

## Desigualdades atuais de *Cabra marcado para morrer*

Ana Paula Pacheco\*

“Mas será minha grande alegria passar um dia com todos os meus filhos para rever a nossa ausência” (Elizabeth Teixeira, carta a uma filha, 1’46”26”).

### Desencontros reais

Como todos sabemos, um documentário não é um objeto desprovido de ficção, e também esta não tem o corpo fechado à realidade. Mais do que isso: sob o cotidiano do Capitalismo, uma tal distinção entre gêneros artísticos fica sob suspeita, *uma vez que a realidade não é algo dado, mas a ser criticado para se tornar real*. Por esse motivo, a mudança de um filme de ficção em documentário faz pensar. O que fez água para que um gênero se tornasse insuficiente como imagem da vida de seus personagens e de esperanças de transformação social?

Lembremos o projeto e as circunstâncias que o envolveram.

Quando em 1981 Eduardo Coutinho, um cineasta de esquerda, decidiu retomar a filmagem de seu longa iniciado em 1964, já tinha experiência como documentarista de um programa na Rede Globo de televisão. Integrante do CPC da UNE<sup>1</sup>, Coutinho paradoxalmente tinha se “formado” tanto nos projetos daquele coletivo, quanto, a partir de 1975, como repórter na maior difusora de ideologia dominante que o Brasil veio a conhecer. À época o paradoxo talvez não fosse evidente e, aliás, fazia parte de uma aposta do Partido Comunista Brasileiro: partilhar o território do inimigo era entrar pelos olhos de milhões de telespectadores. Somava-se a isso uma hoje quase inacreditável margem de manobra deixada pela emissora para os repórteres escolherem matérias “interessantes”, isto é, que garantissem o alto ibope prendendo a atenção de um público jogado no sofá das noites de sexta-feira, mas que — a aposta

---

\* Professora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. Autora de vários ensaios e dos livros, *Lugar do mito — narrativa e processo social em Primeiras estórias de Guimarães Rosa* (São Paulo, Nankin, 2006) e *A casa deles — ficção* (São Paulo, Nankin Editorial, 2009). Uma primeira versão deste capítulo saiu em: Alexandre Pilates (org.), *O realismo e sua atualidade: estética, ontologia, história*. São Paulo: Expressão Popular (Outras expressões), 2015, v.1, p. 163-184.

<sup>1</sup> Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. Coutinho, assim como Ferreira Gullar, dois dos três narradores extra-diegéticos do filme, foram, como se sabe, ligados ao PCB.

não era da emissora mas da equipe — àquela altura ainda podia ser convidado a ressuscitar.

Coutinho havia começado, em 1962, a fazer um filme de ficção baseado na vida de João Pedro Teixeira, líder campesino assassinado por latifundiários, fundador da Liga Camponesa de Sapé. Quase duas décadas depois da interrupção do filme pela ditadura, quando pôde retomar esse trabalho, o cineasta, em vez de tentar completar a narrativa anterior, decidiu documentar o que restou do filme e das pessoas que dele participaram.

Em sua forma final, o documentário retrocede a 1962, dando notícia do encontro de uma matéria a narrar: em viagem pelo Nordeste, há uma sincronia marcada pelo *travelling* da câmera que se desloca, da notícia da caravana da UNE-volante para a notícia da morte de João Pedro (na mesma página e altura), ocorrida duas semanas antes. No dia seguinte à chegada da UNE-volante, o velório reúne milhares de trabalhadores em protesto contra o assassinato. Ao conhecer a viúva, Elizabeth Teixeira, define-se o projeto de um longa-metragem de ficção baseado na vida de João Pedro, no qual os próprios camponeses de Sapé seriam atores, ao lado de Elizabeth e seus filhos. Fica claro — já na imagem-síntese desse *travelling*, que insere no documentário a objetividade de uma convergência entre empenho político-cultural e lutas do trabalho — um movimento de radicalização no país, em que se somavam vários tipos de inteligência política.

O filme sofre duas interrupções, também registradas: a primeira, quando um conflito de terras explode em Sapé e policiais passam a vigiar a região — a equipe então resolve filmar no Engenho de Galiléia, local simbólico onde foi fundada a primeira Liga Camponesa (Elizabeth vai junto); a segunda interrupção, após duas semanas de filmagens (40% do roteiro rodado), ocorre quando a ditadura ganha o país e a equipe, camponeses inclusos, é perseguida sob suspeita de comunismo. (Seriam cubanos os cineastas?)

Dezessete anos depois, continua narrando a “voz off”, o primeiro projeto torna-se outro, em andamento no presente da enunciação: reencontrar Elizabeth, saber de sua vida desde então, do destino dos filhos, reencontrar os atores de *Cabra marcado* (ficção) e revê-los à contraluz de um passado que projeta a sombra para a frente das figuras. Exceto um ou dois, os antigos militantes evitam falar em política (também João Mariano, que se politizara ao representar João Pedro, recebe um pito da Igreja Batista e não quer mais falar do passado). Sem exceção, entretanto, todos gostam de

lembrar do filme. Veja-se a sequência (1:01'27"- 1:27'35") em que repetem de cor a última fala de Elizabeth na fita de 1964, registrada pouco antes da interrupção das filmagens: “Tem gente lá fora”. A coincidência entre a perseguição a João Pedro, encenada na película de 64 e a perseguição militar que na sequência (da vida) se generaliza sobrepõe a violência do latifúndio à violência da ditadura, ao passo que a repetição da fala pelos ex-atores encena uma consciência presente, que agora só a montagem faz ecoar.

