



O cinema como testemunha da história: *Cabra Marcado para Morrer (1984)* e a preservação da memória do Brasil

Gustavo Coura Guimarães

Doutorando em Cinema e Audiovisual pela
Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3

gcouraguimaraes@gmail.com

RESUMO: O presente artigo trata da representação da memória por meio do cinema. A fim de ilustrar a tradução dessa matéria abstrata em forma de discurso, mostraremos brevemente o processo de recriação dos personagens no documentário *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. O referencial teórico utilizado como base para este trabalho são os conceitos de “identidade”, de Pierre Bourdieu, e de “memória”, de Paul Ricœur. A partir daí, faremos uma demonstração de como o cineasta manipula as lembranças do passado dos atores sociais e as transforma em vídeo, tendo como método de filmagem uma estratégia relativamente simples, porém altamente reveladora.

PALAVRAS-CHAVE: Representação social, Memória, Transformação;

ABSTRACT: This work shows the representation of the memory by the cinema. In order to illustrate the translation of this abstract material in speech, we will expose briefly the process of recreation of the characters in the documentary *Cabra Marcado para Morrer* (1984), of Eduardo Coutinho. The theoretical framework of this research is the concept of “identity”, of Pierre Bourdieu, and the one of “memory”, of Paul Ricœur. From there, we will demonstrate the way the director manipulate the memories of the past of the social actors in order to transform them in a video, based on a simple, but, at the same time, highly original method of shooting.

KEYWORDS: Social representation, Memory, Transformation;

O filme *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, é uma das obras mais notáveis do documentário brasileiro. Isso se deve ao fato de que as suas filmagens foram iniciadas em 1962 e, em seguida, interrompidas em razão do Golpe Militar de 1964. Segundo o governo, o documentário representaria uma ameaça comunista no país, uma vez que a história se concentrava na representação ficcional do assassinato de um líder camponês do nordeste do Brasil. Em virtude deste fato, suspeitou-se que a equipe técnica seria integrante do sindicato socialista defensor dos interesses dos trabalhadores rurais. A partir daí, os utensílios técnicos, assim como as bobinas onde algumas tomadas haviam sido filmadas, foram apreendidas pelo exército. Entretanto, alguns trechos que haviam sido gravados foram salvos por alguns membros



da equipe. Esses profissionais conseguiram salvar oito fotografias de cena, bem como parte do negativo que havia sido enviado a um laboratório do Rio de Janeiro¹.

A partir deste acontecimento, Coutinho alimentou durante dezessete anos seu desejo de finalizar este filme. No ano de 1981, o cineasta retomou os trabalhos interrompidos e o documentário foi lançado oficialmente em 1984. No entanto, nesta versão, o contexto havia mudado completamente. Tratava-se, a partir de então, da representação do encontro entre o cineasta e os personagens que participaram da primeira parte do filme. Sendo assim, *Cabra Marcado para Morrer* (1984) passara a se afirmar como um testemunho de um período crítico da história do Brasil. Esta mensagem é transmitida ao espectador por meio da memória daqueles que viveram efetivamente essa realidade. Diante desta perspectiva, o documentário caracteriza-se por representar o registro fílmico de um acontecimento que transformou não apenas a vida de um grupo social, mas, igualmente, a história do cinema brasileiro.

A recriação dos personagens no documentário

A figura de Elizabeth Teixeira é emblemática no documentário *Cabra Marcado para Morrer* (1984). Ao longo do filme, a transformação do seu discurso é evidente. No fragmento em que ela interpreta o seu próprio papel², ou seja, na parte ficcional do filme, é possível observar a presença de uma mulher submissa à direção cênica e ao *script* pré-concebido pela equipe de filmagem. Dessa forma, temos a impressão de que Elizabeth é vista como um personagem que representa ela mesma sob o olhar do cineasta. Nesse sentido, ela mostra por meio da projeção não apenas sua própria experiência de vida, visto que a viúva simboliza, igualmente, um certo “modelo sociológico”³ que representa toda a comunidade da qual ela faz parte. Isso se explica pelo fato de se tratar da viúva de um camponês que representava uma comunidade de sete mil agricultores.

