

**CABRA MARCADO PARA MORRER: UM ENSAIO CRÍTICO****Miguel Haoni<sup>1</sup>**

**RESUMO:** O texto procura, através das ferramentas da análise fílmica e do ensaio crítico, depreender os princípios de uma noção particular de cinema a partir do filme *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. O reencontro com Coutinho representou, ao mesmo tempo, um retorno à casa onde cresci e o ponto de chegada na maturação do olhar. Com seus filmes, redescobri o cinema como *ferramenta de investigação do mundo* e o cineasta como *funcionário do real*, ou seja, alguém cujo trabalho é necessariamente condicionado por aquilo que a vida cotidiana lhe impõe. Outra experiência fundamental foi a imersão no ensaísmo crítico. A prosa aqui é contaminada pela leitura apaixonada de crítica de cinema. Como lá, este texto só faz sentido para o leitor que viu o filme; ele é a primeira e mais importante referência. Da crítica herdamos, também, algumas ferramentas de abordagem e certa liberdade na escrita - às vezes garantida e estimulada pela universidade, às vezes não - e um investimento de fé na liberdade de leitura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema. *Cabra marcado para morrer*. Eduardo Coutinho. Ensaio Crítico.

36

**CABRA MARCADO PARA MORRER: UN ESSAI CRITIQUE**

**RÉSUMÉ:** Le texte cherche, à travers des outils de l'analyse filmique et de l'essai critique, inférer les principes d'une certaine notion du cinéma à partir du film *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. La rencontre avec Coutinho figurait à la fois un retour à la maison où j'ai grandi le point d'arrivée dans la maturité du regard. Avec ses films je redécouvrais le cinéma comme un *outil pour la recherche du monde* et le cinéaste comme *fonctionnaire du réel*, c'est-à-dire, quelqu'un dont le travail est forcément conditionné pour ce que la vie quotidienne lui impose. D'autre épreuve fondamentale a été l'immersion dans l'essai critique. Cette prose ici est contaminée par la lecture passionnée des critiques de cinéma. Comme dans ces textes-là, ce travail n'a du sens que pour le lecteur qui a vu le film; celui-là est la première référence et la plus importante. De la critique, nous héritons, aussi, quelques instruments d'abordage et une certaine liberté d'écriture parfois assurée et stimulée par l'académie, parfois pas - et un investissement de croyance dans la liberté de lecture.

**MOTS-CLÉ:** Cinéma. *Cabra marcado para morrer*. Eduardo Coutinho. L'essai Critique.

---

<sup>1</sup> Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Paraná - Unespar/FAP. Contato: coletivoatalante@gmail.com

*Cabra marcado para morrer* apresenta na sua abertura ecos do ritual dos operadores Lumière - grupo de cineastas cujos filmes fazem parte do acervo creditado aos irmãos inventores do cinematógrafo. A maioria das vistas tomadas que sobreviveram aos reveses históricos vinha destes profissionais que vendiam, de maneira itinerante, um espetáculo pronto; a chegada do cinematógrafo a uma cidade. Segundo o fundador da Cinemateca Francesa, Henri Langlois, em depoimento ao filme *Louis Lumière* (Eric Rohmer, 1968), seu procedimento era o seguinte: chegavam de manhã e observavam a cidade para encontrar a *vista* a tomar, o ponto de vista ideal que lhes oferecesse a essência daquele organismo urbano. Passavam o dia num exercício de pintor, observando até achar o lugar onde fincar o seu tripé. À tarde, rodavam o plano de 50 segundos e, quando o sol baixava, o projetavam sob uma tenda, dentro de um café ou em um cinema improvisado. O efeito dessa projeção era o de reconhecimento. Os espectadores viam as imagens e reagiam: “Olha a minha cidade! Olha o fulano que eu conheço! Olha eu ali, aparecendo no filme!”