Pensando no que as interrupções forçadas<sup>2</sup> trouxeram para a estrutura do filme, fica claro que elas sugerem a *continuidade* — o verdadeiro fio da meada? — da história das opressões sofridas pelos camponeses no Brasil do século XX, em pelo menos três tempos, que repercutem outros: 1) no pré-64, quando, não sem sangue, vitórias significativas inspiram outras Ligas; 2) durante a ditadura, quando perseguições e brutalidades recrudescem; 3) no pós-64, momento dito de “abertura política”, quando o documentário registra o medo dos camponeses, o estiolamento da organização anterior, a perda de perspectiva política. O *continuum* da história dos dominantes não explodiu, e a aparente ruptura presente (“abertura”) é desmascarada. Em parte pela montagem intelectual, que insiste na cisões, buscando sempre que possível interromper o fio contínuo da história oficial, em parte pela certa intuição política de Elizabeth.

A primeira cena do documentário, que pulei na paráfrase, marca os limites da convergência entre o filme e os camponeses. Como percebemos depois, trata-se do momento em que a equipe de Coutinho faz uma projeção dos fragmentos do primeiro *Cabra marcado* (ficção) para a plateia local. No crepúsculo, as luzes do equipamento de filmagem se acedem cruzando por um momento com o sol. O cruzamento e a bifurcação, marcados pelo *fade in* (da luz artificial)/*fade out* (o pôr-do-sol), são provocativos: a jornada dos camponeses, que termina (usarão seu tempo livre para ver a projeção), depende do astro-rei como o filme depende do maquinário de ponta. Não obstante, este também depende do sol daqueles, sem os quais provavelmente a máquina, a industrialização do país, não seriam viáveis. Longe de sugerir convergência, a ironia desse início marca diferenças irreduzíveis pela arte. A sincronia

---

<sup>2</sup> Refiro-me às interrupções espaciais (de Sapé para Galileia, num primeiro momento, em 1964; de Galileia para diversos lugares do país, onde se espalharam os membros da equipe) e temporais (em 1964; de 1964 a 1982).

— encenada — não é ingênua e remete à tensão entre um estágio técnico avançado (que o cinema pressupõe) e um universo social privado das facilidades técnicas disponíveis no país. O breu inicial e o crepúsculo filmados por uma outra câmera, extra-diegética, não deixam também de remeter a lugares comuns arraigados na cultura brasileira: a paisagem “semidesértica” — como as regiões mais afastadas dos centros urbanos foram tantas vezes vistas, inclusive por nossa literatura — é só uma aparência. (Estatísticas esclarecem que o NE era, àquela altura, a região mais populosa de miseráveis do mundo ocidental). A antítese inicial entre um suposto “mundo da natureza” e o mundo histórico contemporâneo desfaz-se como miragem lírico-ideológica.

O cinema aparece como trabalho, e de equipe, mas muito diferente de outras jornadas que se iniciaram sob aquela luz do sol. Sabemos que num país como o nosso trabalhos não são equiparáveis. Como processo de produção, o filme exclui os trabalhadores do campo, ainda quando eles integrem a película. Fica sugerida a tensão entre uma igualdade formal (luz do cinema, luz do sol) e uma desigualdade de fato, ressoando muitas outras. Em suma, a cena desidealiza a convergência entre estratos sociais diferentes, que era promissora no pré-1964 mas não foi suficiente.

Não se trata de hierarquização, pois o filme também revelará na sociabilidade dos trabalhadores do campo qualidades e senso de conjunto que faltam em quase todo lugar. Entretanto, são qualidades diferentes mas não equivalentes, e encontrar um grau de reciprocidade que fizesse diferença na vida material dos pobres era um dos problemas que se colocavam (e se colocam) para a arte de esquerda, que antes parecia próxima de confluir para uma práxis emancipadora. No presente da “abertura política” o filme não planta, entretanto, ilusões de uma retomada. Como mostrará adiante a continuação dessa cena inicial, agora os ex-atores, muito mudados, brincam de se reconhecer/desconhecer na película de quase duas décadas atrás. A alegria transferiu-se da perspectiva de vida para o prazer de lembrar(-se).

Voltando um pouco, o ponto de partida do filme são portanto realidades materiais díspares, assinaladas no “fade-in”/“fade-out” (trabalhos, campos e luzes diversas) que “emolduram” *o que se tornou a matéria central do documentário de 1984*, a saber, a passagem do tempo, o processo histórico em andamento.<sup>3</sup> Ao escolher tal cena de

---

<sup>3</sup> O título do filme, mantido no novo projeto, já indica *a passagem* da ficção no documentário a que assistimos (não apenas substituição de uma pelo outro), assinalando alterações nas possibilidades da matéria, portanto uma passagem *real*: não era mais possível representar a vida de João Pedro Teixeira

abertura, a montagem faz da dimensão metalinguística uma reflexão política, levada adiante até o momento em que o filme recua para o drama da família de Elizabeth Teixeira.