Entretanto, a entrevistada passa por transformações significativas ao logo do enredo. A primeira mudança pode ser observada no momento do encontro de Elizabeth com o cineasta. A

¹ LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p. 36.

² Durante as filmagens de 64, Elizabeth Teixeira, a viúva do camponês assassinado em quem o enredo do filme se inspirava, encenou o seu próprio papel. Por outro lado, os demais camponeses que também participaram do filme representavam papéis que haviam sido criados pelo diretor.

³ Expressão criada por Jean Claude Bernardet (1985) para caracterizar a representação social brasileira no cinema dos anos 1960. O “modelo sociológico” do qual ele fala refere-se à maneira estereotipada por meio da qual a maioria dos cineastas da época representava a população marginalizada no cinema. Tratava-se de uma tentativa de reduzir a complexidade natural dos atores sociais e de impor ao espectador uma visão homogênea sobre a parcela menos favorecida da sociedade brasileira. BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. [1985]. Companhia das Letras: São Paulo, 2003.

entrevista havia sido marcada por um dos filhos da viúva, Abraão. Em virtude da sua presença durante toda a gravação, o que vemos é a figura de uma mulher tímida e submissa às ordens do seu filho. O discurso de Elizabeth apresenta sempre a mesma entonação e as suas lembranças do passado são narradas pela entrevistada a partir de uma forte economia gestual. Por diversas vezes, Abraão interrompe o testemunho da mãe pedindo que ela acrescente certas declarações que ele julga serem coerentes. Como exemplo, podemos citar a intervenção feita por ele no início da primeira entrevista de Elizabeth a Coutinho.

- Mamãe, reconheça a abertura do presidente Figueiredo (Abraão – 0’24’)

Elizabeth obedece as ordens do seu filho e, em seguida, a entrevistada narra seu sofrimento durante os anos de ditadura no Brasil, demonstrando um sentimento expressivo de gratidão ao ex-presidente da república João Batista Figueiredo. Neste trecho do filme, Abraão se emociona com as declarações da mãe. Em seguida, ele acrescenta o seu protesto:

-Diga, não que eu queira te orientar politicamente, mas todos os regimes são iguais, desde que a pessoa não tenha proteção política. Todos são rústicos, violentos, arbitrários, segundo a camada social ou situação econômica. Todas as facções políticas esqueceram Elizabeth Teixeira, simplesmente porque ela não tinha poder. Aqui está a revolta do seu filho mais velho. Mas se o filme não registrar esse meu protesto, essa minha veemência, essa verdade que falta à capacidade intelectual expressiva do coração de minha mãe... (Abraão – 0’26’).

- Eu registro tudo o que os membros da família quiserem dizer. Vocês estão livres pra falar (Coutinho – 0’27’).

-Mas eu quero que o filme registre nosso repúdio a quaisquer sistemas de governo (Abraão – 0’27’).

-Será registrado, eu garanto (Coutinho – 0’27’).

-Nenhum [sistema de governo] presta para o pobre (Abraão – 0’27’).

-Nenhum (Elizabeth – 0’27’).

Depois dessa entrevista, a equipe de filmagem promoveu a projeção das cenas filmadas em 1962 e 1964 para Elizabeth e dois de seus filhos. Durante a difusão das imagens, a entrevistada explicava o enredo a quem assistia ao vídeo, sempre com um semblante que demonstrava uma grande admiração pelas imagens filmadas há dezessete anos. A cena que prossegue a sequência da projeção mostra o momento em que a equipe de Coutinho chega à escola onde Elizabeth trabalhava como professora de alfabetização, a fim de realizar a segunda entrevista com a viúva. A partir do instante em que a entrevistada vê pela janela a equipe técnica se aproximando, é possível notar sua mudança de humor. Sorridente, Elizabeth se desculpa



diante do cineasta, pensando que ele pudesse não ter apreciado as declarações que ela havia dado durante a gravação da primeira entrevista.