O cinema, quando nasceu, tinha o poder de provocar o reconhecimento de determinada realidade a partir de sua aparência, à maneira como o retratado se reconhece no retrato. Este foi seu primeiro poder: fazer determinada comunidade se encarar, se reencontrar. É o que acontece com Elizabeth Teixeira, protagonista de *Cabra marcado para morrer*.

O reencontro com Elizabeth inicia com a ida até a cidade de São Rafael, no Rio Grande do Norte, mediada pelo filho Abraão, personagem mais autoritário e mais carente do filme. *Cabra marcado para morrer*, entretanto, não imprime simplesmente uma função negativa a ele: ao mostrar suas lágrimas, possibilita compreender a honestidade de seus gestos protetores, de sua retórica inflamada.

Quando Elizabeth aparece, no primeiro dos quatro dias de filmagem em São Rafael, vemos uma figura totalmente recolhida que repete maquinalmente as palavras do filho: seu discurso de agradecimento ao presidente da República, que garantiu a possibilidade deste reencontro. Aos poucos, nos dias seguintes, sem a presença de Abraão, ela vai se soltando. Ao ver os copiões do *Cabra 64* (a ficção interrompida que Coutinho retoma neste documentário, *Cabra 84*), Elizabeth se reencontra. Reencontra na conversa com este velho amigo Coutinho a possibilidade de romper um silêncio de vinte anos e de, enfim, falar da vida que era a dela e da pessoa que ela foi: poder ser Elizabeth e não mais Marta - pseudônimo usado para garantir sua sobrevivência. Naquelas imagens e naquele encontro ela se redescobre.



Ao fim do quarto dia, na despedida, Coutinho consegue um milagre que todo cineasta de alguma forma almeja: encontra uma personagem transformada. Na partida, num estranho conjunto de planos, quando a equipe precisava ir embora, talvez em função da hora de saída do avião ou do ônibus, Elizabeth desanda a falar e reassume a antiga verve e a mesma energia da velha militante que entrevemos num comício em algumas imagens de arquivo. Seu discurso é impregnado de lucidez política. Ali, ela completa o percurso de

recuperação da sua identidade. Na segunda vez que fala sobre a abertura, acrescenta: “enquanto houver esse regimezinho, essa democraciazinha aí... não. Democracia sem liberdade? Democracia com salário de miséria e de fome? Democracia com o filho do operário e do camponês sem ter direito a estudar, sem ter condições para estudar?”



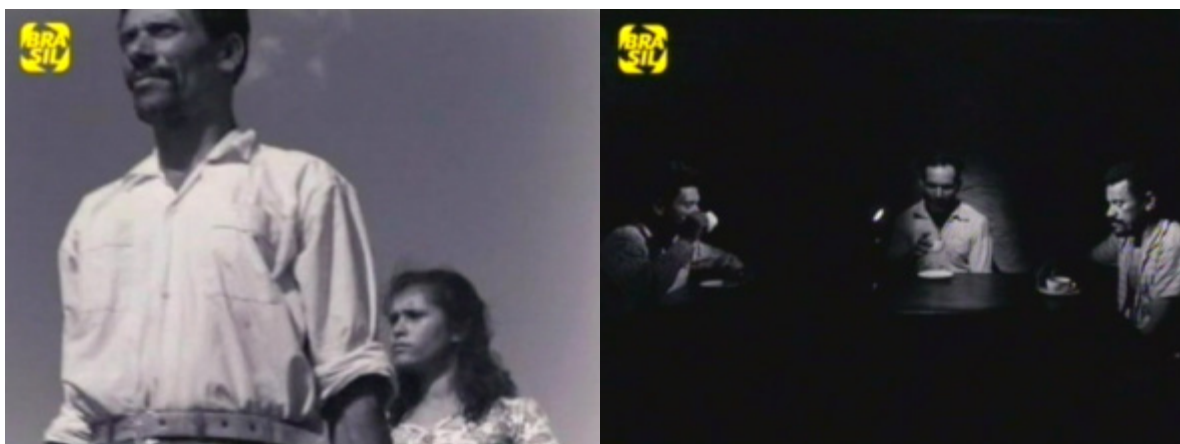
A experiência do filme carregou o poder do reconhecimento, capturada na urgência daquela última filmagem. Isso restitui para o grupo a coisa que havia sido silenciada. O retorno de Coutinho àquela realidade, com essa generosidade do ouvinte (marca maior do seu estilo), permitiu àquelas pessoas falar de suas vidas e reencontrar alguns valores de um passado comum (compartilhado com ele, pois ele também foi uma vítima, também teve uma experiência dilaceradora com a passagem dos regimes: afastado deste filme que o obcecava, exilado no jornalismo) sintetizando sua potência nesse discurso final.