Evidentemente, não se trata de apontar o dedo para um dos melhores documentários do país, mas de perguntar, depois de tudo — ditadura militar, apoio civil de elites e amplos setores da classe média, continuidade “democrática” da violência de Estado contra os pobres, rotinização do estado de exceção, permanente — depois de tudo e ainda submersos, sobre a consistência dos modos de apreensão da matéria contemporânea.

### **Trabalho de Sísifo**

Logo nas primeiras cenas de *Cabra marcado para morrer* Coutinho dá notícia de um outro sujeito: visto à distância, naqueles anos de caravanas da UNE-Volante, o cineasta não se reconhece inteiramente no partidário de um inconcebível “nacionalismo de esquerda”, que se arvorava em contraveneno do imperialismo. A duplicação do diretor é de saída um ganho formal, tendo em vista que — para além da desilusão com apostas históricas constrangedoras (sobretudo em se tratando da esquerda)<sup>4</sup> — os 17 anos que separaram o narrador e o personagem Coutinho marcam um fosso entre o passado militante e o presente da enunciação. Digamos que o documentário busca alguma medida para o buraco (dando, a partir de certo momento, testemunho inconsciente dele). A observação sobre o nacionalismo, vinda em primeira pessoa e sobreposta às imagens de uma torre de petróleo da PETROBRAS (!), filmada em contra-plongée (“Também eu paguei tributo ao nacionalismo da época”), tem a força de um desmentido objetivo, apontando o erro colossal do Partido Comunista, com consequências que o ultrapassam.

Sem dúvida, a autodenúncia tem alcance amplo: seria o documentário uma revisão dos caminhos da esquerda à luz dos anos 1980, quando, com a ditadura já dentro dos olhos, tornava-se evidente que da perspectiva dos de baixo o conflito é sempre de

---

como narrativa exemplar, no sentido moderno, isto é, como individualização de uma generalidade referida a um tipo particular de sociedade, a uma etapa histórica da mesma. Por outra, o alcance épico da matéria tinha sido prejudicado pelo curso do tempo. Era preciso filmar os resultados dos anos de ditadura para os “de baixo”, colar os cacos (completar e montar o filme, incluindo o filme dentro do filme), ver o que restou.

<sup>4</sup> Como se sabe, era consciente, “tática”, a decisão do PCB de capitular da luta de classes, aliando-se à burguesia industrial local, apostando num nacionalismo — anticapitalista (?).

classes? Uma espécie de queda no real, mas quando as energias de combate tinham sido desativadas? No limite de uma história que não terminou — e pode ter segundo tempo, como ressalta o *fade-out* na última cena em que Elizabeth aparece, fundindo vida, luta e “arte” — valeria perguntar pelo ponto de vista desse documentário.

Derivada de uma derrota social, a sorte histórica de *Cabra marcado para morrer* é contraditória e, nesse sentido, o “documento” cresce. Cabe porém perguntar sobre os modos de apreensão da matéria, gravada nos modos pelos quais cineasta e equipe se posicionam diante dessa derrota. Seguindo o fio de algumas ambivalências, um caminho para entender o ponto de vista do filme de uma perspectiva de hoje pode estar no exame das oposições entre o “enunciado do conteúdo” e o “enunciado de sua forma”<sup>5</sup>, ou ainda, no exame da oscilação formal entre procedimentos técnicos épicos e dramáticos, definindo personagens e tratamento da história<sup>6</sup>. Por hipótese, a oscilação vai de par com o fechamento do horizonte.

Nos primeiros minutos e até mais da metade do filme, *a profusão de materiais* presente em *Cabra marcado* dá a tônica: partindo de componentes da realidade objetiva (recortes de jornais, planos do cotidiano nordestino, registros de viagem da UNE-volante, velório de João Pedro, foto da família, do líder morto, de outros companheiros mortos e trucidados; registros dos ensaios para um filme de ficção, entrevistas com camponeses que atuaram na primeira fita, entrevistas com outras pessoas), a montagem cria vários choques entre as partes, pondo em causa os pressupostos da esquerda brasileira arregimentada no Partido Comunista e também os pressupostos da arte e do pensamento descolado da realidade. Basta lembrar a sequência que está entre as primeiras cenas (1’30”- 2’19”): vemos um homem caminhando sobre tábuas entre palafitas, enquanto ouvimos a “Canção do subdesenvolvido”, comentada pelo narrador (Ferreira Gullar) que a aproveita para falar um pouco sobre o que eram naqueles tempos o CPC, a UNE-volante. Em

---

<sup>5</sup> Nos termos propostos por Peter Szondi, os quais assinalam a indissociabilidade entre forma (sempre a forma de um conteúdo específico) e conteúdo (sempre o conteúdo de uma forma). Cf. SZONDI, Peter. “Introdução: estética histórica e poética dos gêneros”, in *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, São Paulo, Cosac Naify, 2001, p. 21-28.