- Coutinho, ontem à noite eu pensei muito e eu acho que eu não falei bem, eu estava muito sensível. Eu deveria ter começado [meu depoimento] pela minha vida, exatamente como você queria, desde o início, e depois como a gente começou a namorar [Elizabeth e João Pedro], até o casamento e o momento em que eu me mudei pra morar em Jaboatão, sabe? Se você tivesse deixado para hoje eu tinha me expressado melhor (Elizabeth – 0’29”).

Nesse sentido, como observa Lins (2008), a noção que Elizabeth tem daquilo que constitui uma boa entrevista é admirável.

E surpreendente o “conhecimento intuitivo” que Elizabeth possui do que é relevante falar. Ela percebe a importância do filme para reunir o que estava disperso. Ao mesmo tempo, essa fala deixa claros os efeitos que o primeiro *Cabra Marcado* produziram sobre sua memória e suas reflexões; ela já está em plena transformação.⁴

É no seu segundo encontro com o diretor que a entrevistada relembra os últimos momentos que passou com o marido. No seu discurso, ela reproduz, inclusive, algumas frases que haviam sido ditas por ele na ocasião em que o camponês organizava uma manifestação que seria feita pelo sindicato. No final, Elizabeth conclui: “Ele sabia que o latifúndio iria lhe tirar a vida”.

No fragmento do filme em que esta declaração foi feita, nós observamos a tentativa do diretor de organizar, no momento da montagem do documentário, uma sequência cronológica dos fatos narrados pela viúva de João Pedro. Nesse sentido, ele alterna alguns trechos de todas as tomadas que foram feitas com o seu personagem, a fim de que a narrativa tenha um desenvolvimento claro e coerente. Esse procedimento de montagem ecoa de maneira notável sobre a organização do discurso biográfico proposta por Pierre Bourdieu.

Estamos sem dúvida no direito de supor que a narrativa autobiográfica se inspira sempre, ao menos em parte, da preocupação de dar razão, de alterar a lógica às vezes retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como esta do efeito à causa eficiente, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário.⁵

Esses elementos reforçam o caráter didático que o documentário tentou ocupar durante vários momentos ao longo da sua evolução, principalmente quando os cineastas se prontificavam

⁴ LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p.47.

⁵ BOURDIEU, Pierre. *L'illusion biographique*. In : *Raisons pratiques, Sur la théorie de l'action*. Paris : Éd. du Seuil , 1994, p. 2. (Tradução nossa).



a fazer a reconstituição de eventos históricos. Nesse caso, Bourdieu (2004) adverte sobre a maneira segundo a qual os acontecimentos do mundo real são desencadeados.

[...] o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão em que cada um é único, cada vez mais difíceis de apreender que eles surgem de maneira sem término imprevisto, fora de propósito, aleatório.⁶

Como observamos anteriormente, no Brasil, esta tendência foi mais eloquente em meados dos anos 60, época em que Bernardet (1985) nota a ocorrência do que ficou caracterizado como “modelo sociológico”. Dessa forma, apesar da presença marcante de um tipo de montagem que reforçava, em alguns momentos, a imposição desse modelo estereotipado de representação social, *Cabra Marcado para Morrer* (1984) guarda características que o permitem ocupar um lugar privilegiado em meio aos documentários brasileiros. A ruptura temporal, assim como o tratamento dos personagens, são capazes de revelar ao público certas nuances representativas capazes de narrar mais do que uma parte da história do Brasil, mas igualmente da arte cinematográfica praticada no país durante esse período.

