do aumento do foro a ser pago. Há as passagens dos depoimentos dos camponeses de Galiléia que Coutinho retoma neste bloco logo após o relato sobre a morte de João Pedro. A partir daí, inicia um longo trecho com entrevistas de João Mariano (intérprete de João Pedro), Zé Daniel e seu filho Duda, Rosário, Cícero e João Virgínio. Apenas depois dele é que volta a Elizabeth para retomar o assunto central do bloco.

Cada depoimento dos camponeses tem sua função específica. João Mariano era contrário à revolução camponesa e sentia-se acuado pela reação que a sua igreja tivera no passado. Zé Daniel e Duda se concentram na vinda do exército a Galiléia após o golpe e contam em detalhes suas conversas com os oficiais. Neste ponto há uma preocupação em situar o destino dos equipamentos e material do filme, visto que foram estes dois quem tiveram envolvimento em seu destino (Zé Daniel escondeu a câmera numa gruta e era em sua casa que o material ficava depositado na época da filmagem. Duda ficou com dois livros de um membro da equipe, que mostra para Coutinho e lê um trecho). Em meio a seus depoimentos, entram inserções de manchetes e reportagens que noticiavam a apreensão do material. Coutinho denuncia o mecanismo de manipulação das autoridades, ao criar uma bela seqüência, na qual uma reportagem do *Diário de Pernambuco* é lida por um terceiro narrador (Tite de Lemos), descrevendo que se tratava de material subversivo utilizado para

“treinar camponeses para a revolução”. Enquanto a narração se desenvolve, são mostradas cenas do Cabra 64 que, com muito ironia, “comentam” aquilo que é dito. Quando a equipe é chamada de “grupo de esquerdistas internacionais”, vemos uma foto da equipe preparando uma cena para filmar. Quando é lido que ensinavam as crianças e camponeses a matar sem remorso, vemos imagens das crianças calmas, quietas e dormindo.

O trecho do depoimento de Cícero e Rosário são rápidos, também a respeito da invasão em Galiléia, mas apenas complementam as informações obtidas nas falas anteriores.

João Virgínio reaparece após Duda mencionar que os soldados perguntavam por ele. Seguem imagens de notas em jornais dizendo que havia se entregado. João Virgínio descreve o quanto apanhou e sofreu na prisão. Ficou seis anos preso, com os filhos passando fome e até seu caminhão foi confiscado pela polícia (ele próprio diz, em 1981, que o caminhão ainda pode ser visto parado no pátio da delegacia de Vitória de Santo Antão). Assim como nos casos anteriores, em meio à sua fala aparecem imagens relacionadas. Dentre elas, imagens da prisão em que ficou preso e que posteriormente transformaram em casa de cultura.

Com este acesso a histórias paralelas à oficial, que revelam uma “verdade” obscura que é investigada por meio da memória daqueles que viveram a época, justifica-se a necessidade de trabalhar o filme como se fosse um mosaico. Tal estrutura mostraria que as conseqüências daquele período não foram inócuas e, sim, encadearam eventos múltiplos e graves. É necessário insistir que são pedaços de vidas agrupadas naquele documento e que

propõem uma alternativa de leitura daqueles tempos, sem se prender a cronologias rígidas e “incontestáveis”.

A verdade em *Cabra Marcado Para Morrer* resulta de um minucioso trabalho de montagem que nos leva imaginariamente a percorrer o país, de norte a sul, e a história, de 1964 a 1984, em seqüências não lineares. São movimentos descontínuos, em que os fragmentos de memórias individuais recolhidos vão se iluminando mutuamente. Pequenos cacos, que refletem verdades situadas, contingentes e relativas. Se de algum espelho se trata, é de um espelho partido. Estes fragmentos, que não trazem verdades automaticamente impressas, são laboriosamente agenciados em seqüências significantes. Daí resulta a verdade situada, produzida dentro do filme e em função do filme: a ofuscante versão dos derrotados pelo movimento militar e pelos aparelhos institucionais que propagaram exaustivamente a versão oficial da história. (DA-RIN, 2006: 217-8)

Depois de termos a informação do que aconteceu com os camponeses após o golpe, Coutinho volta a mostrar Elizabeth e conta qual foi a sua trajetória neste período, no qual está envolvido Manuel Serafim, como explicado acima. Ela conta como tinha medo de ser morta, conforme sucedeu com outros líderes de Sapé.

Diferente do primeiro bloco do filme, há um aumento na carga de auto-reflexividade no segundo, com maior número de aparições de Eduardo Coutinho e sua equipe. O filme que iniciara apenas como um documentário multifacetado, aos poucos aumenta suas características de grande reportagem. Este procedimento faz com que não se perca a característica de documentário, mas se aproxima da linguagem televisiva que o cineasta já utilizava no Globo Repórter. O *Cabra* torna mais complexa a relação entre todos os elementos, dando intencionalmente um passo a mais nos preceitos do Cinema Verdade,

afastando-se da metodologia científica que vemos em “Crônica de um verão”, para começar a aderir ao instintivo e à naturalidade de uma simples conversa³⁰.

Identificar as origens de certos procedimentos não retira qualquer mérito de *Cabra Marcado*, muito pelo contrário. Porque o filme os atualiza de forma tão singular, associando-os a elementos do universo filmado, que é, na verdade, uma reinvenção, e não uma atualização. Coutinho conhece evidentemente o filme de Rouch e Morin [Crônica de um verão], porém aponta a experiência na televisão como determinante da forma como filmou *Cabra Marcado*: “A televisão trouxe uma agilidade, a câmera leve tinha que ser usada, ela ia na intimidade, filmava tudo, acompanhava as trajetórias das pessoas, os tempos mortos, arriscava o erro. O cinema não tinha isso, era comportado.” Ao mesmo tempo, ressalta que aquilo que fez em *Cabra Marcado* seria inaceitável na televisão. “Ali eu sou personagem, sou parceiro eventual daqueles caras. Na verdade, fui juntando o que a televisão fazia, mas cortava ou usava mal, com aquilo que o cinema não fazia, e isso de uma forma muito mais instintiva do que pensada. É nesse sentido que eu digo que quero fazer da reportagem uma das belas-artes. O que chamo de reportagem, no final? A coisa se produz de improviso, e você tem que filmar. Filmar a chegada e a saída em uma casa, ninguém filmava. Eu devia ter isso na cabeça em *Cabra*, porque o fato era que a câmera filmava sempre, a equipe entrando ou não na imagem, não tinha importância, porque você sentia que ela estava em jogo. (...) E você não tem como elaborar o seu ponto de vista como artista ou ideólogo, você filma, e se ela [a personagem] se virar, você vai junto. Isso me fascina, é uma situação viva que é diferente do que eu tenho feito nos últimos filmes, nos quais a surpresa vem de outra forma.” (LINS, 2004: pág 42-3)

O terceiro bloco (*duração: 33’07”*) inicia depois de todo o panorama exposto, com a história das Ligas Camponesas e do Cabra de 1964, o relato sobre a morte de João Pedro, as conversas com Elizabeth e com os outros camponeses a respeito daquela época e o que cada um passou. Nele estará concentrada a busca pelos filhos de Elizabeth e João Pedro

³⁰ No *Cabra*, Coutinho apenas ensaia este estímulo à naturalidade. Em seus filmes posteriores, principalmente a partir de “Santo forte”, será possível perceber uma preocupação extrema em que as conversas com os atores-sociais sejam menos pautadas e mais improvisadas, a fim de extrair deles algo inusitado que talvez nem o próprio entrevistado saiba que possa fazer ou dizer. Consuelo Lins (2004: pág 45) destaca a mudança a partir do *Cabra*: “É como se, a partir deste documentário, impusesse a seus filmes uma depuração lenta e gradual – com recuos, interrupções, desvios – dos elementos estéticos com os quais trabalhava, e passasse a se concentrar no que ele considerava essencial já em *Cabra Marcado para Morrer*: o encontro, a fala e a transformação de seus personagens.” Essa naturalidade é um dos principais objetivos do Cinema Direto, como pode ser observado nos filmes-referência citados no primeiro capítulo deste estudo. Porém, não é buscada da mesma forma que Coutinho, pois não há interferência dos diretores durante a filmagem – a câmera é ligada e acompanha os personagens. Poderia ser dito que Eduardo Coutinho utiliza prioritariamente estratégias do Cinema Verdade em busca de um resultado próximo do Cinema Direto.

Teixeira, os quais poderíamos chamar de vítimas colaterais causadas pelo que foi narrado desde o início do filme. A citação que consta no final do primeiro capítulo deste estudo, à página 24, resume bem a situação que o espectador encontrará a partir deste bloco: a família de Elizabeth está espalhada pelo Brasil, e a mãe não tem notícia de nenhum deles. Assim como o filme é uma junção de fragmentos, a família Teixeira está fragmentada e o cineasta procurará recuperar alguns destes pedaços.

Inicia com Coutinho conversando com Elizabeth e Carlos no quintal da casa, quando a mãe comenta que ele é muito parecido com o pai. Em seguida, entra uma narração de Ferreira Gullar, informando que outro filho, Paulo Pedro, sofreu um atentado três meses após a morte do João Pedro, mas sobreviveu. Também fala de Marluce, a filha mais velha, que se suicidou tomando arsênico. A informação é confirmada pela inserção da imagem de uma notícia sobre a morte dela. À medida que todos os filhos são mencionados, vemos fotos deles quando mais novos. Estas imagens são, em sua maioria, destaque de fotos de Elizabeth com eles.

Após falar destes dois filhos, que são os únicos que não aparecem no filme em 1981, Coutinho irá atrás de todos os outros. A primeira visita a ser feita será em Sapé, onde se encontram os filhos que estão em localidades mais próximas de Elizabeth. Nevinha e Peta ficaram com os avós. O pai de Elizabeth, Manuel Justino, brigou com João Pedro na época da criação da Liga de Camponeses e eles nunca mais se entenderam. Neste caminho para encontrar os dois, Coutinho passa pelo local onde João Pedro foi assassinado, o que gera uma seqüência de informações sobre o tema dadas por Ferreira Gullar. O monumento feito em homenagem a João Pedro, postado no local de sua morte, foi dinamitado no início

da ditadura. Seu corpo está no cemitério de Sapé, num túmulo sem nenhuma inscrição. Ferreira Gullar completa dizendo que os pais dele morreram cedo numa cidade vizinha e que sabe-se pouco sobre sua juventude. Não teria sobrado nenhuma foto dele vivo³¹. Assim, pode-se entender que a memória de João Pedro foi definitivamente apagada e apenas sobrevive por meio das memórias de outros, as quais o filme quer recuperar. Os depoimentos de Nevinha e Peta são rápidos e dão poucas informações novas. Apenas reforçam que os filhos realmente não têm notícia da mãe. O atrativo desta seqüência está na ida de Coutinho ao cenário onde João Pedro foi assassinado e a retomada daquele ambiente que iniciou o sofrimento da família Teixeira. A presença de Manuel Justino sublinha as dificuldades encontradas no passado, visto que o cineasta mostra que ainda há aversão a João Pedro por parte do pai de Elizabeth.

A cena seguinte demonstra um grande deslocamento de tempo, visto que a narração avisa que são oito meses após a entrevista com Elizabeth. Eles desceram para Caxias, no Estado do Rio de Janeiro, em busca de outra filha dela, Marta. Nesta entrevista, assim como nas seguintes, será possível verificar uma aproximação completa às bases do Cinema Verdade, com entrevistas mais soltas e naturais, nas quais há maior presença da figura do cineasta. À medida que Coutinho conversa com os filhos de Elizabeth, percebe-se o quanto foram afetados pela fragmentação da família. Isso trouxe conseqüências permanentes para vários deles, registro feito principalmente por Marta e José Eudes.

Cabra Marcado para Morrer consolidou em novo patamar as lições tanto do Cinema Direto quanto do Cinema Verdade entre nós. É um filme histórico que agressivamente se desnuda como tal, articulando uma

³¹ Pouco tempo depois do lançamento de “Cabra Marcado Para Morrer”, foi encontrada uma foto de João Pedro com sua família.

narração sinteticamente informativa por Ferreira Gullar, outra assumidamente pessoal pelo próprio Coutinho e uma sucessão de entrevistas conduzidas por ele à luz do dia.