<sup>6</sup> A oscilação me foi sugerida pelo ensaio citado de Roberto Schwarz sobre o filme, “O fio da meada”, in *Que horas são?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, 2. ed., p. 71-77. Para um estudo amplo das técnicas épicas e dramáticas como categorias de ajuizamento estético-político num determinado quadro histórico que assim o solicita, ver Iná Camargo Costa, *A hora do teatro épico no Brasil*, São Paulo, Graal, 1996.

seguida, meninos catam caranguejos para vender/trocar/comer, enquanto a canção ainda toca e o país anda pra trás. O “milagre econômico” produzido pela ditadura sofre o comentário da existência de meninos-caranguejos. Novo choque entre a imagem de meninos no mangue, como bichos, catando bichos, e a *voz off* que nos informa o objetivo da UNE-volante, que captou aquelas imagens: tentar multiplicar os centros de cultura noutros estados e discutir reforma universitária (!). A defasagem entre buscar comida no mangue, morar em terreno alagadiço, e discutir reforma universitária fala por si. O filme marca consciência do disparate entre “projeto civilizatório” e o que os olhos da câmera mostram; o encasulamento das ideias diante da realidade de tábuas.

Nessas primeiras cenas, o cruzamento e as relações entre materiais distintos criam recuo em relação à narrativa que está para começar. A distância necessária à reflexão já é evidentemente sugerida pelos três narradores em *voz off* (não um nem dois), convidando o espectador a pensar por si (adiante surgem os próprios personagens como outros narradores de suas próprias vidas). *Cabra marcado* começa, portanto, com a mobilização de recursos épicos cujo interesse está em dar dimensão histórica à matéria que pede esse tratamento. O ganho se mantém até que a diáspora familiar passa a ser o grande tema. Parte do mesmo problema, seu tratamento formal distanciará o individual e o político.

O essencial sobre o filme e suas ambiguidades foi dito num ensaio de 1985<sup>7</sup>. Gostaria de retomar dois pontos decisivos a que chega a interpretação de Roberto Schwarz. O primeiro ponto é o entendimento de que a ambiguidade do filme “não é dele, é da situação”, conclusão, a meu ver, estratégica à época da escrita do ensaio, mas que põe à sombra o caráter também decisivo das ambivalências do filme. O segundo ponto é a afirmação de que a presença dos filhos de Elizabeth, espalhados pelo Brasil, constitui “o lado avesso do filme”, “a verdade histórica” que contrasta a biografia da mulher extraordinária, cuja força a ditadura não conseguiu expugnar. Penso nesses pontos a partir de outro ensaio do crítico sobre as relações entre cinema e pobreza, arte e política (“O cinema e os fuzis”, de 1966<sup>8</sup>).

---

<sup>7</sup> Cf. Roberto Schwarz, op. cit..

<sup>8</sup> “O cinema e os fuzis”, in Roberto Schwarz, *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992, 2. ed., p. 27-33.

Resumindo drasticamente, Roberto Schwarz acompanha os modos pelos quais o retrocesso ocorrido entre 1964 — primeiro tempo de filmagem da película — e 1981 — retomada do projeto — entra para a forma de *Cabra marcado para morrer*. Quando Coutinho volta para completar o filme, sem ter consigo um projeto coletivo mais imediatamente político (sem movimento estudantil, sem governo a favor, sem que o encontro com a ex-líder camponesa represente alguma convergência entre intelectualidade e camponeses), em vez do destino do país, o que está em jogo, diz o crítico, é um salvamento individual, ou um duplo salvamento: o de Elizabeth, que em cena sai da clandestinidade, retomando seu verdadeiro nome e projetando reunir os filhos; o do filme, que se completará dando testemunho da redução de um projeto político radical a um projeto individual cuja ressonância histórica é, na década de 1980, a de um elo perdido entre trabalhadores intelectuais e trabalhadores braçais. No segundo momento de filmagem novamente coincidem arte e vida campesina, mas agora como dois elementos da derrota política e da desarticulação das energias coletivas transformadoras. Documentando não só a cisão entre classes ou frações de classe antes unidas, como também o isolamento dos pobres (“Eu vivo sem precisar estar agindo com a ou com b”, diz Mariano, “Eu vivo do meu pro meu”<sup>9</sup>), o filme registra novas circunstâncias produzidas pela ditadura militar.

À beleza da mulher de fibra que resiste, afinal reavendo em cena seu direito ao próprio nome e a sua história de vida, Roberto observa o contraponto dado pelas entrevistas com os filhos, pelos relatos sobre o desaparecimento de um deles, alvejado ainda menino, no meio da rua, sobre o suicídio de uma das filhas.