A construção de uma nova identidade

Na terceira e última entrevista de Elizabeth a Coutinho, ela se encontra rodeada por seus vizinhos e amigos, na cidade de São Rafael, no estado do Rio Grande do Norte. A camponesa se refugiou nesta cidade logo ao sair da prisão em 1964. Assim, em razão da perseguição sofrida por conta da ditadura militar, Elizabeth se sentiu obrigada a mudar completamente sua vida e recomeçar sua trajetória num ambiente onde ninguém a reconheceria. Dessa forma, logo ao chegar a São Rafael, ela se apresentou como Marta Maria da Costa. Coutinho a interrogou sobre a razão segundo a qual ela havia escolhido este nome. A entrevistada foi incisiva na resposta:

-Porque eu pensei que seria um nome de uma pessoa máxima e sofredora e que pudesse se igualar a mim.

A partir daí, Elizabeth deu início a um processo de construção de uma nova “superfície social”, que, segundo Bourdieu (1994), consiste na:

[...] descrição rigorosa da personalidade designada pelo nome próprio, ou seja, o conjunto das posições simultaneamente ocupadas num dado momento do tempo por uma individualidade biológica socialmente instituída agindo como suporte de um conjunto de atributos e de atribuições próprios a lhe permitirem de intervir como agente eficiente em diferentes campos.⁷

A fim de prosseguir com o seu propósito, Elizabeth criou experiências de vida imaginárias com o intuito de justificar a sua migração para a cidade de São Rafael. Assim, a

⁶ _____. *L'illusion biographique*, p. 2. (Tradução nossa).

⁷ BOURDIEU, Pierre. *L'illusion biographique*, p. 6. (Tradução nossa).



camponesa se esforçou para inventar uma narrativa autobiográfica que ela julgasse ser coerente para se apresentar aos seus novos vizinhos. Esta história ficcional criada por ela funcionou, de uma maneira intuitiva, como um meio de ratificar sua existência social. Desse modo, podemos observar que o nome “não pode atestar a identidade da personalidade, como individualidade socialmente constituída, a não ser sob o preço de uma abstração formidável”⁸. A partir daí, vemos a percepção que Elizabeth havia já em mente, mesmo de maneira intuitiva, que o nome é o ponto de início para que os seres humanos possam se situar num certo tempo e espaço específicos.

Entretanto, a personalidade não pode ser dividida como um objeto tangível e susceptível de ser esquecido. Assim, podemos observar que esta recriação identitária presente na vida da viúva integra a complexidade da sua própria existência. Dito de outro modo, sua existência pessoal consiste no conjunto de acontecimentos que foram vivenciados por ela, mesmo que esses fatos sejam desconhecidos por aqueles que integram o seu meio social.

Os eventos biográficos se definem tanto como investimentos e deslocamentos no espaço social, ou seja, mais precisamente, nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado.⁹

Assim, o que o documentário faz é a reconstituição dos eventos históricos que estavam em dispersão na memória de Elizabeth. Além da organização dos fatos da sua vida em forma de filme, Coutinho revela, conseqüentemente, o passado da camponesa aos seus vizinhos, já que eles não o conheciam. Neste instante, sua figura se torna frágil e vulnerável, visto que a entrevistada parece ter medo do que os seus amigos poderiam pensar de sua história de vida. Neste fragmento do filme, a Elizabeth guerreira deixa o seu lugar a uma mulher sensível e susceptível aos julgamentos daqueles que a cercam, como podemos observar no comentário proferido pela voz *off* lida pelo diretor.

Nossas filmagens em São Rafael em fevereiro de 1981 significaram para Elizabeth Teixeira o fim de um longo período de clandestinidade. Ao aceitar nosso convite para ser filmada, ela deixava de ser Dona Marta e se tornava, novamente, Elizabeth (Eduardo Coutinho – 1’45”).

A figura do líder do Sindicato dos Agricultores de São Rafael confirma a maneira segundo a qual a história de vida da mulher de João Pedro Teixeira influenciou a organização dos camponeses na busca pelos seus direitos. Visto que, naquela época, a cidade deveria ser inundada para a construção de uma barragem, os proprietários de pequenas casas ao redor da obra

⁸ _____. *L’illusion biographique*, p. 6. (Tradução nossa).