Há uma evidente dívida para com o projeto de “documentário compartilhado” de Jean Rouch no dispositivo aqui desenvolvido por Coutinho. *Cabra* é um filme sobre a família Teixeira, claro, sobre o próprio Coutinho, evidente, e sobretudo sobre a relação tensa e fragmentária deles todos. (LABAKI, 2006: págs. 70-1)

O momento em que Coutinho toca a gravação da voz de Elizabeth para Marta é significativo. O depoimento de Elizabeth dizendo que quer reencontrar os filhos já tinha sido escutado anteriormente no próprio filme. Neste ponto, cria-se uma relação complexa entre os elementos, pois sabe-se que aquela filmagem ocorreu oito meses depois da conversa com Elizabeth (tempo diegético), mas, no filme, parece que há uma aproximação, pois o tempo percebido pelo espectador seria de apenas alguns minutos passados (tempo real). Pelo depoimento de Marta, sabemos que deixou o Nordeste quando estava grávida, provavelmente com a desaprovação e a falta de apoio de seus familiares. Isso demonstra a questão das conseqüências permanentes, pois talvez a história de vida dela teria sido diferente se não estivesse longe da mãe.

A cena seguinte mostra Cuba, onde Isaac estuda medicina na Faculdade de Santa Clara. A narração de Coutinho diz que a filmagem foi feita por uma equipe local a pedido deles. O depoimento de Isaac é rápido e descreve a importância do pai na criação das Ligas Camponesas. Depois, o filme volta para o Rio de Janeiro, onde encontra-se José Eudes. O narrador avisa que naquele instante havia se passado um ano e três meses da entrevista com Elizabeth. Nesta parte, outra faceta característica das outras obras de Coutinho começa a ser esboçada. Filma a negociação que foi necessário fazer com José Eudes para que este

aceitasse dar o depoimento³². Esse procedimento é mostrado às claras para o espectador e reforça o caráter auto-reflexivo do filme.

Em seus filmes, Coutinho busca ser fiel ao seu método reflexivo também por meio da montagem que, seguindo os princípios antiilusionistas, não esconde do espectador que o filme se trata de um discurso. Em sua concepção de documentários, a realidade só é alcançada por meio da revelação das negociações que necessariamente ocorrem durante as filmagens. (DIAS, 2003: pág. 63)

No mesmo dia da filmagem com José Eudes, Coutinho vai à procura de Maria Inêz. Assim como nos outros depoimentos deste bloco, vemos a equipe chegar ao local³³. Percebe-se que alguns dos irmãos que não moram próximos se conhecem, pois a própria Maria Inêz diz que foi Marta quem mandou buscá-la no Nordeste. Lê uma das cartas enviadas pela mãe, enquanto passam várias imagens de Elizabeth no *Cabra* de 1964. A exibição destas cenas com o *over* da leitura da carta, remeteria ao imaginário desta filha que não conhece a mãe.

Volta o tempo e vemos novamente cenas com Elizabeth em 1981. A primeira cena é rápida, à beira de um rio onde lava roupas. O rio é visto de longe, com inúmeras lavadeiras à sua margem. A história de Elizabeth é apenas uma dentre todas aquelas que podem estar escondidas nas lembranças de cada uma daquelas mulheres. Aproxima-se a conclusão do filme, na qual se informa como ela vive hoje: em que trabalha e como é admirada por suas

³² Na cena de Manuel Justino e Peta, mostrada um pouco antes desta, é mencionada a necessidade de negociação, porém não é vista. No início do filme havia sido informado também, por meio da narração, a questão das exigências de Abraão para que aceitasse levar a equipe de Coutinho até Elizabeth.

³³ Quanto a isso, há algumas passagens interessantes a destacar. Ao procurarem José Eudes, encontram antes com outro funcionário da empresa de engenharia onde trabalha. Logo esta pessoa pergunta se são da TVE ou da Globo e Coutinho responde negativamente: “É cinema. É tipo televisão, reportagem, mas é cinema”. No mesmo dia, quando vão ao bairro de Olaria encontrar Maria Inêz, vêem as janelas de sua casa fechadas e escutamos a lamentação de Coutinho imaginando que ela não estivesse.

comadres. Apesar da insistência da câmera em procurar lágrimas nos olhos de Elizabeth durante todo o filme, é apenas quando suas amigas falam dela que se emociona a ponto de chorar. Também surge a figura do presidente do Sindicato Rural de São Rafael, que se tornou seu confidente devido aos problemas que o município enfrentava na época.

O final traz a despedida da equipe em frente à casa de Elizabeth. Esta faz um longo discurso sobre a continuação da luta contra as mazelas sociais, com palavras de ordem, como se a líder do passado que estava adormecida há dezessete anos tivesse acordado.

O que acontece com Dona Elisabeth no filme *Cabra marcado para morrer* é absolutamente revelador desse processo de fabulação que libera um personagem de uma militante combativa nessa viúva de um líder camponês assassinado pela repressão, ambos protagonistas anônimos de acontecimentos recusados pela história oficial. Depois da morte anunciada de seu marido, essa mãe de vários filhos decide desaparecer. Coutinho e sua equipe tentam encontrá-la seguindo algumas pistas. O filme nos mostra todo esse processo, que se faz sobretudo a partir de depoimentos. Dona Elisabeth é finalmente encontrada pelo filme e faz um inusitado encontro com uma dimensão da sua vida que talvez estivesse esquecida. Ela permaneceu escondida durante dezesseis anos num vilarejo perdido no Nordeste, onde ninguém conhecia sua verdadeira identidade até a chegada de Coutinho. Uma circunstância faz com que ela conte duas vezes a mesma história, sua história, dela, de seu marido e de seus filhos, mas de forma inteiramente diferente. Na montagem, Coutinho mantém habilmente as duas versões, criando as mais belas seqüências do filme. (...) Há então uma operação de auto-formulação, de se reinventar a partir de fragmentos de sua vida, entrando o registro fabulatório. (LINS, 1996: pág 50-1)

O último recurso auto-reflexivo utilizado por Coutinho é quando diz na narração que até junho de 1983, quando aquele texto (a narração) fora escrito, Elizabeth tinha reencontrado apenas dois de seus filhos, Nevinha e Peta.

No final do bloco e do filme, voltamos para uma imagem de João Virgínio, com a informação de que morreu dez meses após as últimas imagens captadas dele e foi enterrado

no cemitério de Vitória de Santo Antão, ao lado de Zezé da Galiléia. Essa cena final nos traz de volta à realidade, quebrando o ritmo de exaltação proveniente da cena anterior com Elizabeth.

Com a divisão destes três blocos pode-se verificar o esmero do cineasta ao abordar o tema de seu filme. Tijolo por tijolo, fragmento por fragmento, evolui a narrativa rumo aos desvendar de histórias esquecidas, escondidas e oficialmente renegadas. Coutinho vai na contramão daqueles documentários históricos e objetivos, para buscar uma “verdade” paralela, a qual em si só também não é única. Se tivesse investigado a vida de qualquer uma daquelas outras mulheres na margem do rio, ou fosse a São Paulo ou Mato Grosso procurar novos personagens, seriam encontradas outras “verdades” escondidas. Mas o que importava era a retomada e a recuperação daquelas histórias de que já tinha ciência. Dentre elas, estava também a história dele mesmo e de seu filme interrompido.

Com base no que foi analisado acima, pode-se adiantar que o filme está mais próximo de um mosaico do que de um híbrido quando se fala da estrutura narrativa, pois é muito importante a noção de que os elementos estão presentes em conexão e não unidos formando um único amálgama. Porém, quando se fala das relações estéticas e do processo de filmagem, o hibridismo é notório visto que Coutinho absorve estas experiências externas e as retrabalha juntas para criar o seu próprio método.

3.3.2. Áudio

Com a utilização dos equipamentos portáteis, que tornaram possível o Cinema Verdade e o Cinema Direto nos anos 60, Eduardo Coutinho pôde filmar o *Cabra* na década de 80 todo em som direto. O recurso da dublagem, comum nos filmes brasileiros de ficção dos anos 60 e 70, é abandonado pelo cineasta³⁴. O princípio de Cinema Direto e Cinema Verdade que faz parte da linha seguida no *Cabra* proibia este tipo de procedimento. Teria que ser algo mais ligado à linguagem da televisão, a uma matéria jornalística na qual a voz do entrevistado estaria inserida em seu próprio ambiente. Esse ambiente pode trazer impurezas para a banda sonora, mas isso não atrapalha o documentário e, sim, contribui para sua credibilidade. Os sons externos dão naturalidade à conversa e transformam ruído em informação.

O depoimento de Marta, filha de Elizabeth, que mora em Caxias, no Rio de Janeiro, é repleto desses ruídos externos. Ela trabalha num boteco no meio da periferia e esses sons dão vida ao local onde está. Numa filmagem normal, tais sons seriam abafados ou a tomada seria inviável. As cenas das projeções feitas tanto para os camponeses quanto para Elizabeth e seus vizinhos é repleta de sons ambiente, nos quais escutamos comentários, interjeições e risadas.

³⁴ Devido à falta de recursos e equipamentos, a grande maioria dos filmes brasileiros eram feitos sem som direto. Para poder utilizar o som gravado diretamente da cena, eram (e ainda são) necessários alguns cuidados, como uma câmera blimpada (aquela que não permite que o som de seu mecanismo seja audível), mantas de som para isolar a cena e os equipamentos de captação. O procedimento de dublagem tornava o produto final artificial, principalmente pelo fato de não incluírem na mixagem final os sons ambiente, os quais “dão vida” ao cenário (o que sempre dá a impressão de que os atores conversam dentro de uma cabine isolada). No filme “Faustão”, realizado por Coutinho em 1971, esse problema é notório. Os personagens se encontram no sertão nordestino, gritam, brigam e dão tiros uns nos outros. Escutamos os sons dos tiros, socos, passos e gemidos, mas tudo é prejudicado pela falta da presença sutil de uma brisa, um galopar distante ou murmúrios de pessoas conversando ao longe.

Esta decisão de filmar Marta mesmo com os ruídos que atrapalhavam a gravação do som não ocorre na entrevista com João Mariano. Ele está claramente contrariado ao ser entrevistado. Mesmo assim, quando vai começar a falar, Coutinho o interrompe por causa do vento que poderia danificar o som. Quando o cineasta pede para João Mariano continuar, segue um longo momento de silêncio. Coutinho insiste para que ele fale a partir de onde tinha sido interrompido, mas isso não acontece. A cena completa foi mantida, com a interrupção e a conseqüente dificuldade na retomada. Vemos a dificuldade de Coutinho em manejar a entrevista, principalmente após o seu erro ao pedir a Mariano que parasse de falar. Eis o processo de filmagem novamente exposto ao espectador, no qual até mesmo as falhas do cineasta são mostradas³⁵.

As cenas do *Cabra 64* foram gravadas sem som. Isso pode ser facilmente percebido nos planos em que aparecem as claquetes. Estas apenas surgem como cartelas, sem serem batidas pelo assistente. O som seria colocado posteriormente, o que acabou não acontecendo, com exceção da cena do aumento do foro, já citada neste estudo.

Nas filmagens do *Cabra* de 1984, há uma possibilidade de vermos uma atitude de preocupação com o som. Quando Coutinho vai entrevistar José Eudes no Rio de Janeiro, ele e o operador de som caminham e logo no início vemos este último “cantar” o número da tomada e dar uma batida no microfone, que servirá para sincronizar o som na finalização.

³⁵ Em alguns de seus outros filmes, Coutinho mantém trechos de conversa em que ele mesmo é constrangido pelo entrevistado. Em “O fim e o princípio”, uma pessoa lhe pergunta se acredita em Deus e ele tenta escapar da resposta de forma embaraçosa. Já em “Edifício Master”, um dos moradores do prédio lhe pede emprego, o que também o constrange.

Muitas das cenas do *Cabra 64* são mostradas sem som, em sua maioria coberta por *voz over* de algum entrevistado, sobre o que falaremos mais à frente. Mas chamemos a atenção para a já comentada cena a respeito do aumento do foro. No *Cabra*, ela aparece completa e montada, com diversos planos. Foi filmada sem som direto e pode-se perceber que foi dublada³⁶.

Quanto à trilha musical, há uma ligeira participação de ritmos nordestinos, os quais já apareciam de outra forma em “Faustão”. Neste filme, ambientado no sertão, com o tema ligado ao cangaço, havia maior incidência de música nordestina. Porém, o que predomina no *Cabra* é uma trilha composta por notas repetitivas que sublinham cenas pontuais da narrativa, como a interrupção das filmagens do *Cabra* em 1964 ou a apreensão do material de filmagem³⁷. No início do filme, a fim de auxiliar a contextualização, toca a “Canção do Subdesenvolvimento”, que o próprio narrador diz ter sido um clássico do CPC, da época em que a UNE Volante foi à Paraíba.

Abaixo, mencionaremos dois casos especiais referentes ao som do *Cabra*, que são fundamentais para a construção do filme da forma que nos é apresentada. A narração polifônica e o recurso de *voz over*.

³⁶ Deduz-se que esta cena foi dublada por outros atores. Tomamos esta liberdade em deduzir, visto todas as condições tratadas dentro do filme. Os atores-camponeses têm vozes bem mais regionalizadas do que as apresentadas na cena. Além disso, sabemos que Coutinho apenas reencontrou os camponeses naquela ocasião, em 1981.