*Cabra marcado para morrer* apresenta, com o protagonismo de Elizabeth, o início da longa meditação que Coutinho desenvolve sobre as potências do feminino e da maternidade, e que atinge sua culminância em *Jogo de cena*. A imersão nesta figura, mulher comum, quase invisível, que recupera sua importância histórica a partir do gesto obstinado, obcecado do cineasta, carrega a semente de algo que frutificará com muita qualidade nos filmes seguintes.

Coutinho relata que era muito bloqueado pelo CPC da UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), bem como pela influência do comunismo, cujo discurso oficial era de que o dever do intelectual era abrir a consciência das massas. O que ele descobre em 1961, quando parte para o Nordeste, na qualidade de diretor oficial da

UNE-Volante, duas semanas depois do assassinato de João Pedro Teixeira, é que estes camponeses são absolutamente conscientes e que sua organização é muito sofisticada. Descobre que as ideias, a fala e a prática desses grupos são sólidas e que o intelectual não pode ir até eles com o fim de libertar nada; o intelectual tem que ir lá para aprender.

O que vemos, portanto, no *Cabra 64*, é uma estética “*contre-plongée*” que imprime as efígies contra o céu, influenciada pelo cinema soviético (Eisenstein, mas também o realismo socialista), e pela proximidade com *Pedreira de São Diogo*, episódio de Leon Hirszman na coletânea *Cinco vezes favela* (1962), em que Coutinho participou como diretor de produção: uma imagem heroica do trabalhador, do povo. O *Cabra 64* talvez tivesse sido um filme ruim, dogmático, se concluído. Na tentativa de montagem da cena em que o grupo de camponeses enfrenta o encarregado, o tempo é desequilibrado. Reconhecemos nas imagens sobreviventes uma mão pesada, como na luz recortada, expressionista.



Porém, depois da experiência no Globo Repórter, onde trabalhou de 1975 a 1984, depois de ter voltado tantas vezes ao nordeste, ter subido tantas vezes o morro na busca por reportagens, Coutinho não poderia mais fazer um filme como aquele. Fascinado ainda pela ficção, ele descobre outras vozes, agora incontornavelmente “sob o risco do real”, segundo a formulação de Jean-Louis Comolli.

Por exemplo, quando Coutinho entrevista João Mariano, o evangélico dono de uma taberna que representou João Pedro Teixeira no *Cabra 64*, e este começa a dizer que não está interessado em revolução, o entrevistador manda interromper a filmagem, pois o vento está batendo no microfone. Pouco depois, o diretor pede que João Mariano

“continue”: “o senhor pode falar o que o senhor tava falando, que é perfeito”. E o depoente cai num silêncio de quase 43 segundos, tempo interminável. Coutinho e o espectador podem pensar neste momento que a entrevista foi perdida, que o depoente não vai mais falar. A montagem mantém o suspense e nos insere no coração do drama do entrevistador que acabou de perder um depoimento riquíssimo por culpa de um preciosismo técnico. Trata-se de uma passagem quase didática. Depois daquele longo silêncio, repentinamente o depoente recomeça. Lição tomada e todos voltam a respirar.