As falas dos filhos são invariavelmente deceptivas. Dão notícia de vidas confinadas, da estranheza diante de si mesmos<sup>10</sup>, de trabalhos pouco ou nada compensadores, de ausência não só de horizontes, até mesmo de sonhos de realização pessoal. É de se notar que confinamento e exploração ocorrem também *em família*. Índice do avanço do capital naqueles vinte anos, ignorando limites mesmo no suposto terreno dos

---

<sup>9</sup> “...que não preciso de terra, que o pouco que Deus me deu... eu vivo sem isso, entendeu? Eu vivo sem precisar estar agindo com a ou com b. (...) Eu vivo do meu pro meu. (...) Porque dizem que na primeira todos caem, na segunda cai quem quer. Eu já fui decepcionado pela minha igreja. (...) Esse é um movimento revolucionário, e eu não quero revolução comigo, entendeu? Meu negócio é calma. É o senhor com o seu e eu com o meu. Cada um vive a sua vida, que eu vivo a minha vida. Meu negócio é esse.” (João Mariano, 54’ 52” — 56’ 22”),

<sup>10</sup> Um depoimento do filho de Elizabeth, José Eudes Teixeira, condensa essa auto-percepção de alheamento: “Eu me sinto um cara, sei lá. Inclusive eu morei com uma mulher aí; ela falou para mim: ‘Você é um cara diferente de todas as pessoas’. Tem dias que eu não falo com ninguém. Fico assim revoltado, pensando na minha família, né.” (1:44’ 05”).



afetos? Chama a atenção, por exemplo, que o avô (pai de Elizabeth) apareça como homem de posses que prospera, enquanto o neto que mora com ele ocupa a função de seu motorista. Também fazem pensar os planos nos quais a neta, Nevinha, carregando no colo um bebê, pisa sobre o lixo espalhado pelo chão como se estivesse em seu próprio ambiente (também ela mora com o avô); ou os planos patéticos nos quais o filho primogênito de Elizabeth, alcóolatra, busca arrancar dinheiro do “tesouro familiar” descoberto pelo cineasta.

Do lado dos ex-atores da filmagem de 1964, o quadro também é de recuo, dependência econômica, desfazimento do grupo da antiga Liga, perda da vontade política, vitória de formas míticas e religiosas de acomodação. Mas se o filme registra o depoimento dos ex-atores, cartografando o trauma que paralisou muitos deles, quando se trata dos familiares de Elizabeth o olhar é outro.

A associação entre determinados procedimentos técnico-formais e as trajetórias dos entrevistados leva a perguntar de que modo o terço final da película reflui sobre o conjunto, quando a direção das entrevistas se volta para a matéria familiar (o que ocorre sobretudo de 1:23' 38" em diante), alterando-se os modos da câmera e a ênfase do entrevistador, dirigidos a Elizabeth e aos seus. Há consequências a tirar das ambiguidades que passam a ocupar o proscênio, descontinuando o trabalho de Sísifo do filme.

### **Algumas indecisões formais**

Roberto Schwarz não deixa de notar que os deslizamentos da realidade haviam redefinido os problemas e por vezes a câmera atenta e documentária, “diante de figuras inferiorizadas, a quem a História roubou a articulação”, tinha “efeito de voyeurismo”<sup>11</sup> (p. 76). A par da câmera atenta, penso que o filme documenta, à sua revelia, a distância entre extratos sociais, distância essa marcada *também na escolha dos procedimentos técnico-formais*. Formulando de outro modo, central à forma do

---

<sup>11</sup> Sem dúvida, a leitura de Roberto Schwarz, crítica de intervenção, dava combustível à exigência de término da ditadura (sem deixar de assinalar afinal o caráter insuficiente de uma democracia comandada pela burguesia, mesmo pela “mais aceitável parte da burguesia brasileira”; como sugere o autor, uma categoria de realismo mágico, ou de comédia brechtiana à sr. Puntilla). Hoje, quando a aurora democrática mostrou-se um cenário falsificado para a continuidade da opressão, parece importante ressaltar o que a forma do filme equacionou, de modo a vermos as escolhas do cineasta como sinais do impasse a que chegaram os artistas com o desfazimento da convergência entre classes ensaiada no pré-64.

filme é entre todos o problema do desencontro entre artistas — as possibilidades formais da arte continuam de pé, ainda que novas circunstâncias deem um nó em soluções anteriores — e trabalho desagregado, precarizado. Aos poucos, a distância (autoconsciente, como vimos na primeira cena) entre o passado e o presente das personagens torna-se também distância entre o cineasta do pré-64 e o do presente, involuntariamente registrada. Sobretudo quando passamos às entrevistas com os filhos de Elisabeth, *Cabra marcado* acaba por ver de um comovido ângulo de classe, sustentado por recursos dramáticos, as novas condições de vida dos extratos rebaixados.

Chama a atenção do espectador a incorrespondência entre a saída de Elisabeth da clandestinidade, reavendo sua identidade pública e desde logo pronta para continuar brigando, e a mudança de curso na organização interna de *Cabra marcado*, empurrada pela história, ou a reboque dela. O filme passa a operar noutro registro, em curto-circuito com os procedimentos épicos arregimentados desde o início (colagens e montagem intelectual; multiplicidade de narradores e perspectivas sobre a história; diálogo entre imagens do passado e do presente; choque entre som e imagem, a exemplo dos ruídos sobrepostos a notícias de jornal, ou dos sons de tiros que as interpretam etc.). Isto é, Coutinho deixa de filmar a derrota política e o retrocesso do país sob a ditadura militar, em particular a precarização do trabalho e a desagregação dos trabalhadores, passando a compor, por meio das câmeras e da condução das entrevistas, o drama da família de Elisabeth, no qual o fantasma da mãe é a personagem principal. Nessa vereda do filme, os conflitos serão circunscritos à esfera interpessoal, não tanto pelo assunto, que poderia de outro modo sugerir, como já se disse, o nexos entre fechamento de horizontes políticos e dissolução subjetivo-afetiva<sup>12</sup>.