³⁷ É curioso comentar o fato de existir trilha musical no *Cabra*, pois posteriormente isso seria “proibido” nos filmes de Coutinho. A música está presente nestes filmes, porém de outra forma. Se a música estiver tocando no ambiente em que é feita a entrevista, é mantida. Há também os casos em que se percebe que o personagem tem uma ligação especial com uma música, ou com “a” música, e então Coutinho pede para a própria pessoa cantar em frente à câmera.

3.3.2.1. Narração e Voz Over

A narração de “Cabra Marcado Para Morrer” conduz o filme por meio de um texto que mescla informações, memória e impressões do cineasta referentes aos acontecimentos e ao processo de filmagem. São utilizados prioritariamente dois narradores, com a rápida participação de um terceiro. Este recurso utilizado por Coutinho distingue as vozes contidas no filme, uma para o registro histórico e outra para o pessoal. As *vozes over* dos entrevistados servem também como narrações de algumas cenas, o que já era feito por outros documentaristas no mundo.

Unlike earlier compilation films, which were often dominated by a single narrator, the new wave tended to combine historic footage with testimony by surviving participants in the events chronicled. They might appear on camera, but their testimony could also continue off-screen over footage. Use of multiple witnesses, all with their own perspectives, represented a reaction against quasi-omniscient narrators. And because the witnesses were not intruders but part of the story, their narratives could contribute elements of humor, anger, regret, pathos, enthusiasm. Photographic evidence combined with reminiscent comment could provide a mixture rich in nuance and humanity³⁸. (BARNOUW, 1993: pág. 319)

E é exatamente o que está descrito acima o que ocorre no *Cabra*. Não apenas os dois narradores principais, mas a multiplicidade de vozes comenta os acontecimentos de forma emotiva, sem o afastamento científico comum nos documentários históricos.

³⁸ “Diferente dos antigos filmes históricos que normalmente eram conduzidos por um único narrador, a nova onda tendia a combinar cenas com depoimentos de sobreviventes dos casos retratados. Eles poderiam aparecer frente à câmera, mas seu depoimento também poderia continuar fora da tela sobre alguma cena. O uso de testemunhas variadas, todas com um olhar particular e único, representava uma reação contra os narradores “quase-oniscientes”. E pelo fato das testemunhas não serem intrusos e, sim, partes daquela história, ao falar poderia haver momentos de humor, raiva, arrependimento, emoção, entusiasmo. Imagens verídicas combinadas a comentários de sobreviventes poderiam prover uma mistura rica em nuance e humanidade.” (T. do A.)

Há duas vozes predominantes na narração do *Cabra*. A primeira é de Ferreira Gullar, encarregada das informações históricas e contextualização. A segunda é do próprio Eduardo Coutinho, pela qual faz um relato de todo o processo que envolveu a realização do filme desde 1962, quando conheceu Elizabeth Teixeira. Há partes em que uma voz segue a outra, no intuito de não separar o contexto histórico dos fatos que envolveram o filme. A noção de que tudo está interligado, e de que há uma conexão entre cada um dos fragmentos e cada uma das informações, também é “manipulada” por esta narração polifônica. Os primeiros minutos do *Cabra* são exemplares, pois alternam várias vezes um narrador e outro, criando um texto em vai-e-vem que caminha rumo a uma visão mais abrangente dos fatos. Por todo o filme este será o procedimento, como se houvesse um diálogo entre essas duas vozes, cada uma dando ao espectador partículas de informação que, à medida que a narrativa progride, formam um discurso consistente³⁹.

As falas dos narradores são tão cruciais que nem sequer há geração de caracteres para apresentar os personagens. Sabemos a identidade de cada um apenas por causa do que é dito pelo narrador.

A narração de Coutinho comenta as reações de seus entrevistados e as circunstâncias que envolviam a realização da filmagem (tanto de 1964 quanto 1981). Esta

³⁹ Na introdução do filme, Ferreira Gullar diz qual era a idéia a respeito do *Cabra* em 1964 e o que estava planejado para ser feito. Ao analisar o *Cabra* 1984 completo, percebe-se que esta fala está deslocada do padrão estabelecido no discurso do filme inteiro, pois estaria muito mais adequada a ser dita por Eduardo Coutinho por se tratar de algo relacionado ao filme e às experiências dele.

narração está diretamente conectada ao caráter auto-reflexivo do documentário e continua a ser muito utilizada em seus filmes atuais⁴⁰.

Há uma variação quanto à localização das falas dos narradores em relação aos planos no decorrer do filme. Em alguns pontos, precedem as cenas, enquanto em outros as complementam. As cenas de apresentação de personagens têm como característica o primeiro caso. O narrador fala a respeito da pessoa enquanto vemos imagens de paisagens rumo ao local onde ela se encontra ou imagens do Cabra 64. Em seguida, inicia a entrevista. Isso acontece, por exemplo, no início do segundo bloco, quando Coutinho está prestes a mostrar Elizabeth Teixeira. Porém, um caso singular é a entrevista com Brás. Entre uma parte da entrevista e outra, Ferreira Gullar diz que Brás está cansado e quer vender seu sítio. O plano seguinte mostra Coutinho em *off* perguntando se ele realmente quer vender o sítio, o que autentica a narração anterior. No caso das narrações após as cenas, trata-se de complementos de informação ou conclusão de algum caso tratado. Após o depoimento de João Virgínio a respeito de sua prisão e tortura, Ferreira Gullar arremata, informando o tempo que ele ficou preso e qual foi o destino do edifício que era a casa de detenção onde ficou. Também há o caso após a cena longa que descreve o dia da morte de João Pedro, baseada no depoimento de Elizabeth e Manuel Serafim. A montagem é realizada intercalando suas falas com fotos e reportagens locais. Em seguida, Ferreira Gullar complementa, explicando a respeito dos acusados e os trâmites legais que se seguiram.

⁴⁰ Em filmes como “Babilônia 2000” e, principalmente, “O fim e o princípio”, Coutinho apresenta o documentário, em *voz over*, dizendo suas intenções e como seriam os procedimentos.

Em outros casos, as narrações acompanham as imagens⁴¹. A seqüência em que Ferreira Gullar nos conta a respeito de João Pedro Teixeira, quando a equipe de Coutinho passou por Sapé em busca de Peta, Nevinha e Manuel Justino, é um exemplo. Ao mesmo tempo em que conta os fatos, vemos a imagem correspondente disponível.

Mas a maior aplicação que há para esta ligação entre som e imagem é a recorrência nas cenas de *vozes over*⁴² dos entrevistados. Para não ficar apenas na imagem da pessoa, Coutinho mostra planos correspondentes ao assunto abordado por ela. Em alguns momentos, trabalha isso de forma criativa, como naquele caso em que Maria Inêz lê a carta da mãe enquanto vemos várias imagens dela no Cabra 64.

A inserção dos depoimentos dos personagens sobre as cenas servem, sim, como narrações. Seus relatos têm caráter documental, por mais pessoais que sejam. A questão estaria em encontrar as imagens adequadas para que este recurso não se tornasse gratuito. Na cena da carta de Maria Inêz já se sabe que não é gratuita. Há um certo idealizar daquela mãe de quem ela não tem recordação concreta e que se baseia nas palavras escritas na carta. Eduardo Coutinho interpreta isso de forma lírica e transmite ao espectador.

⁴¹ A narração de Tite de Lemos, quando lê a reportagem a respeito da apreensão do material do filme, se enquadraria neste caso, mas tem a intenção de ser exatamente o oposto. De forma clara e irônica, desvenda, por meio deste contraste, o absurdo da distorção de informações realizada pela Polícia e pelo Exército.

⁴² É importante, neste momento, diferenciar *voz over* de *voz off*. O termo *voz off* é mais utilizado, principalmente na televisão, para fazer referência a narrações em reportagens. Porém, quando se fala da nomenclatura cinematográfica, estes dois termos são distintos e têm as seguintes designações: *voz over* trata-se de qualquer locução colocada sobre a imagem, dita por alguém que não participa de suas ações; *voz off* seria o som de alguém falando fora de quadro, porém participando da ação, ou seja, inserido na conversa com quem está na frente da câmera. No caso específico do Cabra, todas as narrações seriam *vozes over*, enquanto as entrevistas feitas por Coutinho, em que está fora de quadro mas sua voz é escutada, seriam *vozes off*.

Após o depoimento de Elizabeth sobre a morte de João Pedro, escutamos outro em *over* de Manuel Serafim, antigo amigo nas pedreiras, a respeito do que tinha acontecido. Sob sua fala, vemos imagens do corpo do líder camponês, manchetes e reportagens de jornais e até o rosto do próprio Manuel (sem sincronia com a fala). Esta cena poderia ter recebido uma locução de Ferreira Gullar, mas Eduardo Coutinho opta pela narração proveniente da voz do dono daquela memória, o que dá mais crédito ao que é dito. Não se trata de informações oficiais, mas serve como registro para o espectador, a partir do momento que os diversos significantes são expostos – depoimento, reportagens, fotos e imagens das pessoas.

Há um caso diferente em que utilizam a *voz over*. Na cena em que Duda lê um trecho do livro que guardou e que era pertencente ao fotógrafo do Cabra 64, escutamos a leitura do início do livro enquanto seguem-se outras imagens que não têm relação direta com o que é dito. Porém têm relação direta com o sentimento do ato de Duda – este, sim, contido na realização daquela leitura –, que foi preservar e manter próxima a si a memória daquele tempo que passou e que agora seria recuperado por Coutinho. O cineasta mostra por duas vezes o plano em que Duda pega o livro guardado de dentro de uma mala, provavelmente para reforçar esta questão da recuperação.

Além destas situações, há dois casos muito significativos no Cabra que utilizam o recurso de *voz over*. Aqui não servem como narração, mas como uma “ponte” entre o passado e aquele presente na década de 80. No momento em que entrevista Cícero, antigo morador de Galiléia e que está trabalhando na cidade de Limeira, no Estado de São Paulo, repete por duas vezes a fala dita por ele nas filmagens de 1964. Enquanto Cícero repete

pela segunda vez, Coutinho insere aquele plano específico e sincroniza a fala de 1981 com a imagem de 1964. O mesmo é feito com Elizabeth Teixeira, quando Coutinho pede para ela cantar um coco igual ao que cantava para seus filhos e que fora filmado em 1964.

Em *Cabra marcado para morrer* (...) por momentos as imagens de 64 projetadas na tela diegética invadem todo campo, fazendo com que no plano seguinte o espaço transforme o tempo, de modo que de 81 voltamos para 64; quanto ao som, Elizabete canta, a pedido de Coutinho, durante uma entrevista, e a canção continua sobre as imagens filmadas no passado, funcionando como um fio condutor da narrativa. Num outro momento, Coutinho pergunta para um personagem [Cícero] se ele se lembrava da fala que deveria ser dita por ele no filme de 64. Ele diz “o charque está muito caro. Como é que nós vamos poder viver?” No plano seguinte, ouvimos essa mesma frase mixada na imagem de 64, que na época havia sido filmada muda, como foi mostrada para os camponeses. Esse recurso estético-narrativo da montagem visa a um tempo dramático e, portanto, diferente do “real”. (DIAS, 2003: pág 76-7)

Uma das cenas cruciais do filme também utiliza este recurso. O último plano filmado em Galiléia – um dia antes da interrupção devido ao golpe militar – era com Elizabeth. Sua personagem diz, após ter escutado um barulho do lado de fora da casa, a frase: “Tem gente lá fora”. No contexto do primeiro Cabra, esta “gente” seria os capatazes mandados pelo latifúndio, porém, a partir dos fatos ocorridos em 31 de março de 1964, acabou por significar a vinda dos militares e a conseqüente reviravolta na vida de todos. Assim, a cena é montada por Coutinho bem no meio do filme, com o som de Elizabeth a repetir a frase dita dezessete anos antes sincronizada com aquelas imagens de 1964⁴³.

⁴³ Em seguida, para reforçar a importância desta cena, Coutinho mostra vários personagens repetindo a frase “Tem gente lá fora”. A imagem de Elizabeth ficou para trás, mas vemos que “quem estava lá fora” afetou a vida de muitos daqueles camponeses. Esta é uma das diferenças entre o Cabra 64 e o de 1984, pois no primeiro apenas João Pedro e a família de Elizabeth seriam prioritariamente atingidos, enquanto no contexto do segundo há diversas pessoas prejudicadas.