O estilo de Coutinho, porém, encontrará ainda o seu refinamento. Em *Cabra marcado para morrer* flagramos uma abordagem muito agressiva. A partir de determinado momento em seu trabalho, será abolido peremptoriamente o “zoom na lágrima”, que, segundo ele, é o nível mais baixo da ética cinematográfica. Em *Cabra*, porém, trata-se ainda de uma estética muito invasiva, como, por exemplo, na terrível sequência em que as vizinhas comentam a experiência de Elizabeth até ela chorar. O tipo de imagem que não aparecerá novamente.



Depois de finalizado, em 1984, Coutinho não abandona o filme. *Cabra* representou um recomeço para o cineasta, cuja trajetória é marcada por mortes e renascimentos como veremos nos seus outros "retornos" em *Santo forte* (1999) ou *Jogo de cena*. O diretor não era uma pessoa fácil. Antipático, mal-humorado, mas com quem, paradoxalmente, as pessoas amavam conversar. Os filmes mostram que esta conversa era uma experiência que elevava os interlocutores. Terapia, sim, mas instintiva, sem as referências bibliográficas. O que interessa para Coutinho, ao conversar com as pessoas, é permanecer aberto à escuta, disponível ao que elas têm a dizer. Virtude rara.

*Cabra 84*, porém, sustenta um único momento de encenação: quando, numa rápida montagem, os atores dizem "tem gente lá fora". Eduardo Coutinho é um documentarista obcecado pela ficção. O que assusta nesta sequência, contudo, é esta incrível velocidade dos veículos de repressão do Exército: na noite do 1º de abril, já estavam batendo na porta da equipe de filmagem, num movimento, sem dúvida, preparado muito anteriormente. A investigação sobre aquelas atividades já havia sido levantada com antecedência, tanto as dos camponeses da Liga, quanto as da equipe. E trata-se aqui de uma ação que, por sorte, foi registrada, o que nos faz supor a existência anônima de outros pequenos focos de atividades suspeitas a serem sufocados imediatamente já no primeiro dia do regime.

O filme é assustador. Conhecemos, por exemplo, o caso de Marluce, filha de João Pedro e Elizabeth, que aos 18 anos se suicida tomando arsênico, oito meses depois do assassinato do pai. Depois, quando encontramos os irmãos, poucos se conhecem, cada um vive em uma cidade diferente: uma família sem história comum; vidas sequestradas pelo movimento absurdo dos tempos. O filme apresenta, em contrapartida, os delírios da

mídia oficial, a reprodução no jornal do discurso do Poder. Nada mais contemporâneo. Trata-se, em *Cabra marcado para morrer*, de uma experiência violenta: viver durante vinte anos com medo de ser quem é. O processo cíclico apresentado no filme, seus eternos retornos, historicizam o adoecimento de nossa sociedade. O filme parte da experiência específica dos personagens para traçar um panorama social que não foi só de Coutinho ou de Elizabeth, mas de todo país.

Contudo, o que interessa ao filme é a pessoa e não a categoria. De alguma forma, podemos abstrair, a partir de *Cabra*, uma figura do “camponês” no sentido geral, mas o filme apresenta sempre sujeitos, com suas próprias histórias e suas próprias convicções. À maneira de John Ford, Coutinho não filma ideias, filma pessoas e essas pessoas têm ideias, que ele pode (e nós podemos) concordar ou não. Seu cinema não presta serviço sociológico de catalogação dos tipos. Os sujeitos históricos estão em gestos pessoais e intransferíveis: em determinado momento a montagem liga um movimento de Elizabeth de 62 a 82.



O que interessa é reencontrar as pessoas: saber quem elas são, o que pensam e como se comportam. Como estas presenças fascinam e ultrapassam o discurso. Seus traços humanos carregam uma ignição, uma potência ontológica. Coutinho nunca filmou “a patroa” ou “a empregada”: ele filmou mulheres que entre tantas outras coisas podiam ser patroas ou empregadas. A rotulação não lhe interessa.



O filme não se compromete em construir um retrato impecável de seus personagens. Não existem santos. Por exemplo: a inserção do plano de Elizabeth cobrando a tabuada com a régua – da qual conhecemos a função. Essa imagem torna o retrato complexo, imprime à personagem uma estatura humana. O sal do indivíduo é o defeito, o problema, aquilo que provoca ruído na limpeza da imagem.