Tendo-se em vista a incompatibilidade entre o drama (burguês) como forma, ou melhor, sua reatualização no melodrama, e as lutas dos trabalhadores como assunto, o que significa tal oscilação estrutural — entre procedimentos épicos e aproximação dramática, esta encurtando distâncias pelo coração — num documentário vocacionado

---

<sup>12</sup> Como se sabe, a convenção do drama circunscribe os conflitos sociais à esfera familiar, vista, por um ângulo de classe, como reduto de civilização e resolução de conflitos, por intermédio do diálogo entre “seres esclarecidos”. Seu pressuposto consabido é a presença de personagens “livres” e “iguais” (isto é, burgueses). Por outra, liberdade e igualdade, reduzidas a um privilégio de classe, naturalizam-se no enunciado da forma “drama burguês”. Para o assunto, ver Iná Camargo Costa, “Teatro na luta de classes” in *Nem uma lágrima*, São Paulo, Ed. Expressão Popular/Nankin Editorial, 2012, p. 9-54.

ao tratamento político da matéria histórica?<sup>13</sup> Considerando-se o desenvolvimento das formas, passamos a frequentar uma trilha aberta por caranguejos.

A cisão é visível nas cenas em que o uso frequente de *closes*, a insistência do entrevistador nas feridas pessoais, a atenção da câmera às lágrimas, procuram na força das emoções, no processo de projeção-identificação com o espectador, a “verdade” do momento. A experiência contemporânea das personagens é circunscrita a um modo de aproximação da matéria correspondente a uma espécie de má consciência. Ficam menores as distâncias?

Vale lembrar o sentido desses padrões, que nos levam para dentro das cenas, “com a alma” que resta, transformando-nos, de debatedores do presente em espectadores ou, no máximo, em testemunhas.<sup>14</sup> *Escolhas*, de um dos nossos melhores cineastas.<sup>15</sup>

A “agenciação salvadora do Bem e do Mal”<sup>16</sup> entra em lugar de uma *redefinição* das *políticas da forma*, exigida pelo momento. O interesse contemporâneo por *Cabra marcado pra morrer*, vale insistir, passa também por esse *registro* de uma crise histórico-formal que o ultrapassa, mas que não deixa de ser uma fraqueza sua. Sintoma social? Entre o registro épico e o melodramático, ao espelhar em sua estrutura ambivalências que historicamente significaram recuo, o filme formaliza um ponto de vista indeciso, também ele ambivalente.

### **Personagem épica versus escolhas dramáticas**

Contra as escolhas dúbias da câmera nessa segunda parte — e mesmo após um *close-up* em busca de lágrimas no momento em que sua identidade e história de vida são

---

<sup>13</sup> Cf. Peter Szondi, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, cit.

<sup>14</sup> A observação por certo não inclui o melodrama dobrado sobre si mesmo, parte de um programa crítico (como no caso do melodrama relido à luz de técnicas brechtianas — Fassbinder), mas busca caracterizar a versão midiática que estende “a todos” soluções de conflito inacessíveis aos baixos extratos da sociedade, por via de um “humanismo” difuso (ou abstrato). Um padrão historicamente falso sobretudo em tempos de neoliberalismo, ou de salve-se quem puder. Para teorização e análise do melodrama no cinema brasileiro, ver Ismail Xavier, *O olhar e a cena*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

<sup>15</sup> O próprio Coutinho escreve num ensaio crítico intitulado, “Os males da beneficência”: “O núcleo do filme (*A última missão*) é (...) a inutilidade ou mesmo o caráter destrutivo das boas ações dentro do quadro de repressão social e das prisões mais ou menos reais em que todos nós vivemos” (Milton O., p. 157). É claro que as ações reais de auxílio que *Cabra marcado* registra (a saída da protagonista do autoexílio a que foi forçada) não têm nada de inútil; a dimensão estética, generalizante, do filme fica entretanto confinada à aventura individual, ao passo que o registro das derrotas (dos filhos de Elizabeth, dos trabalhadores desagregados) assinala a necessidade de uma outra apreensão formal do problema histórico.

<sup>16</sup> Os termos são de Vinícius Dantas para caracterizar o melodrama, na orelha do livro acima citado de Ismail Xavier.

reveladas à vizinhança (1:49' 20'') — Elizabeth retoma, com as próprias mãos, o registro épico de sua trajetória. Vemos em cena uma disputa entre padrões dramáticos de câmera e entrevistador, por um lado, e por outro, disposição épica da protagonista perante a matéria da sua vida. O pressuposto de tal postura distanciada — uma força *apesar de tudo* — é o reconhecimento da ressonância coletiva da experiência de acumamento. Por assim dizer, o “enunciado formal” da líder campesina forma um quiasmo com o modo como seus filhos são apresentados. A cisão exposta na primeira cena, entre “objeto a narrar” e equipamento, ou entre meios de produção desiguais (do cinema/da agricultura), será agora a cicatriz do filme.