3.3.3. Depoimentos

Eduardo Coutinho iniciou a carreira no cinema fazendo ficção, foi para a televisão e voltou para o cinema para realizar documentários. Ao analisar seu estilo de fazer documentários, não se deve deixar de lado essa experiência pregressa. Ainda mais pelo fato dele ter sido parte da equipe do Globo Repórter por quase uma década. Por mais que o ser humano tenha idéias próprias, estas são sustentadas também pela vivência e pelo aprendizado. Algumas das entrevistas realizadas pelo cineasta, principalmente em “Cabra Marcado Para Morrer”, são similares às do Globo Repórter da época. Mas há algumas distinções que podem ser identificadas, as quais procuraremos apontar como provenientes de outras fontes, sejam estas intencionais ou não. E, como foi reforçado ao longo deste estudo, a multiplicidade de referências e elementos são o que transformam o Cabra neste filme singular, repleto de nuances e olhares.

O *Cabra/64* tem algo de neo-realismo temperado com didatismo: seu hieratismo lembra o episódio *Pedreira de São Diogo* (Leon Hirzman) do *Cinco vezes favela* que a UNE co-produziu no início dos anos 60. As entrevistas com Elisabeth são bastante próximas do modo de filmar encontrado em documentários de meados dos anos 60, algo do tipo *Opinião pública* (Arnaldo Jabor). Já as entrevistas feitas na Baixada Fluminense com filhos e filhas de Elisabeth revelam certo sensacionalismo emocional que as aproxima de um estilo de reportagem televisivo atual. Nessa variedade de estilos, a própria passagem do tempo se reflete. E a menor dessas diferenças não é a acintosa presença do diretor: o autor expondo-se em primeiro plano, com tanta importância quanto seu personagem, era impensável na época do *Cabra/64*. O autor existia, sim, mas sempre oculto, transparente veículo da realidade e da mensagem. (BERNARDET, 2003: pág. 233)

Consuelo Lins (2004: págs. 34-5) complementa a idéia:

As passagens em que uma narração em off contextualiza as lutas camponesas e os acontecimentos em torno do golpe militar se aproximam da estética dos documentários clássicos. As seqüências de interação explícita entre Eduardo Coutinho e seus personagens e as imagens da equipe – o fotógrafo, o técnico de som, o diretor – se filiam ao chamado cinema-verdade francês. O improviso de muitas situações, a precariedade assumida de algumas tomadas, as imagens em movimento das chegadas aos locais são tributárias dos cinemas novos que surgiram nos anos 60, das tecnologias mais leves e da experiência da televisão.” (LINS, 2004: pág. 34-35)

Foram realizadas várias entrevistas para o *Cabra*, que estão presentes na estrutura do filme de acordo com sua pertinência dentro da linha narrativa traçada por Coutinho. O primeiro depoimento é de João Virgínio, exatamente porque o filme se constrói por meio desta linha lógica que inicia com a explicação a respeito da criação das Ligas Camponesas.

Coutinho declara que sua intenção era recuperar a memória dos camponeses sobre os últimos vinte anos. Para isso, não poderia recorrer ao método de entrevista tradicional do jornalismo, que traria perguntas pautadas e diretas. Nos momentos em que age desta maneira, percebe-se certa superficialidade nas respostas, sem dar margem à rememoração pretendida. O entrevistado responde a pergunta e espera pela próxima sem desenvolver o assunto.

O diálogo entre o diretor e diversos participantes, algumas vezes, é iniciado em tom de entrevista, na perspectiva de revisitar memórias; no entanto, a forma de perguntar não estimula o processo de rememoração. Nesse sentido, perguntas iniciadas por expressões como “o que você achou” ou “você gostou” em princípio retiram o foco do campo da memória e remetem para o da racionalização, não favorecendo o processo de livre associação de lembranças. (MONTENEGRO, 2001: pág. 05)⁴⁴

⁴⁴ Por não ter acesso à publicação original, o número de página desta referência corresponde ao arquivo eletrônico consultado.

Quando o cineasta entrevista Elizabeth, há uma variação entre bons e maus momentos. Os melhores são aqueles em que apenas pede para ela contar como algo aconteceu e dá espaço para ela falar o quanto quiser. No trecho em que fala a respeito da morte de João Pedro Teixeira, o diretor abre espaço para falar detalhes e emitir opiniões. No instante em que Coutinho percebia alguma brecha aberta no depoimento que pudesse desenvolver a conversa, inseria pequenas perguntas. Há o caso em que Elizabeth está falando de sua situação no campo e menciona o fato de haverem injustiças contra eles. Coutinho a interrompe e pede para que ela especifique quais seriam as injustiças. Este é aquele estilo provocador mencionado no primeiro capítulo, por meio do qual o entrevistador procura aprofundar a recuperação dos acontecimentos ao instigar o entrevistado a falar cada vez mais de um assunto concentrado, sem dispersar para outros.

A seqüência em que Elizabeth fala da morte de João Pedro é capital para a análise dos depoimentos, pois Coutinho preocupa-se em mostrar a resposta dela nos dois dias de filmagem. No primeiro dia, o relato foi atrapalhado pela presença de Abraão com suas interferências. Neste dia, Elizabeth falou de forma mais direta e burocrática sobre o assunto, sem aprofundar suas recordações. No dia seguinte, na entrevista feita no quintal da casa, sem a presença do filho mais velho, o assunto foi retomado e é nítida a mudança. Elizabeth visita aquelas lembranças dolorosas, chegando a mencionar o estado em que estava o corpo de seu marido, usando termos como “todo esvaçalhado de bala”, “se encontrava ainda com o ouvido cheio de terra” e “o sangue saía de chão largo”. Neste dia, Coutinho não havia perguntado a Elizabeth como encontrou o marido no necrotério. Estas informações surgiram no fluxo de seu relato. O cineasta montou as respostas dos dois dias em trechos seguidos, separados apenas pelo rápido depoimento de Manuel Serafim sobre o

assunto. Isto evidenciou a diferença entre as duas entrevistas e expôs ao espectador o fato de haver opções para serem trabalhadas pelo diretor.

O riquíssimo depoimento de João Virgínio a respeito da tortura também surge devido ao fluxo de conversa que Coutinho permite. No *Cabra*, esse seu método de entrevista, que depois se tornaria tão conhecido e imitado, ainda era apenas esboçado. Por este motivo, apresenta algumas falhas que o cineasta não se furta em colocar no filme.

Coutinho acaba transformando entrevistas em conversas, em que seus personagens também fazem perguntas, pedem licença para atender o telefone, ficam em silêncio. 'Filmando assim, a ética é também uma estética e a estética é também uma ética.'

Coutinho não tem o medo infantil de perder o controle da filmagem, nem acha que pode evitar um plano ou uma imagem tradicional usando seis, sete câmeras diferentes. Para achar enquadramentos diferentes, outros cineastas, brinca, acabam deixando o entrevistado 'torto na cadeira'. Aí, não dá para virar conversa mesmo e a entrevista pouco acrescenta ao que já se sabia. (SEREZA, 2003: pág. D7)

Quanto mais o cineasta deixa o entrevistado à vontade, o resultado final é melhor. Isso pode ser exemplificado no caso negativo da entrevista com João Mariano. Desde o início, o intérprete de João Pedro não está confortável naquela situação. Quando ele começa a falar, Coutinho o interrompe devido a um problema técnico. O homem pára de falar. E demora muito para retomar sua fala. Neste meio tempo, Coutinho insiste para que continue seu depoimento de onde tinha parado. Naquele momento, Coutinho "perdeu" a entrevista. João Mariano apenas respondeu algumas perguntas e mais nada.

Nas entrevistas em que Coutinho consegue deixar a pessoa à vontade e, ao mesmo tempo, provocá-la no intuito de ativar suas reminiscências de forma produtiva, tudo

funciona. Revelam-se facetas da história, opiniões e sentimentos. A entrevista transforma-se em conversa e aflora uma impressão de espontaneidade, característica marcante dos filmes do chamado Cinema Direto.

Em *Cabra Marcado Para Morrer*, o “princípio de perversão” do cinema direto opera em toda a sua plenitude. Projetados diante do espelho em que para eles o filme se constitui, os atores revelam inapelavelmente os efeitos da história em suas vidas pessoais; e esta revelação, que surpreende e excita, surte efeitos transformadores. Elisabeth Teixeira é apenas o caso mais evidente desta metamorfose: depois de quase vinte anos, ela deixa de ser “Marta”, uma clandestina, exilada de seu próprio passado, para assumir a verdadeira identidade diante da câmera. E continua se transformando ao longo do filme e como função do filme, até o discurso veemente com que se despede de Coutinho, revelando-se como uma mulher que exorcizou seus fantasmas, reconciliou-se com a sua biografia e conquistou a possibilidade de reunir-se aos seus filhos, espalhados pelo mundo. (DA-RIN, 2006: pág. 216)

Há alguns equívocos nas cenas com os filhos de Elisabeth. Coutinho utiliza o recurso da filmagem da equipe chegando ao local da entrevista. O problema está no fato dele procurar encenar um encontro surpresa. Ao entrevistar Marta, Coutinho chega ao estabelecimento perguntando para ela se havia alguém com o nome de Marta. Esta não esboça surpresa, nem mesmo intimidação pela câmera. Percebe-se que já sabia que seria entrevistada. Da mesma forma, provavelmente Coutinho também sabia quem ela era e não precisaria perguntar. MENEZES (1994: pág. 123) também chama atenção a isso: “...é curioso notar que Coutinho sempre chega de surpresa em todos os lugares mas, ao mesmo tempo, nunca surpreende ninguém. Todo mundo sempre sabe quem ele é e sua recepção nos mostra que ele sempre era, de alguma maneira, esperado pelas pessoas”. Esse tipo de situação descreditará a entrevista num primeiro momento mas, se analisarmos mais cuidadosamente, haveria a opção de remover este trecho da edição final. Coutinho opta em

manter, seja isso prejudicial ou não, a fim de mostrar que aquela situação fez parte do processo de filmagem do *Cabra*⁴⁵.

Outro erro cometido está na entrevista com Peta (João Pedro Teixeira Filho), em Sapé. Coutinho corrige o rapaz no meio do relato a respeito da morte de seu pai. Divergem quanto ao ano do assassinato. Percebe-se o constrangimento causado por isso, o que pode ter prejudicado a entrevista. Mais de um ano depois, quando Coutinho entrevistou Maria Inêz, filha mais nova de Elizabeth, e se viu numa situação similar, não alonga a discussão e mantém a conversa tranqüila.

Nos filmes posteriores do autor, há um maior desenvolvimento de sua técnica e, vale ressaltar, maior facilidade quanto ao tema. No caso do *Cabra*, a memória dos personagens necessariamente teria relação com a premissa do filme: o que aconteceu antes, durante e após as filmagens do *Cabra* de 1964 e os rumos de cada um deles neste período. Nos outros filmes não há um fato pré-definido que deva ser abordado⁴⁶. Por este motivo são encontradas maiores dificuldades na realização dos depoimentos no *Cabra* e há maior rigidez do entrevistador na busca pelos fatos.

⁴⁵ Atualmente, Coutinho trabalha com uma equipe de pesquisa que o precede nas entrevistas. Vão até a pessoa que será entrevistada, explicam o processo e anotam algumas informações para passar ao diretor. No caso do *Cabra*, a situação é diferente, pois é notório que houve alguma abordagem antes (dele ou de uma equipe de apoio), mas procura-se fingir que isso não ocorreu. Em filmes como “Edifício Master” e “Peões”, é mostrado ao espectador que houve uma conversa antes e que a visita estava agendada.

⁴⁶ Em “Babilônia 2000” a premissa seria ver os preparativos para a virada do milênio e as expectativas dos moradores dos morros Babilônia e Chapéu Mangueira. Porém, as conversas são sobre assuntos variados, sem a necessidade de investigar diretamente algum evento específico do passado. O mesmo ocorre em “Santo forte”, com o tema da religiosidade. O tema permanece, mas as histórias não possuem qualquer obrigatoriedade com o passado.

A dificuldade, muitas vezes revelada, em obter respostas que atendam a todo um cenário descritivo e mesmo explicativo, pode ser relacionada a algumas razões, como: primeiro, a memória não guarda os acontecimentos em sua ordem cronológica, como a narrativa jornalística costuma operar; segundo, a memória é um processo interativo entre os acontecimentos, as informações, as imagens, os sons da realidade ao nosso redor e a forma como reagimos. Desse modo, o que guardamos, ou o que registramos, é resultante do processo ou da relação de confronto entre o que recebemos do mundo que está fora de nós e a forma como, de maneira ativa, reconstruímos o que foi percebido. (...) o que torna algo significativo não é necessariamente o fato externo em si, mas, muitas vezes, o valor que inconscientemente é atribuído ao mesmo. (...) Muitas vezes é através de uma pergunta, ou de uma recordação, sem nenhuma relação direta com uma determinada memória que o outro núcleo de memória que nos interessa se revela; é a memória involuntária, contemplando o que desejamos saber. (MONTENEGRO, 2001: pág. 06)

A opção de estruturação feita por Coutinho procura relacionar este conjunto de memórias. Por este motivo, se faz útil a dinâmica entre os fragmentos, pois guiados pelos depoimentos (e, conseqüentemente, memórias) dos atores do filme, esses outros elementos são incorporados para auxiliar na significação pretendida pelo diretor. Se o Cabra fosse composto apenas por depoimentos, ou por apenas um dentre tantos elementos que compõem este mosaico, não resultaria neste amplo painel de perspectivas que constroem sua credibilidade. Por esse motivo, há entrevistas que foram divididas e apresentadas em partes durante o filme, como é o caso daquelas concedidas por Elizabeth, que foram alternadas a fim de criar um discurso sucinto para o espectador⁴⁷. Esta situação atribui-se àquele compromisso em manter-se atrelado aos fatos do passado. Ou seja, é muito importante o fato do espectador ter à sua frente a percepção de que aquele discurso é construído pedaço por pedaço, conforme uma lógica de mosaico, autenticando-se a cada passagem e a cada fala – do entrevistado ou do narrador.