⁹ BOURDIEU, Pierre. *L’illusion biographique*, p. 5. (Tradução nossa).



receberiam uma indenização para deixarem definitivamente o local. No entanto, o sindicato não havia aprovado o valor que a empresa responsável pela construção da barragem queria pagar aos agricultores, fato que fez eclodir um conflito entre ambas as partes. A fim de vencer a negociação, o líder do sindicato inspirou-se no passado de Elizabeth.

- Eu discuto com ela e ela me orienta sobre o que ela sofreu e eu a informo sobre o que eu sofro. Assim, nós discutimos muito (Presidente do Sindicato – 1:50’).

O fato de reviver uma experiência similar baseada na luta dos camponeses contra o governo local forçou Elizabeth a confiar suas lembranças do passado ao presidente do Sindicato dos Agricultores de São Rafael, a única pessoa que conhecia o passado da viúva até a retomada das filmagens do documentário em 1981. O restante da comunidade não conhecia este conflito interior de Elizabeth. Graças às revelações feitas diante da câmera, a entrevistada se tornava, para os camponeses, um exemplo de luta contra a opressão. Esta imagem de uma mulher batalhadora pode ser obtida a partir da análise do seu discurso, como podemos constatar na sequência final.

Aqui a luta não pára. A mesma necessidade de 64... não há nada que tenha mudado. A mesma necessidade da vistoria [sic] do operário, do homem do campo e dos estudantes. É uma luta que não pode parar. Enquanto se diz que tem fome e salário de miséria, o povo tem que lutar. Quem é que não luta por melhoras? Não dá!... Quem tem condições, que tiver sua boa vida, que fique aí né?! Eu como venho sofrendo, eu tenho que lutar... É preciso mudar o regime... porque, enquanto estiver essa falsa democracia... democracia sem liberdade? Democracia com salário de miséria e de fome? Democracia com o filho do operário sem direito a estudar? (Elizabeth – 1:53’).

A partir deste trecho, podemos vislumbrar a maneira segundo a qual a história de vida de Elizabeth, que se tornou pública em virtude da exteriorização dos fatos registrados na sua memória, transformou-se em um meio de inspiração para os camponeses de São Rafael. Observamos, assim, o poder de transformação que suas lembranças exerceram sobre o cotidiano de uma comunidade marcada por problemas similares aos que ela viveu no passado. Diante disso, podemos constatar que suas lembranças de outrora produziram transformações não apenas na sua própria vida, uma vez que a camponesa teve a oportunidade de preencher, de certa forma, um hiato da sua história pessoal, mas igualmente no cotidiano de todo o grupo social do qual ela fazia parte desde então. Trata-se de um movimento reflexivo, em que a memória individual resgatada num dado presente produz certas ressonâncias sobre um grupo constituído por experiências de vida similares às da viúva. Consequentemente, essa relação dialética entre o individual (Elizabeth) e o coletivo (os camponeses de São Rafael) passa caracterizar aquilo que



podemos entender como “memória coletiva”¹⁰. Nesse caso, as lembranças de Elizabeth são o fator propulsor que interliga os integrantes desse grupo e os mantém em relação uns com os outros.

O registro da memória por meio da observação

O filósofo alemão Nikhlas Luhmann propõe na sua teoria geral dos sistemas a noção de “observação”. Nós a aplicaremos nesta parte do nosso estudo, uma vez que consideramos seus princípios estritamente coerentes com o propósito da nossa reflexão inicial. Segundo o teórico, este conceito pode ser dividido em duas etapas: a observação de ordem primária e a observação de ordem secundária. Aplicando esses termos à nossa pesquisa, chamaremos de observação de ordem primária o processo de realização do documentário *Cabra Marcado para Morrer* (1984), ou seja, a experiência empírica do cineasta no ambiente onde as filmagens foram feitas. Já a observação de ordem secundária engloba o olhar que é lançado sobre esta representação. “A observação de segunda ordem se concentra não sobre o ‘quê’ mas ‘como’ (como observa o observador de primeira ordem)”¹¹. Dessa forma, nosso interesse é analisar a maneira segundo a qual o diretor realizou a representação do grupo social escolhido como objeto do documentário. A fim de atingir esse propósito, procuramos isolar certos elementos estilísticos que conferem ao filme o *status* de uma das obras mais célebres do cinema brasileiro.