Elizabeth não está sozinha, mas quase: às partes mais derramadas do filme, há também o contraponto de João Virgínio, que mantém a fibra política em seu depoimento, antevendo possibilidades de uma guerra que não terminou. Como narrador épico de sua própria trajetória e da história da Liga, Virgínio não descarta nem mesmo o humor para manter distância crítica em relação aos horrores sofridos (veja-se o modo como descreve a noite que passou de pé, dentro de um tanque de merda, e os choques que aguentou).

Essa disposição épica de que falávamos, no caso, um autodirecionamento, é constitutiva do caráter da personagem Elizabeth, e se torna tanto mais decisiva quando entra em choque com as técnicas predominantes no último terço do filme. Dizendo numa palavra, a personagem mantém a coerência inicial, ou os pressupostos políticos, mesmo quando o filme em parte os abandona. Nesse sentido, a diferença entre escolhas da personagem e escolhas do diretor cresce, culminando no encontro final entre Elizabeth e Coutinho. Em cena, vemos adensar-se *uma disputa formal* presente a partir do momento em que o documentário passa à aproximação melodramática das personagens. *Trata-se de uma diferença de posições interna à estrutura do filme*: por um lado, a perspectiva deliberada do documentário, que muda de registro, claudicando entre o político e um outro, circunscrito à esfera da catástrofe individual ou familiar; por outro, a perspectiva da protagonista, que, como narradora de uma trajetória objetiva que alegoriza um projeto político arruinado, invade o ponto de vista do filme, *cobrando espaço próprio e algum direito de cidadania no campo interno à arte*.

Como se a personagem vencesse, porém, o embate, depois de se esquivar do melodrama e se recompor (Elizabeth enxuga as lágrimas quando nota a indiscrição

das lentes), a dimensão pública de sua trajetória volta a falar alto na sequência final em que Elizabeth aparece — e puxa consigo a câmera. Depois da cena oficial na qual agradece mais uma vez ao presidente Figueiredo pela oportunidade de estar viva, retomar seu nome, sua identidade, ver Coutinho e os outros amigos da equipe — a atmosfera da “abertura política” é de prisão a céu aberto — Elizabeth ataca a pseudodemocracia que se instala, fala da necessidade de os pobres combaterem a propriedade privada, ironiza os privilégios de quem não precisa se preocupar com isso. O modo como a câmera apreende o momento é singular: *de esguelha, num ângulo de quina, vemos a militante ressurgir com carga total, porém fora do centro da cena*. (Ou lendo ao contrário: fora do centro, mas projetando-se em espaço público, numa tomada na rua, onde a personagem quer se fazer ouvir pela equipe e pelo filme). Uma imagem, ao que tudo indica, imprevista, pois decidida pelo prosseguimento da fala de Elizabeth, embora a equipe já se despedisse, e pelo câmera man que continuou filmando de dentro da Combi. *Fica sugerida uma homologia entre a posição lateral da câmera, que apreende Elizabeth em plano médio e ângulo de mais ou menos 45 graus, e a mudança do lugar histórico das lutas camponesas*. Nesse sentido, a verdade histórica do filme não está só com os filhos dela.

Entre a imagem, confinada a uma ponta, praticamente depois do fim, e a vibração do discurso que ouvimos há um certo descompasso, cujo efeito é igualmente de descentramento. A força da cena deve-se ao ânimo imbatível da protagonista, à clareza sobre o falso caráter universal da democracia, e sobretudo a esse lugar exato em que a personagem aparece (de canto, numa tomada excêntrica, porém sem ponto final, ou após o ponto final, já que termina em *fade out*), o qual mimetiza, por acaso, o lugar que as vozes dos trabalhadores rurais passaram a ter na ordem atual, ainda que entre nós e o filme, nos anos 1980, elas ganhassem novo fôlego com a fundação do MST e a reorganização das energias de combate pela reforma agrária. (Nos anos 2000, porém, a imagem voltou a ter atualidade, depois que o movimento foi enfraquecido durante a era Lula.) A sugestão é de defasagem entre o presente — ela fala no espaço público, a cena acontece na rua — e as demandas por terra, que já, ou até nova estratégia, não arranham a superfície do capitalismo financeiro, impulsionado no Brasil pela ditadura militar.

A voz de Elizabeth é viva e tem pressa; as demandas, todavia urgentes, dos trabalhadores rurais que ela representa perderam algo da atualidade combativa, ou da

*promessa de transformação radical que elas guardavam no tempo da Ligas.*<sup>17</sup> Se a batalha dos camponeses organizados contra o agronegócio é uma realidade hoje, não há como negar a insuficiência do debate sobre sua forma; inclusive no meio intelectual, que pouco tem contribuído para uma renovação nesse sentido. Um assunto que a pauta das organizações camponesas contemporâneas no mais das vezes têm preferido evitar (não por desconhecê-lo, mas temendo uma desmobilização de parte do movimento — caso do MST por ex.), e que o meio acadêmico tem fracassado em trazer ao chão, a despeito de bons estudos. Se não vi muito, trata-se de encarar um problema que está no ar dessa cena: o do sentido das demandas dos trabalhadores despossuídos na ordem capitalista contemporânea, quando a reivindicação por terra não deixa de ter um travo arcaico, embora permaneça válida como princípio mínimo de civilização, e embora as organizações dos trabalhadores em movimentos sociais sejam ainda um, cada vez mais raro, sinal de vida política no país.