⁴⁷ Nos filmes posteriores de Coutinho esse tipo de situação não é observada com frequência. Normalmente a entrevista é inserida completa, ou algum trecho completo dela. Somente mostra a pessoa outra vez se a encontra de novo em outro momento do filme.

3.3.4. Iconografia

Desde o início deste estudo foi dito que o *Cabra* é um filme composto de diversos fragmentos articulados. Esta variedade de fragmentos compõe um quadro complexo de inter-relações que torna possível formar um discurso que expõe num único objeto a noção da multiplicidade de elementos envolvidos. Alguns destes elementos já foram abordados, como a narração, os depoimentos, a trilha sonora e o processo de filmagem.

Outra parte fundamental na construção do *Cabra* é o material da primeira filmagem, em 1964. Em algumas passagens acima comentou-se a respeito deles, porém é importante ressaltar alguns pontos.

Ao observar as cenas realizadas por Coutinho entre fevereiro e março de 1964, é possível perceber uma diferença muito grande do estilo utilizado nas filmagens da década de 80. O *Cabra* de 1964 se enquadraria naquilo que é chamado de docudrama⁴⁸, nos moldes ideológicos do CPC, realizado com precariedade de recursos. São diversos planos independentes que nem sempre se ligam entre si. A cena do aumento do foro é uma exceção, na qual pode-se verificar a realização de planos variados, desde plano geral que engloba a casa e todos os participantes, até primeiros planos do capataz e de um camponês, um contraplano dos camponeses vistos por esse capataz, e outros quatro planos conjunto que pontuam a ação em momentos estratégicos. É uma das poucas cenas que tem início, meio e fim.

⁴⁸ *Docudrama* é um termo utilizado no meio cinematográfico para designar filmes feitos no formato ficcional, porém baseados numa história ou conjuntura real. Além disso, é comum perceber certo engajamento por parte do realizador.

A maioria dos planos tem baixa movimentação, talvez em virtude da inexperiência dos atores e do próprio diretor na época. Muitos destes planos parecem fotos que, em algum momento, tinham movimento. Eram cenas típicas daquele ambiente (como os homens trabalhando ou Elizabeth servindo seu marido e companheiros). A falta de som dificulta a compreensão da funcionalidade dramática e praticamente transforma as cenas em imagens de arquivo.

Uma das funções mais freqüentes para os planos do *Cabra 64* foi a de colocar imagens dos entrevistados na época daquela filmagem em contraposição com a da época das entrevistas, em 1981. Isso ocorre com Elizabeth, Zé Daniel, João Mariano, Cícero e outros. Outras cenas que aparecem são de membros da equipe no momento de calibração do equipamento e claquete. Quando Duda menciona que o livro que tinha guardado era de Fernando Duarte, Coutinho informa que ele era o diretor de fotografia e coloca uma imagem correspondente dele com uma cartela de gradação P&B.

Porém, o que deve ser ressaltado quanto aos planos do *Cabra 64* é a sua dupla função na obra final. Na montagem, temos a inserção de partes dele, complementando informações e ilustrando outras. Mas é durante a filmagem que se encontra seu principal papel, quando é exibido para os camponeses e para Elizabeth, resgatando nas suas memórias esse tempo perdido. O *Cabra* de 1964, como dito antes, é um catalisador de todo o filme, com o qual Coutinho provoca uma reação em cada uma daquelas pessoas. Além disso, há um diálogo que o próprio cineasta cria entre o ato da exibição e sua montagem. Enquanto, num plano, mostra os espectadores, o projetor e a tela com a imagem projetada,

no plano seguinte coloca aquela mesma cena do Cabra 64 em tela cheia, criando um diálogo entre esses tempos distintos.

3.3.4.1. Fotos, reportagens, manchetes e imagens de arquivo

Para completar a série de fragmentos que compõe a estrutura de “Cabra Marcado Para Morrer”, temos mais quatro elementos.

As imagens de arquivo servem principalmente para contextualizar a época e os acontecimentos. A UNE Volante, o primeiro encontro com Elizabeth, as feiras populares e os comícios são mostrados na tela sempre em concordância, articulados com os outros fragmentos do filme e com a narração.

O mesmo ocorre com as manchetes e reportagens de jornais, que qualificam o que é dito pelos narradores e pelos entrevistados. São vários recortes de jornais que aparecem na tela, com fundo preto, complementando as informações. De acordo com a situação, o cineasta filmou estas imagens de formas variadas, podendo ser colocada apenas a manchete a passar pela tela, o trecho de uma reportagem destacado do resto, ou a notícia inteira.

Assim, quando Elizabeth menciona que a filha mais velha se suicidou, entra uma notícia confirmando isso. Quando Duda fala que os militares procuravam João Virgínio, vemos uma notícia a respeito de sua prisão. Sobre a imagem desta notícia, inicia em *over* o depoimento de João Virgínio a respeito de sua prisão. Quando Elizabeth menciona que João Pedro dizia estarem ameaçados, vemos uma manchete que noticiava isso também.

Quanto às reportagens de jornal, a cena mais importante é aquela a respeito da apreensão do material, na qual Coutinho mescla a narração de Tite de Lemos (que lê a notícia), com imagens da chamada de capa do Diário do Pernambuco, da matéria propriamente dita, da capa do jornal com a foto do material de filmagem, além das cenas do Cabra 64 que são utilizadas para contrapor aquilo que é dito.

As fotografias têm uma função muito similar às cenas do Cabra 64. Coutinho leva as fotografias de cena que foram salvas da apreensão por parte do Exército e mostra para os camponeses em 1981. No primeiro encontro com Elizabeth, são as primeiras coisas que são mostradas. Essas mesmas fotos também são levadas para o Rio de Janeiro para os filhos verem. Assim, pode-se dizer que as fotos também são catalisadoras dos depoimentos e das memórias do filme.

Outras fotos têm importância na recuperação das imagens das pessoas do filme. Isso pode ser destacado no terceiro bloco, quando Coutinho vai atrás dos filhos de Elizabeth. Torna-se padrão na montagem, quando vai abordar a história de algum dos filhos, mostrar a imagem dele quando criança numa foto junto à mãe. Esse recurso de linguagem é realizado pelo diretor na filmagem em *table top* da foto, na qual ele utiliza duas opções: a) iniciar com o destaque da imagem da criança e realizar um *zoom out*, que revelará a foto completa, com a mãe e os irmãos ou, b) iniciar com a foto completa da família e realizar um *zoom in* apenas na criança. As fotos utilizadas são muito parecidas, mas não é a mesma em todos os momentos.

Por outro lado, é mencionado pelo narrador que não há foto disponível de João Pedro vivo para colocar no filme. As únicas fotos que sobraram foram as de seu corpo no necrotério. A foto frontal de seu corpo, com os olhos arregalados, é usada em diversos momentos do filme.

3.3.5. A montagem fragmentada

Para haver uma melhor noção de como se dá a organização da montagem dos fragmentos no *Cabra*, foram decupadas abaixo três cenas como exemplo, com sua descrição plano a plano seguida de observações relevantes. A primeira coluna é a descrição do plano, a segunda é a respeito do áudio e a terceira é reservada para as observações. A decupagem será seguida de uma breve análise dos elementos da cena.

3.3.5.1. Introdução do filme – 4’27”

DESCRIÇÃO DO PLANO	ÁUDIO	OBSERVAÇÃO
1. Letreiro inicial	Trilha incidental	
2. Plano Geral do local da projeção	Trilha incidental	Imagem de 1981 Inicia com a tela escura, apenas com um pequeno foco de luz. Quando as outras se acendem, revela-se o projetor e o local.
3. Plano Conjunto do projetor sendo armado	Trilha incidental	Imagem de 1981
4. Plano Geral de um conjunto de casas pobres	Canção do Subdesenvolvimento	Imagem de arquivo da época da UNE Volante
5. Plano Geral com outras casas pobres e um barco que navega no rio	Canção do Subdesenvolvimento	Imagem de arquivo da época da UNE Volante

DESCRIÇÃO DO PLANO	ÁUDIO	OBSERVAÇÃO
6. Plano Conjunto de uma mulher alimentando porcos	Canção do Subdesenvolvimento	Imagem de arquivo da época da UNE Volante
7. Plano Conjunto de garotos carregando caranguejos	Canção do Subdesenvolvimento	Imagem de arquivo da época da UNE Volante
8. Detalhe dos caranguejos, com movimento em direção às crianças brincando	Narração de Ferreira Gullar - contextualização Canção do Subdesenvolvimento	Imagem de arquivo da época da UNE Volante
9. Plano Geral da cidade pobre	Narração de Ferreira Gullar – UNE Volante e CPC Canção do Subdesenvolvimento	Imagem de arquivo da época da UNE Volante
10. Plano Médio de menino levando caranguejos	Narração de Ferreira Gullar – UNE Volante e CPC Canção do Subdesenvolvimento	Imagem de arquivo da época da UNE Volante
11. Plano Geral de feira da região, com placas de multinacionais ao fundo	Narração de Ferreira Gullar – UNE Volante e CPC Canção do Subdesenvolvimento	Imagem de arquivo da época da UNE Volante
12. Plano Conjunto da feira	Narração de Ferreira Gullar – UNE Volante e CPC Canção do Subdesenvolvimento	Imagem de arquivo da época da UNE Volante
13. Plano Médio de Coutinho conversando com outra pessoa	Narração de Eduardo Coutinho – experiência na UNE Volante Canção do Subdesenvolvimento - fim	Imagem de arquivo da época da UNE Volante
14. Plano em câmera baixa de uma torre de petróleo	Narração de Eduardo Coutinho – experiência na UNE Volante	Imagem de arquivo da época da UNE Volante
15. Plano Conjunto do campo de petróleo	Narração de Eduardo Coutinho – experiência na UNE Volante	Imagem de arquivo da época da UNE Volante
16. Plano Conjunto de trabalhadores do campo de petróleo	Narração de Eduardo Coutinho – experiência na UNE Volante	Imagem de arquivo da época da UNE Volante
17. Manchete de jornal sobre a UNE Volante (à esquerda, nota sobre a morte de João Pedro Teixeira)	Narração de Eduardo Coutinho – experiência na UNE Volante	Coutinho inicia falando da UNE Volante, mas quando fala da morte de João Pedro, a câmera se desloca para a esquerda para nos mostrar a nota sobre o assunto.
18. Manchete de jornal sobre a morte de João Pedro	Narração de Eduardo Coutinho – sobre a morte de João Pedro e conseqüências	
19. Notícia de jornal sobre o enterro de João Pedro	Narração de Eduardo Coutinho – sobre a morte de João Pedro e conseqüências	

DESCRIÇÃO DO PLANO	ÁUDIO	OBSERVAÇÃO
20. Plano Conjunto de Elizabeth com seus filhos	Narração de Eduardo Coutinho – apresenta Elizabeth e seus filhos Trilha incidental	Imagem de arquivo da época da UNE Volante
21. Plano Geral de um caminhão com vários camponeses na caçamba	Narração de Eduardo Coutinho Trilha incidental	Imagem de arquivo da época da UNE Volante
22. Imagem da fachada da Liga Camponesa de Sapé	Narração de Eduardo Coutinho Trilha incidental	Imagem de arquivo da época da UNE Volante
23. Plano Conjunto de vários camponeses agrupados	Narração de Ferreira Gullar – sobre a Liga de Sapé e do comício que partiu de lá Trilha incidental	Imagem de arquivo da época da UNE Volante
24. Plano Conjunto da chegada do caminhão	Narração de Ferreira Gullar – sobre a Liga de Sapé e do comício que partiu de lá Trilha incidental	Imagem de arquivo da época da UNE Volante
25. Plano Conjunto de camponeses agrupados	Narração de Ferreira Gullar – sobre a Liga de Sapé e do comício que partiu de lá Trilha incidental	Imagem de arquivo da época da UNE Volante
26. Plano Conjunto de camponeses descendo do caminhão	Narração de Ferreira Gullar – sobre a Liga de Sapé e do comício que partiu de lá Trilha incidental	Imagem de arquivo da época da UNE Volante
27. Plano Conjunto de camponeses circulando na frente de um edifício	Narração de Ferreira Gullar – sobre a Liga de Sapé e do comício que partiu de lá Trilha incidental	Imagem de arquivo da época da UNE Volante
28. Plano Médio frontal de Elizabeth Teixeira em 1962	Narração de Eduardo Coutinho – sobre entrevista feita com Elizabeth na época Trilha incidental	Imagem de arquivo da época da UNE Volante
29. Plano Conjunto da família Teixeira junto a outros camponeses	Narração de Eduardo Coutinho – sobre entrevista feita com Elizabeth na época Trilha incidental	Imagem de arquivo da época da UNE Volante
30. Plano Geral dos camponeses indo ao comício	Narração de Ferreira Gullar – sobre os problemas enfrentados pelos camponeses Trilha incidental	Imagem de arquivo da época da UNE Volante