Remarcamos ao longo da nossa reflexão a existência do diálogo constante entre ficção e não-ficção no que diz respeito a este filme de Coutinho. Primeiramente, tratava-se de uma obra ficcional, mas que havia sido transformada em documentário pelo fato dela mostrar o reencontro do cineasta com os atores sociais que haviam participado das primeiras filmagens realizadas nos anos 60. Além disso, a intimidade estabelecida entre o diretor e os personagens, assim como a presença da equipe técnica no quadro fílmico, revelam aquilo que Coutinho chama de “verdade da filmagem”. Segundo o cineasta, seus documentários não têm a pretensão de representar a vida real tal como ela é, mas sim de mostrar as reações mais variadas das pessoas comuns logo que elas são colocadas diante do aparelho de filmagem. O diretor defende a ideia de que essas reações podem ser infinitas e estritamente condicionadas pelo meio social representado. Eis aqui a contradição mais eloquente com o chamado “modelo sociológico” colocado em prática no Brasil durante esse período pela maioria dos cineastas. O personagem de Elizabeth talvez seja o mais

¹⁰RICCEUR Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil : Paris, 2000.

¹¹FERRARESE, Estelle. *Niklas Luhmann – une introduction*. Département d'Univers Poche/La Découverte : Paris, 2007, p. 191. (Tradução nossa).



emblemático dessa ruptura estética que *Cabra Marcado para Morrer* (1984) propõe em meio aos documentários brasileiros dos anos 60. Ao invés de esconder as transformações pelas quais a viúva passou ao longo dos seus vários testemunhos a Coutinho, a fim de narrar as suas lembranças do passado, o que vemos é justamente um movimento inverso. O diretor coloca em evidência justamente essa recriação do personagem da camponesa, assim como a maneira segundo a qual a mudança do seu discurso é condicionada aos sujeitos e ao espaço ao seu entorno.

Eduardo Coutinho e o método dos “dispositivos”

É a partir desta experiência antropológica que Coutinho desenvolveu um método peculiar de representar o “outro” no cinema. A habilidade de extrair dos indivíduos as suas histórias mais íntimas e de representá-las em forma de filme tornou-se uma marca registrada do seu cinema. Diante dessa perspectiva, consideramos a representatividade do seu estilo cinematográfico, entre outras qualidades, como um fator decorrente de sua sensibilidade antropológica em transformar a memória dos atores sociais em discurso. Este método, que ele colocou em prática a partir da sua experiência em *Cabra Marcado para Morrer* (1984), tornou-se conhecido pelo procedimento dos “dispositivos”. Este termo refere-se às técnicas relativamente simples que o diretor executa durante a prática da filmagem. Entretanto, esse seu método singular de representação é sempre submisso ao propósito de mostrar ao espectador a complexidade do processo de representação social.

É em razão desta postura do diretor que podemos perceber que seu cinema é guiado por uma espécie de minimalismo estético, a partir do qual ele acredita ser possível extrair um número cada vez mais expressivo de nuances do ambiente representado usando como estratégia recursos técnicos cada vez mais simples na construção do seu discurso fílmico. Talvez este seja um dos caminhos mais promissores para que possamos nos aproximar cada vez mais de algo sem forma física, mas que influencia de maneira inegável a nossa existência: a memória humana.

Recebido em: 12/06/2012
Aprovado em: 19/07/2012