João Virgínio nos oferece outro exemplo quando enumera os crimes que o Exército cometeu contra ele: as surras que lhe deixaram cego de um olho e surdo de um ouvido; o roubo de um relógio, um cinturão, cinquenta contos em dinheiro e um jipe; os seis anos de cárcere longe dos filhos que passavam fome; o dia em que passou 24 horas em pé, apertado num tanque de merda; e, rindo, arremata dizendo que não conhece um espírito que tenha aguentado tanto choque elétrico quanto ele. Todos os colegas em torno riem junto.



Por último, pondera: “mas não tem melhor de que um dia atrás do outro e uma noite no meio”, construção poética, ideia e execução de um lirismo total. Ruído na imagem do “cabra macho”: João Virgínio coça o saco e cospe no chão. A câmera o captura como este ser complexo, recusando o estereótipo do herói, transbordando a sua função narrativa.

Coutinho é movido por uma moral muito particular: recusa-se, por exemplo, a fazer filmes sobre os torturadores ou sobre os agentes da repressão do governo militar. Até poderia, mas sabe que esta aproximação o conduziria a um tipo de ponderação que se recusa a fazer. Estas pessoas talvez tenham as suas razões e, sem dúvida, têm o seu charme: coisas que invariavelmente amolecem sua postura. Se filmá-las, pode começar a concordar com elas. Como bem disse Jean Renoir em *A regra do jogo* (1939), “o inferno é que todos têm as suas razões” e algumas ele não quer entender. Coutinho filma apenas aqueles que poderia amar.

Em 2014, 30 anos depois, no lançamento do DVD de *Cabra marcado para morrer*, Coutinho roda dois documentários extras (*A família de Elizabeth Teixeira* e *Sobreviventes de Galileia*) retornando aos cenários e personagens do filme. Ali, fica claro o impacto que o filme representou em suas vidas. A velha casa de João Pedro e Elizabeth abriga hoje o Memorial das Ligas Camponesas e apresenta, na parede da entrada, a impressão ampliada da célebre fotografia da mãe com seus filhos.



*A família de Elizabeth Teixeira* (Eduardo Coutinho, 2014)

Uma das netas do casal, Juliana Elizabeth Teixeira, é hoje professora de história e narra como descobriu na escola e na universidade a história dos seus avós. *Cabra marcado para morrer* se tornou parte orgânica na vida daquela comunidade. Sua influência foi transformadora. Fato raríssimo mesmo entre os mais importantes filmes nacionais. Seu poder de interferência foi absolutamente imediato e material.

O filme, porém, representa o fim de um ciclo: o cinema vai aos poucos se afastando de abordagens como esta - que reconhecemos como um dos últimos estertores do Cinema Novo. Nos anos 90 o cinema brasileiro morre, depois renasce. Mas o caráter eterno desta experiência reaparece nos retornos de Coutinho. Nas palavras de Elizabeth Teixeira: “A luta aqui não para”.

46

## REFERÊNCIAS

A FAMÍLIA de Elizabeth Teixeira. Eduardo Coutinho. (64min): sonoro, colorido. \*extra de DVD. 2014.

A REGRA do jogo. Jean Renoir. (113 min): sonoro, p&b. 1939.

*CABRA marcado para morrer*. Eduardo Coutinho. (119 min): sonoro, colorido. 1984.

CINCO vezes favela. Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman. (92 min): sonoro, p&b. 1962.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. Belo horizonte: Editora UFMG, 2008.

JOGO de cena. Eduardo Coutinho. (105 min): sonoro, colorido. 2007.

LOUIS Lumière. Eric Rohmer. (66 min.): sonoro, p&b. 1966.

OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SANTO forte. Eduardo Coutinho. (80 min): sonoro, colorido. 1999.

SOBREVIVENTES de Galileia. Eduardo Coutinho. (27 min): sonoro, colorido. \*extra de DVD. 2014.