DESCRIÇÃO DO PLANO	ÁUDIO	OBSERVAÇÃO
31. Plano Conjunto do comício	Narração de Ferreira Gullar – sobre os problemas enfrentados pelos camponeses Trilha incidental	Imagem de arquivo da época da UNE Volante
32. Outro Plano Conjunto do comício	Narração de Ferreira Gullar – sobre os problemas enfrentados pelos camponeses Trilha incidental	Imagem de arquivo da época da UNE Volante
33. Plano Conjunto dos camponês no comício – câmara alta	Narração de Ferreira Gullar – sobre os problemas enfrentados pelos camponeses Trilha incidental	Imagem de arquivo da época da UNE Volante
34. Plano Conjunto dos camponês no comício – com Elizabeth também na imagem	Narração de Eduardo Coutinho – fala da idéia de fazer um filme sobre a vida de João Pedro Teixeira Trilha incidental	Imagem de arquivo da época da UNE Volante
35. Plano Geral do comício	Narração de Eduardo Coutinho – fala da idéia de fazer um filme sobre a vida de João Pedro Teixeira Trilha incidental	Imagem de arquivo da época da UNE Volante
36. Plano Conjunto do comício	Narração de Ferreira Gullar – como seria produzido o filme Trilha incidental	Imagem de arquivo da época da UNE Volante Esta é a narração que foi mencionada anteriormente, dizendo que deveria ter sido feita por Coutinho
37. Outro Plano Conjunto do comício	Narração de Ferreira Gullar – como seria produzido o filme Trilha incidental	Imagem de arquivo da época da UNE Volante Esta é a narração que foi mencionada anteriormente, dizendo que deveria ter sido feita por Coutinho
38. Plano Geral do comício	Narração de Ferreira Gullar – como seria produzido o filme Trilha incidental	Imagem de arquivo da época da UNE Volante Esta é a narração que foi mencionada anteriormente, dizendo que deveria ter sido feita por Coutinho
39. Foto do comício	apenas Trilha incidental	
40. Reportagem sobre o comício, contendo a mesma foto do plano anterior	apenas Trilha incidental	

Na construção deste início de filme, cria-se uma expectativa, por meio dos planos 2 e 3, a respeito de algo que o espectador ainda não sabe o que é. É possível perceber a preparação da projeção, mas não se sabe o tema que será tratado. Estes dois planos simulam uma aproximação, pois inicia com um plano aberto que revela seus componentes aos poucos (ao se acenderem as luzes), para ser complementado no seguinte, mais fechado na ação.

Após esta primeira “ponta” ativada na estrutura, que remete à atualidade, Coutinho inicia a narrativa de seu filme, trazendo primeiro os acontecimentos do passado que depois veremos que teriam auxiliado na realização dos planos que serão projetados. Ou seja, toda a situação pré-Cabra 64 será descrita, para posteriormente assistirmos à projeção do material para os camponeses. Esta estratégia torna mais consistente a relação afetiva que será primordial na identificação entre material, camponeses, cineasta e espectador. Se a projeção fosse colocada desde o início do filme, sem criar estes vínculos iniciais, a informação poderia ser dada por meio da narração sobre a imagem, mas não teria o mesmo impacto que as cenas de arquivo conseguem.

No plano número 8 inicia a narração de Ferreira Gullar, pela qual estaríamos evidenciando um documentário em moldes clássicos, com o conhecido narrador com “voz de Deus” – onisciente e indiscutível. Porém, quando entra a narração de Eduardo Coutinho, num tom mais intimista, em primeira pessoa, há uma quebra neste classicismo para iniciar o diálogo entre as vozes, o que faz parte da polifonia apontada anteriormente e que contribui para a noção fragmentária do discurso que desde o início está se fazendo por pedaços independentes organizados num único conjunto.

Próximo da metade da cena, o tema que dominará o documentário – a morte de João Pedro e o destino de sua família – é apresentado. É como se fosse feito um *zoom in* naquele assunto. Havia começado pelas imagens da UNE Volante e da ida deles ao Nordeste, mas em certo ponto associa o período da passagem da caravana com a da morte de João Pedro (no plano 17), sobre o que passará a falar. A partir deste recorte, Coutinho ramifica para Elizabeth Teixeira, Ligas Camponesas, comícios e, principalmente, para a idéia de realizar o Cabra em 1964.

3.3.5.2. Projeção do Cabra 64 para os camponeses – 8’09”

DESCRIÇÃO DO PLANO	ÁUDIO	OBSERVAÇÃO
1. Plano Conjunto do local da projeção – chega kombi com camponeses e membros da equipe	Som ambiente	Imagens de 1981
2. Plano Médio do projetor	Som ambiente Narração de Eduardo Coutinho – sobre a projeção	Imagens de 1981
3. Plano Americano de meninas brincando próximo ao local	Som ambiente Narração de Eduardo Coutinho – sobre a projeção	Imagens de 1981
4. Plano Conjunto das pessoas saindo da kombi	Som ambiente Narração de Eduardo Coutinho – sobre a projeção	Imagens de 1981
5. Plano Médio de dois compadres conversando	Som ambiente Narração de Eduardo Coutinho – sobre a projeção	Imagens de 1981
6. Plano Médio dos camponeses-espectadores. Entre eles, está Zé Daniel.	Som ambiente Narração de Eduardo Coutinho – apresenta Zé Daniel	Imagem de 1981 Câmera faz “Pan” da esquerda para a direita
7. Plano Médio de Brás. Depois enquadra vários outros camponeses	Som ambiente Narração de Eduardo Coutinho – apresenta Brás Francisco, Bia e João Mariano	Imagem de 1981 Câmera faz “Pan” da direita para a esquerda

DESCRIÇÃO DO PLANO	ÁUDIO	OBSERVAÇÃO
8. Plano frontal do projetor sendo ligado. A luz de sua lâmpada brilha em direção à câmera	Som ambiente	Imagem de 1981
9. Tela com imagem do Cabra 64 sendo projetada. A câmera se desloca para mostrar também os camponeses	Som ambiente Narração de Eduardo Coutinho sobre a projeção	Imagem de 1981 “Pan” longa para a esquerda Coutinho aparece na imagem
10. João Mariano no papel de João Pedro Teixeira no Cabra 64	<i>Over</i> do som ambiente de 1981	Imagem do Cabra 64, com claquete
11. Primeiro Plano de Zé Daniel	Som ambiente Zé Daniel diz que aquele é João Mariano	Imagem de 1981 A fala de Zé Daniel faz referência ao plano anterior
12. João Mariano no papel de João Pedro Teixeira no Cabra 64	<i>Over</i> do som ambiente de 1981	Imagem do Cabra 64
13. Primeiro Plano de João Mariano assistindo à projeção	Som ambiente Narração de Eduardo Coutinho sobre a reação dos camponeses	Imagem de 1981
14. Plano Conjunto de trás da platéia. Vemos a cabeça dos espectadores e, lá na frente, a tela projetada com imagem do Cabra 64	Som ambiente	Imagem de 1981 A cena na tela é a do aumento do foro
15. Imagem em Primeiro Plano do personagem do capataz na cena do aumento do foro do Cabra 64	<i>Over</i> do Som ambiente de 1981	Imagem do Cabra 64
16. Plano Conjunto de trás da platéia. Vemos a cabeça dos espectadores e, lá na frente, a tela projetada com a continuação da cena anterior	Som ambiente	Imagem de 1981
17. Plano Médio de Zé Daniel assistindo ao filme	Som ambiente	Imagem de 1981
18. <i>Close</i> de Zé Daniel no Cabra 64	<i>Over</i> do Som ambiente de 1981	Imagem do Cabra 64

DESCRIÇÃO DO PLANO	ÁUDIO	OBSERVAÇÃO
19. Plano Médio de Zé Daniel assistindo ao filme – ele reage à sua aparição na tela	Som ambiente Narração de Ferreira Gullar sobre Zé Daniel	Imagem de 1981
20. <i>Close</i> de Zé Daniel no Cabra 64	<i>Over</i> do Som ambiente de 1981 Narração de Ferreira Gullar sobre Zé Daniel	Imagem do Cabra 64
21. <i>Close</i> de Zé Daniel em 1981 - depoimento	Depoimento de Zé Daniel <i>Voz off</i> de Eduardo Coutinho fazendo perguntas	Imagem de 1981 Escutamos que há uma criança balbuciando por perto, mas não interfere na entrevista
22. Primeiro Plano de Zé Daniel no Cabra 64	<i>Over</i> do depoimento de Zé Daniel e das perguntas de Eduardo Coutinho em 1981	Imagem do Cabra 64
23. Primeiro Plano de Zé Daniel na noite da projeção	Som ambiente	Imagem de 1981 Escutamos alguém falar que Brás está na tela – isso fará ligação com o próximo plano
24. <i>Close</i> de Brás no Cabra 64	<i>Over</i> do som ambiente de 1981	Imagem do Cabra 64
25. Primeiro Plano de Brás na noite da projeção	Som ambiente	Imagem de 1981
26. Primeiro Plano de Brás sentado em frente à sua casa	Depoimento de Brás – o que achou da projeção <i>Voz off</i> de Eduardo Coutinho fazendo perguntas Narração de Ferreira Gullar – sobre Brás	Imagem de 1981
27. Plano Geral do sítio de Brás	Narração de Ferreira Gullar – sobre Brás	Imagem de 1981
28. Plano Médio de Brás trabalhando na terra	Narração de Ferreira Gullar – sobre Brás	Imagem de 1981 Na narração, F.G. faz referência ao fato de Brás querer vender o sítio – isso será retomado no plano seguinte, na entrevista
29. <i>Close</i> de Brás	Depoimento de Brás – ele oferece a venda do sítio a Coutinho <i>Voz off</i> de Eduardo Coutinho fazendo perguntas	Imagem de 1981
30. Plano Médio de Brás se afastando – inicia bem perto e termina com ele longe	Narração de Ferreira Gullar – sobre Brás	Imagem de 1981 No final do plano, entra em <i>over</i> o som do plano seguinte

DESCRIÇÃO DO PLANO	ÁUDIO	OBSERVAÇÃO
31. Primeiro Plano de Bia e Zé Daniel assistindo à projeção	Som ambiente	Imagem de 1981
32. <i>Close</i> de Cícero no Cabra 64	<i>Over</i> do som ambiente de 1981	Imagem do Cabra 64
33. Primeiro Plano de João Virgínio assistindo à projeção	Som ambiente	Imagem de 1981
34. Plano Geral da usina em Limeira-SP	Som ambiente da usina Narração de Ferreira Gullar – localização e apresentação de Cícero	Imagem de 1982
35. Primeiro Plano de Cícero batendo cartão	Narração de Ferreira Gullar – sobre Cícero	Imagem de 1982
36. Plano Médio de Cícero se arrumando dentro da usina e saindo para trabalhar	<i>Over</i> de Eduardo Coutinho e Cícero na entrevista Cícero diz por que veio para o Sul	Imagem de 1982
37. Plano Médio de Cícero dando depoimento	Depoimento de Cícero sobre seu trabalho <i>Voz off</i> de Eduardo Coutinho fazendo perguntas	Imagem de 1982
38. Plano Conjunto da família de Cícero	<i>Over</i> do depoimento de Cícero – fala da família	Imagem de 1982
39. <i>Close</i> do perfil do rosto da mulher de Cícero	<i>Over</i> do depoimento de Cícero – fala da família	Imagem de 1982
40. <i>Close</i> de um dos filhos de Cícero	<i>Over</i> do depoimento de Cícero – fala da família	Imagem de 1982
41. <i>Close</i> de Cícero	Depoimento de Cícero	Imagem de 1982
42. Plano Médio de Cícero trabalhando	Som ambiente Narração de Ferreira Gullar sobre Cícero nas filmagens do Cabra 64 Entra <i>Voz Over</i> de uma pergunta de Eduardo Coutinho e do início da resposta de Cícero Inicia trilha incidental	Imagem de 1982