É certo que, lá nos anos 1980, ao provocar os pobres para que voltem a se organizar, a protagonista não supunha que o conflito entre sub-trabalho e propriedade teria continuidade sem alteração dos termos anteriores. Quando mais do que nunca a “democracia dos ricos”<sup>18</sup> não conhece limites à extorsão e a todas as formas de violência, fazendo, inclusive, do extermínio dos pobres o programa político para a periferia, rural ou urbana, a imaginação estava e está por inventar novas formas de oposição — que o fio da meada partido — o do pré-1964 — tem nos dificultado imaginar.

---

<sup>17</sup> É sabido que hoje as condições de expansão agrícola no Brasil têm a forma de extração do excedente econômico fortemente atrelada ao perfil de dupla superexploração de trabalho humano e de recursos naturais finitos (as ditas “vantagens comparativas”); à renda fundiária; à inserção externa do país como “plataforma de valorização financeira do Capital” (nos termos da economista Leda Paulani). Tal conjunção de fatores — com destaque para o pacto público-privado de economia política do agronegócio — liga-se à reinserção primário-exportadora do Brasil no plano mundial, ou reprimarização. O vínculo entre equilíbrio da Balança e exportações primárias pressiona em sentido oposto ao da diminuição da renda fundiária e da conquista da reforma agrária. Por outra, o constante ataque ao trabalho tem gerado consequências no sentido da desorganização e perda do potencial combativo das ocupações e intervenções da população sem terra, que trazia forte vigor até fins da década de 1990. No ciclo acelerado, neoliberal, de cancelamento da função social da terra, ou de sua completa subsunção à condição de *commodity*, há pressão por maior produtividade do trabalho nas zonas de agricultura já consolidada, mediante intensificação do pacote tecnológico agroquímico, ao passo que há dominância do apelo à apropriação de monopólios naturais não produzidos pelo homem (*commodities* sem trabalho humano agregado, como solos, água, biodiversidade etc.). Uma conjuntura em que ocorrem, portanto, superexploração e mitigação do trabalho.

<sup>18</sup> A expressão é de Elizabeth Teixeira. Para uma interpretação oposta da atualidade do filme, cf. Tales Ab’Saber, “Cabra marcado para morrer, cinema e democracia”, in Milton Ohata (org.), *Eduardo Coutinho*, São Paulo, Cosac Naify/Edições Sesc, 2013, p. 505-523.

Os procedimentos técnico-formais que dão sentido dramático à luta campestre interrompida pela truculência civil-militar já nasceram velhos. Em oposição a eles, como tentei mostrar, a força de Elizabeth não envelheceu, puxando para si o sentido épico dos procedimentos arregimentados em boa parte do filme. Também o clima de fechamento de horizonte histórico, para azar nosso, permanece muito atual. À cena de despedida da líder campestre segue-se a notícia do falecimento de João Virgínio, anunciada na última sequência do filme. Um dos dois únicos sobreviventes fundadores da Liga de Galileia, marco inaugural do combate pela redistribuição de terra no século XX brasileiro, sua morte ressoa no conjunto de *Cabra marcado* como um luto histórico. Nas imagens de um carnaval no terreiro de sua casa, vemos o morto, vivo, um recado dos que não podem acabar de morrer. A notícia da morte é dada pela *voz off* que se choca com o som do maracatu, vindo da cena de despedida anterior.<sup>19</sup> A música afro costura portanto as duas cenas, chamando a atenção para o que se cala: a inaudível a fala de Elizabeth antes que ela termine (o próprio cineasta interrompe-a dando adeus); a dança alegre/triste de João Virgínio — no presente da enunciação, um corpo sem alma; colocando, assim, de molho o ânimo com os tempos festivos de “Abertura democrática”. Junto ao morto que ainda se mexe, a fala de Elizabeth fica no ar, inclusive a parte que não pudemos ouvir, seguramente com um sentimento do mundo oposto à democracia dos ricos, que desde então não cessa de afiar os dentes.

#### Referência da publicação:

PACHECO, A. P., “Desigualdades atuais de *Cabra marcado para morrer*”. In NITRINI, S. e HOSSNE, A. S. *Memória e trauma histórico — literatura e cinema*. São Paulo, HUCITEC Editora, 2018. p. 217-235

---

<sup>19</sup> Num ensaio de 1986 que marcou época, Jean-Claude Bernadet lê a sequência sobre João Virgínio como “final verdadeiro”, contraposto ao “final perfeito”, a despedida de Elizabeth. Nossa análise, como procurei mostrar, vê continuidade entre as duas sequências finais, ambas deceptivas. Cf., do autor, “Vitória sobre a lata de lixo da História”, Milton Ohata (org.), *Op. cit.*, p. 464-482.