DESCRIÇÃO DO PLANO	ÁUDIO	OBSERVAÇÃO
43. Plano Médio de Cícero dando depoimento	Depoimento de Cícero Trilha incidental	Imagem de 1982 Cícero descreve uma cena que participou no Cabra 64. Ele diz uma a fala que lhe cabia naquela cena, a qual será retomada no plano seguinte
44. Primeiro Plano de Cícero no Cabra 64	<i>Over</i> do depoimento de Cícero Trilha incidental	Imagem do Cabra 64 Cícero repete sua fala, e Coutinho sincroniza esta fala com a imagem de 1964
45. Plano Conjunto do personagem “João Pedro” (João Mariano) construindo telhado – Cabra 64	Trilha incidental	Imagem do Cabra 64
46. Plano Médio em câmera baixa de “João Pedro” colocando telhas – Cabra 64	Trilha incidental	Imagem do Cabra 64
47. Plano Médio do personagem de Cícero passando as telhas – Cabra 64	<i>Voz over</i> de pergunta de Eduardo Coutinho e resposta de Cícero – sobre a esperança que tinha que a equipe de cinema voltasse Trilha incidental	Imagem do Cabra 64
48. Primeiro Plano de Cícero dando depoimento	Depoimento de Cícero – sobre a esperança que tinha que a equipe de cinema voltasse Trilha incidental - final	Imagem de 1982
49. Plano Conjunto de Elizabeth Teixeira no Cabra 64	<i>Over</i> do som ambiente de 1981 na projeção para os camponeses – alguém fala que aquela é Elizabeth Teixeira	Imagem do Cabra 64
50. Primeiro Plano de camponeses assistindo à projeção	Som ambiente	Imagem de 1981
51. Plano Médio de Elizabeth Teixeira no Cabra 64	<i>Over</i> do som ambiente de 1981 Narração de Ferreira Gullar – sobre o fato de todos lembrarem de Elizabeth, mesmo não tendo visto ela desde 1964	Imagem do Cabra 62 Este é o último plano daquele que foi chamado de primeiro bloco do filme. A partir do próximo, será o bloco que fala de Elizabeth Teixeira

No contexto do Cabra 84, esta cena está localizada após a introdução, o relato a respeito da apreensão do filme em 1964 e sua conseqüente interrupção. Naquele ponto já se

sabe que o material filmado tinha sido salvo graças ao fato de Coutinho tê-lo enviado para revelação no Rio de Janeiro alguns dias antes, assim como algumas fotos de cena e uma cópia do roteiro.

O primeiro plano desta cena remete diretamente àquele plano que mostra a preparação da projeção – a primeira “ponta” ativada – em 1981. O espectador terá ciência de que aquela primeira cena fazia parte do tempo presente que lhe será apresentado agora de forma mais detalhada. Ou seja, apesar da alternância de períodos, que retomam acontecimentos de 1962 e 1964, o percurso narrativo central ocorre em 1981, diretamente ligado a este passado que precisou (e precisará no decorrer do filme) ser lembrado.

Inicia com planos que auxiliam na criação daquele ambiente para o espectador. Este é um momento de apresentação de alguns personagens, que serão destacados dentro daquela situação, para depois falar a respeito de cada um. Apesar de inserir o espectador neste ambiente, o narrador Eduardo Coutinho não permite a quebra do antiilusionismo, pois reforça em suas palavras o tom pessoal do relato, explicando o que cada camponês fez no filme e o que ocorreu depois com ele.

Os planos que mostram a projeção são um exemplo da utilização maciça do som ambiente. O caos sonoro típico de uma aglomeração está presente e em sintonia com o intuito do diretor de dar esta noção da realidade da filmagem, de sua verdade⁴⁹. Aquele

⁴⁹ Atenção ao fato de que há uma grande diferença, como apontado na epígrafe deste estudo, entre filmar a realidade ou a verdade de uma filmagem e filmar “a verdade” ou “a realidade”. O primeiro caso pode ser tipificado pela auto-reflexividade, apesar de que podem-se abrir discussões de quão natural seria este registro da realidade da filmagem, visto que as pessoas envolvidas, por menos que queiram, podem sofrer mudanças em seu comportamento devido à presença da câmera. O segundo caso entraria em discussões filosóficas que

ambiente pulsa com a presença dos camponeses, somados a seus comentários, risadas e atenção.

Por diversas vezes nesta cena, pode-se verificar a articulação entre fragmentos de épocas diferentes, prioritariamente quando Coutinho se atém a algum dos personagens. Assim, entre os planos 17 e 23, concentra-se em Zé Daniel, alternando imagens dele no dia da projeção, e do Cabra 64. Do plano 32 ao 48, o personagem abordado é Cícero, nos quais há, além da alternância entre imagens de 1964 e 1982, uma ótima utilização da *voz over*.

O plano 51 é o último desta cena e, como abordado desde o início deste capítulo, trata-se da fronteira entre o primeiro e segundo bloco narrativo. É uma outra “ponta” ativada, que ensaiava sua aparição desde o início, quando Coutinho falou de João Pedro e Elizabeth Teixeira. Porém, com este plano o cineasta evidenciará a busca por Elizabeth e transformará todas as cenas anteriores numa preparação para o assunto ao qual chegaria: a recuperação da história de Elizabeth e o que aconteceu a sua família. Por ocorrências como esta é que se diz que o filme se constrói aos poucos para o espectador, fragmento por fragmento.

ultrapassam os objetivos deste estudo. Numa linha de raciocínio rápida, isso se trataria de uma utopia, pois um filme, documentário, fotografia, ou qualquer outro registro, sempre se tratará de um recorte da “realidade” ou da “verdade” feito por alguém (o “autor”). E a realidade, para ser tal em sua essência, não pode sofrer recortes e, sim, ser plena.

3.3.5.3. A morte de João Pedro Teixeira – 5’24”

DESCRIÇÃO DO PLANO	ÁUDIO	OBSERVAÇÃO
1. Plano Geral, com <i>zoom in</i> , de propriedade de terra	<i>Over</i> de Elizabeth – conta sobre o dia da morte de João Pedro	Imagens de 1981
2. Plano Conjunto da estrada onde João Pedro foi morto. Vemos o local onde estava o monumento em sua homenagem	<i>Over</i> de Elizabeth – conta sobre o dia da morte de João Pedro	Imagens de 1981
3. Primeiro Plano de Abraão – movimento de câmera para a esquerda, e enquadra Elizabeth	Fala de Abraão – interrupção do depoimento de Elizabeth Com o movimento de câmera, sua fala fica em <i>off</i>	Imagens de 1981 Abraão aparenta estar bêbado
4. Plano Conjunto da estrada	A fala de Abraão termina em <i>over</i> neste plano O depoimento de Elizabeth continua (em <i>over</i> também) a respeito do dia da morte de João Pedro Teixeira	Imagens de 1981
5. Plano lateral da estrada. A câmera está atrás de uma folhagem	<i>Over</i> de Elizabeth – conta sobre o dia da morte de João Pedro	Imagens de 1981 O plano dá a impressão de ser a subjetiva de <u>alguém que está na espreita</u> , tocaiando alguém
6. Plano da estrada, com movimento de câmera em direção ao chão, simulando queda	<i>Over</i> de Elizabeth – conta sobre o dia da morte de João Pedro	Imagens de 1981 O plano dá a impressão de ser a subjetiva de <u>João Pedro</u> , que cai após ser atingido
7. Três fotos na mesma imagem. Uma é do corpo de João Pedro, outra destacando o sangue que escorria da maca e ia para o chão e a outra do local do assassinato	<i>Over</i> de Elizabeth – conta sobre o dia da morte de João Pedro	Movimento de câmera de cima para baixo mostra uma foto por vez
8. Página inteira de jornal, com matéria e fotos sobre a morte de João Pedro	<i>Over</i> de Elizabeth – conta sobre o dia da morte de João Pedro Em seguida, entra também em <i>over</i> o depoimento de Manuel Serafim sobre sua reação a respeito da morte de João Pedro	

DESCRIÇÃO DO PLANO	ÁUDIO	OBSERVAÇÃO
9. Primeiro Plano de Manuel Serafim	<i>Over</i> de Manuel Serafim sobre sua reação a respeito da morte de João Pedro	Imagem de 1981 Apesar de mostrar o rosto de Manuel Serafim, seu depoimento não está em sincronia com a imagem
10. Nota de jornal sobre a morte de João Pedro	<i>Over</i> de Manuel Serafim sobre sua reação a respeito da morte de João Pedro	
11. Nota de jornal que diz que haverá rua no Recife com o nome de João Pedro	<i>Over</i> de Manuel Serafim sobre sua reação a respeito da morte de João Pedro	
12. Imagem de uma crônica de jornal sobre João Pedro	<i>Over</i> de Manuel Serafim sobre sua reação a respeito da morte de João Pedro	
13. Plano Conjunto de Manuel Serafim se distanciando, rumo à sua casa. ele acena em despedida	<i>Over</i> de Manuel Serafim sobre sua reação a respeito da morte de João Pedro	Imagem de 1981
14. Plano de Elizabeth, sentada num banco, no quintal de sua casa	Depoimento de Elizabeth – sua reação na época da morte de João Pedro Em <i>off</i> , ouvimos perguntas de Eduardo Coutinho	Imagem de 1981 Depoimento realizado no 2º dia
15. <i>Close</i> de Elizabeth	Depoimento de Elizabeth – sua reação na época da morte de João Pedro Escuta-se um barulho de algo caindo ao longe, mas não interrompe a entrevista	Imagem de 1981 Depoimento realizado no 2º dia
16. Foto frontal de João Pedro morto, com os olhos abertos – <i>zoom out</i> revela o corpo inteiro	<i>Over</i> de Elizabeth sobre sua reação na época da morte de João Pedro	
17. <i>Close</i> de Elizabeth – é feito um <i>zoom in</i> que faz o rosto dela preencher toda a tela	Depoimento de Elizabeth – as condições do corpo de João Pedro Em <i>off</i> , ouvimos perguntas de Eduardo Coutinho	Imagem de 1981 Depoimento realizado no 2º dia
18. Foto de João Pedro morto – a mesma do plano anterior	SEM SOM	esta imagem está mais próxima e faz um movimento de baixo para cima. A câmera pára e se detém no rosto de João Pedro

DESCRIÇÃO DO PLANO	ÁUDIO	OBSERVAÇÃO
19. <i>Close</i> mais próxima de Elizabeth (como terminou no outro plano)	Narração de Ferreira Gullar – oficializa o depoimento de Elizabeth, contando os fatos com data, local e envolvidos	
20. Foto dos dois soldados acusados de emboscar João Pedro	Narração de Ferreira Gullar – conta a respeito dos envolvidos na morte de João Pedro e como seguiram as investigações Ao fundo, trilha ecoa estalos espaçados que simulam tiros	
21. Matéria de jornal que aponta envolvidos na morte de João Pedro	Narração de Ferreira Gullar – conta a respeito dos envolvidos na morte de João Pedro e como seguiram as investigações Ao fundo, trilha ecoa estalos espaçados que simulam tiros	
22. Detalhe do título da nota do jornal sobre depoimento. Também aparecem fotos após movimento	Narração de Ferreira Gullar – conta a respeito dos envolvidos na morte de João Pedro e como seguiram as investigações Ao fundo, trilha ecoa estalos espaçados que simulam tiros	movimento de cima para baixo que revela a matéria seguida pelas fotos dos envolvidos no assassinato
23. Manchete de jornal sobre a posse de um suplente de deputado realizada no intuito dele se livrar da prisão preventiva	Narração de Ferreira Gullar – conta a respeito dos envolvidos na morte de João Pedro e como seguiram as investigações Ao fundo, trilha ecoa estalos espaçados que simulam tiros	movimento da esquerda para a direita mostra a manchete inteira
24. Novamente são mostradas as fotos dos policiais, dentro de uma notícia de jornal	Narração de Ferreira Gullar – conta a respeito dos envolvidos na morte de João Pedro e como seguiram as investigações Ao fundo, trilha ecoa estalos espaçados que simulam tiros	É feito um <i>zoom in</i> para enquadrar apenas as fotos
25. Matéria sobre a absolvição dos soldados no julgamento	Narração de Ferreira Gullar – conta a respeito dos envolvidos na morte de João Pedro e como seguiram as investigações Ao fundo, trilha ecoa estalos espaçados que simulam tiros	

Esta cena mostra uma combinação diferente daquela observada nas outras duas analisadas. Há maior incidência de fotos e reportagens, e ausência de imagens do Cabra 64.

É a cena do relato da morte de João Pedro, o que transforma grande parte do depoimento de sua esposa numa narração dentro do filme. É possível observar na tabela acima que há diversos planos com *voz over* de Elizabeth.

Ao mesmo tempo em que há a preocupação em relatar o fato, Coutinho não se furta a manter na montagem final situações que autenticam aquela verdade da filmagem mencionada no item anterior. Os planos 3 e 4 demonstram Abraão interrompendo a narrativa da mãe para exaltar a figura de seus pais, porém de forma atabalhoada. O cineasta poderia ter cortado este trecho, mas o mantém a fim de sublinhar a influência do filho na performance de Elizabeth. Esta parte do depoimento dela vai até o oitavo plano. A partir do décimo quarto plano, Coutinho exhibe o trecho do depoimento do segundo dia, no qual voltam a falar do assunto. É nítida a diferença e isso é proposital por parte do diretor, tanto que, numa cena anterior, o fato de Abraão não estar presente é mencionado como fundamental na mudança de atitude de Elizabeth.

Dentro deste mosaico de fragmentos, há um novo elemento que Coutinho utiliza. Faz uma reconstituição minimalista da morte de João Pedro, por meio de planos subjetivos que ilustram a emboscada (planos 5 e 6). Não é uma reconstituição clássica, com atores, como as que podiam ser vistas no programa “Linha direta”, da Rede Globo de Televisão, ou em outros documentários, como “A tênue linha da morte”, de Errol Morris. Os planos apenas contêm a imagem em movimento e a *voz over* de Elizabeth a descrever o que ocorreu.

Conclusão

“Cabra Marcado Para Morrer” é um documentário que consegue aliar estrutura e conteúdo de uma forma rara. O filme agrupa fragmentos espalhados por duas décadas e constrói um mosaico que, como dito ao decorrer do estudo, mantém a idéia de fragmentos conectados sempre presente. Ao mesmo tempo, mostra-se nascente seu método de entrevistas, o qual queríamos explicitar por meio da análise das cenas.

A diferenciação dos elementos que formam este mosaico apenas é possível devido aos procedimentos variados do cineasta. Há entrevistas mais informais que outras, utilização de imagens de arquivo, reportagens, dublagem, narração, música e, principalmente, os planos realizados quase duas décadas antes para o Cabra 64 – o que torna sua estrutura ainda mais peculiar. Cada um destes pontos pode ser encontrado em documentários isolados, mas dificilmente aglutinados numa única peça. Alguns dos inúmeros documentários realizados após a Segunda Guerra Mundial chegaram a trabalhar alguns destes elementos associados, mas não tantos e, muito menos, da forma como está no Cabra. Um dos filmes mais conhecidos daquela época é “*Le Chagrin et la Pitié*” (1970), de Marcel Ophüls, que também intercala imagens de arquivo com entrevistas.

Eduardo Coutinho realiza uma releitura de referências externas para construir seu documentário, associada à sua experiência de vida. Havia a intenção de recuperar a memória de seus personagens e, conseqüentemente, a sua própria. Para isso, não reprimiu a ousadia de fugir dos padrões conhecidos e adequar seus métodos e procedimentos à história que queria contar. A auto-reflexividade não está no filme apenas porque o cineasta queria

expor o processo, mas também porque a realização estava diretamente conectada ao conteúdo. A obra posterior de Eduardo Coutinho contradiz esta afirmação, pois verifica-se que houve uma uniformização de seu método, para o qual encontravam-se temas que se adequassem à sua aplicação. Porém, seu filme mais recente – “Jogo de cena” (2007) – subverte esta relação e abre novos caminhos, que questionam a representação da realidade no documentário.

Este estudo poderia ser mais completo se fosse descrita a decupagem inteira do *Cabra*, analisando as relações estabelecidas plano a plano, do início ao final. Percebeu-se que isso seria inviável nos moldes propostos para este trabalho, eis o motivo da escolha de cenas específicas com particularidades bem distintas e que contemplassem os temas abordados no decorrer dos capítulos.

Bibliografia

Livros

ARAÚJO, Luciana Corrêa. *Beleza e poder: os documentários de Joaquim Pedro de Andrade.* In: Teixeira, Francisco Elinaldo (org.). Documentário no Brasil. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

AVELLAR, José Carlos. *Cinema e espectador.* In: Xavier, Ismail (org.). O cinema no século. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE – uma história de paixão e consciência.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BARNOUW, Erik. *Documentary - a history of the non-fiction film.* New York: Oxford University Press, 1993.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade.* Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1977.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido - tradição e transformação do documentário.* Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo.* Tradução: Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007. Tradução de *L'image-temps*.

ESCOREL, Eduardo. *A direção do olhar.* In: Labaki, Amir e Mourão, Maria Dora (org.). O cinema do real. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GIANNETTI, Eduardo. *Auto-Engano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GULLAR, Ferreira. *João Boa-Morte - cabra marcado para morrer*. In: Aguiar, Flávio (org.). *Com palmas medida - terra, trabalho e conflito na literatura brasileira*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999.

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Editora Francis, 2006.

LINS, Consuelo. *O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente*. In: Teixeira, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

_____. *O documentário de Eduardo Coutinho - televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2004.

MONTE-MÓR, Patrícia. *Tendências do documentário etnográfico*. In: Teixeira, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2005. Tradução de *Introduction to documentary*.

PINHEIRO, Amálio. *Mídia e mestiçagem*. In: Pinheiro, Amálio (org.). *Comunicação & Cultura*. Campo Grande: Editora Uniderp, 2006.

RAMOS, Fernão. *Cinema Verdade no Brasil*. In: Teixeira, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância*. São Paulo: Editora Senac, 1999.

VALENTINETTI, Claudio M. *O cinema segundo Eduardo Coutinho*. Brasília: M Farani Editora, 2003.

Trabalhos acadêmicos

CARLOS, Máira de Brito. *A problemática da Entrevista e do Depoimento no Documentário Brasileiro Contemporâneo*. Recife. PPGCOM - UFPE, 2004. Trabalho apresentado ao NP 07 - Comunicação Audiovisual, do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

D'ALMEIDA, Alfredo Dias. *O cinema de não-ficção da Argentina e o do Brasil na década de 60: similaridades no olhar*. São Paulo. Prolam/USP, 2005. Trabalho apresentado ao NP 07 - Comunicação Audiovisual, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

DIAS, Verônica Ferreira. *O espaço do real: a metalinguagem nos documentários de Eduardo Coutinho*. São Paulo. PUC/SP, 2003.

LIMA, Julia Lemos. *O Cinema Documentário como Documento-Verdade*. Rio de Janeiro. ECO/UFRJ. Trabalho apresentado à Coordenação de Eventos Especiais III: Intercom Júnior.

LOBO, Júlio César. *Paraíbas e Baianos (Análise de representações de migrantes nordestinos em filmes de ficção ambientados nas metrópoles)*. Salvador. UFBA, 2004. Trabalho apresentado ao NP - 07 Comunicação Audiovisual do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

MELO, Cristina Teixeira; GOMES, Isaltina Mello; MORAIS, Wilma. *O documentário jornalístico, gênero essencialmente autoral*. Recife. UFPE, 2001.

VIEIRA, Flávia Vilela. *Edifício Master: Sob o risco do Real*. Juiz de Fora. UFJF. Trabalho apresentado à Sessão Eventos Especiais III: Intercom Júnior.

Publicações seriadas

a) Artigos em revistas

FIGUEIRÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio; FECHINE, Yvana. **O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho**. *Galáxia - Revista transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura*. São Paulo, EDUC: n° 06, p. 213-229, out. 2003.

LINS, Consuelo. **Imagens em metamorfose**. *Cinemais - Revista de cinema e outras questões audiovisuais*. Rio de Janeiro: n° 01, p. 45-56, set./out. 1996.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. **A questão do herói-sujeito em *Cabra marcado para morrer***. *Tempo Social*, São Paulo, v. VI, n° 1/2, 1994.

b) Artigos em jornais

COUTO, José Geraldo. **Meu primeiro filme**. *Folha de S. Paulo. Caderno Mais!*, 03 ago. 2003, pág 04-13.

MATTOS, Carlos Alberto. **Condomínio de Copacabana vira filme de Coutinho**. *O Estado de S. Paulo*, 17 jul. 2002, p. D1.

MERTEN, Luiz Carlos. **A janela discreta de Eduardo Coutinho**. *O Estado de S. Paulo*, 22 nov. 2002, p. D3.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. **Eduardo Coutinho, o cineasta da palavra**. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 03 dez. 2003, Caderno 2, p. D7.

c) Artigos na Internet

FREIRE RAMOS, Alcides. **A historicidade de Cabra marcado para morrer**. Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Número 6 – 2006.

<http://nuevomundo.revues.org/document1520.html>

MONTENEGRO, Antonio Torres. **Cabra marcado para morrer: entre a memória e história**. Texto encontrado no endereço:

<http://www.fundaj.gov.br/geral/observanordeste/montenegro.2.pdf>

Também contido em: SOARES, Mariza de Carvalho e FERREIRA, Jorge (orgs.). **A história vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

YAKHNI, Sarah. **Cabra marcado para morrer - um filme que faz História**. São Paulo. USP, 2000. Fonte: Site Mnemocine

(<http://www.mnemocine.com.br/cinema/crit/sarahcabra.htm>).

Filmes

Painel VI - Cinema Documentário - Estética, Conteúdo, Mercado. GNT. *Debatedores*: Albert Maysles, Eduardo Coutinho, Carlos Bolado, Marcelo Mendes e Pedro Butcher (mediador). [Debates-Video], 2002. 1 cassete VHS, 115min, color. son.

ANDRADE, Joaquim Pedro, HIRSZMAN, Leon, DIEGUES, Cacá, et al. **Cinco vezes favela** [Filme-Vídeo] 1 VHS. 1962. 92min. P&B. son.

CAPOVILLA, Maurice. **Subterrâneos do futebol**. [Filme-Vídeo] 1 VHS. 1964. 30min., P&B. son.

CARVALHO, Vladimir. **A bolandeira** (idem) [Filme-DVD] Videofilmes, 1969. 1 DVD, 10min, P&B. son.

_____ **A pedra da riqueza** (idem) [Filme-DVD] Videofilmes, 1976. 1 DVD, 15min, P&B. son.

_____ **O país de São Saruê** (idem) [Filme-DVD] Videofilmes, 1971. 1 DVD, 80min, P&B. son.

COUTINHO, Eduardo. **Babilônia 2000** (idem) [Filme-Video], 2000. 1 cassete VHS, 080min, color. son.

_____ **Boca do lixo** (idem) [Filme-Beta], 1992. 1 DVD, 050min, color. son.

_____ **Cabra marcado para morrer** (idem) [Filme-Video] Globo Filmes, 1981. 1 cassete VHS, 115min, color e P&B. son.

_____ **Faustão** (idem) [Filme-DVD] 1971. 1 DVD, 115min, color. son.

_____ **O fim e o princípio** (idem) [Filme-DVD] Videofilmes, 2005. 1 DVD, 110min, color.

_____ **O fio da memória** (idem) [Filme-Video] Sagres, 1991. 1 cassete VHS, 115min, color. son.

_____ **O homem que comprou o mundo** (idem) [Filme-Video] 1968. 1 cassete VHS, 90min, P&B. son.

_____ **Santo forte** (idem) [Filme-Video] Riofilmes, 1997. 1 cassete VHS, 80min, color. son.

_____ **Theodorico, imperador do sertão** (idem) [Filme-Video] Rede Globo de Televisão. 1978. 49 min, color. son.

DREW, R. **Crise** (Crisis) [Filme-DVD] Videofilmes, 1963. 1 DVD, 56min, P&B. son.

_____ **Primárias** (Primary) [Filme-DVD] Videofilmes, 1960. 1 DVD, 60min, P&B. son.

FERRAZ, Ana Lúcia, et al. **Jean Rouch: subvertendo verdades** [Filmes-DVD] Videofilmes, 2000. 1 DVD, 41min, color. son.

HIRSZMAN, Leon. **Maioria absoluta** (idem) [Filme-Vídeo] Cinemateca Brasileira, 1964. 1 cassete VHS, 16min, P&B. son.

JABOR, Arnaldo. **A opinião pública** (idem) [Filme-DVD] Videofilmes, 1967. 1 DVD, 71min, P&B. son.

_____ **O circo** (idem) [Filme-DVD] Videofilmes, 1965. 1 DVD, 27min, color. son.

MAYSLES; Albert e David. **Caixeiro-viajante** (Salesman) [Filme-DVD] Videofilmes, 1968. 1 DVD, 90min, P&B. son.

_____ **Grey Gardens** [Filme-Video] 1975. 100min, color. son.

MORRIS, Errol. **A tênue linha da morte** (The thin blue line) [Filme-DVD] Videofilmes, 1988. 1 DVD, 98min, color. son.

ROUCH, Jean e MORIN, Edgar. **Crônica de um verão** (Chronique d'un Été) [Filme-Video] 1960. 1 cassete VHS, 82min, P&B. son.