

**AUTOR**

**Gabriel Ferreira Vasconcelos\***

[gabrielfevas@hotmail.com](mailto:gabrielfevas@hotmail.com)

\* Mestrando em Artes do Espetáculo, Cinema e Artes Cênicas na Université de Liège (Bélgica).

# A militância da forma em *Cabra marcado para morrer*: distanciamento, dispositivo meta-reflexivo e construção de realidade como estratégias da segunda fase do documentário de Eduardo Coutinho

La militancia de la forma en *Cabra marcado para morrer*: distanciamento, dispositivo reflexivo y creación de la realidad como estrategias de la segunda fase del documental de Eduardo Coutinho

*The militancy of the form in Cabra marcado para morrer: distance, meta-reflexive device and construction of reality as strategies of the second phase of Eduardo Coutinho's documentary*

## RESUMO

O trabalho consiste em uma análise das estratégias formais de Eduardo Coutinho no documentário *Cabra marcado para morrer* (1984). Estas estratégias marcaram a segunda fase da carreira do cineasta. No período, Coutinho negava o viés militante da juventude e as convenções televisivas, em um movimento de busca pelas condições de produção da verdade e pela super-verité dos personagens (Jean Rouch), isto é, da imagem si mesmo projetada na mise en scène do depoimento. Em resumo, isso se dava, entre outras estratégias, a partir do distanciamento brechtiano (presença da equipe e do aparato técnico no quadro), de um dispositivo meta-reflexivo (narração reflexiva e anti-normalizadora, por exemplo), da filmagem contínua e da construção da realidade por meio da criação de fatos não-naturais.

## RESUMEN

El trabajo consiste en un análisis de las estrategias formales de Eduardo Coutinho en el documental *Cabra marcado para morir* (1984). Estas estrategias marcaron la segunda fase de su carrera. En ese período, Coutinho negaba el sesgo militante de su juventud y las convenciones televisivas, en un movimiento de búsqueda de las condiciones de producción de la verdad y la "super-verité" de los entrevistados (Jean Rouch). En pocas palabras, esto ocurrió gracias al distanciamiento brechtiano (presencia del equipo y el dispositivo técnico de la película), un dispositivo reflexivo (por ejemplo, narración reflexiva y anti normalizadora), el rodaje continuo y la construcción de la realidad mediante la creación de hechos no naturales.

## ABSTRACT

The work consists of an analysis of the formal strategies of Eduardo Coutinho in the documentary *Cabra marcado para morir* (1984). These strategies marked the second phase of the filmmaker's career. In the period, Coutinho denied the militant bias of youth and the television conventions, in a search for the conditions of production of truth and for the super-verité of the interviewees (Jean Rouch). In short, this was done, among other strategies, from the Brechtian distance (presence of the team and the technical apparatus in the picture), a meta-reflexive device (reflexive narration and anti-normalizing, for example), continuous filming and Construction of reality through the creation of unnatural facts..

## 1. Introdução

*Cabra marcado para morrer* (1984) foi o primeiro documentário que Eduardo Coutinho (1933-2014) realizou para o cinema. Se certas características da obra de Coutinho já estão presentes no referido documentário, como a constante reflexão sobre o ato de filmar, este filme possui um estilo diferente dos seus últimos trabalhos.

Como destaca Bezerra (2013), há três grandes períodos na cinematografia de Eduardo Coutinho. Uma primeira fase de experimentação corresponde ao período Globo Repórter, em que o cineasta trabalha para a TV Globo e descobre o cinema do real. Em seguida, *Cabra* inaugura uma segunda etapa, marcada por uma linguagem mais reflexiva e pela busca da “verdade da filmagem”, um período de gestação para o que viria a seguir (Bezerra, 2013, p. 403). Na década de 1990, o estilo do documentarista enfim se consolida como um “cinema de conversação”, a terceira e última etapa de sua carreira. Nesse momento, o cineasta domina plenamente as entrevistas que conduz, e a matéria-prima de seu filme é composta unicamente por histórias individuais, que, via de regra, carregam um caráter mais universal.

Aqui, nos interessa a segunda fase do documentário de Eduardo Coutinho, período de transição que originou um modelo novo de registro do real, que nega o formato televisivo e o discurso militante a fim de inaugurar o que chamaremos aqui de “militância da forma”. Considerando um esquema de comunicação tradicional, é possível dizer que, a partir de uma série de estratégias formais, Coutinho substitui a politização da mensagem, pela politização do código, isto é, da sua linguagem cinematográfica.

A compreensão desse processo passa necessariamente pela análise de *Cabra marcado para morrer*, objeto deste artigo. Investigaremos, portanto, as estratégias de Coutinho, a partir da estrutura do filme, no que diz respeito à minutagem, seus principais eixos temáticos e suas escolhas formais. Além disso, serão apreciados dois textos escritos pelo próprio realizador, nos quais ele contextualiza sua técnica de entrevista e sua linguagem reflexiva. São eles: *O olhar no documentário* e *O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade*.

## 2. A história do filme

*Cabra marcado para morrer* conta a história de camponeses que haviam participado como personagens de outro filme iniciado por Eduardo Coutinho, em 1964, e que foi interrompido pelo golpe de Estado civil-militar daquele ano.

Embora muito se fale em um único filme terminado vinte anos depois, graças ao nome homônimo e o cumprimento dos objetivos do primeiro projeto, isto é, contar a história de João Pedro Teixeira, líder camponês nordestino, o documentário de 1984 (*Cabra/84*), guarda uma existência própria por ir muito além da proposta do primeiro filme (*Cabra/64*), ao reunir novos objetos e também novas ambições, como a definição de um estilo meta-reflexivo, rebelde à tradição do documentário de televisão praticado no Brasil durante a década de 1980. Mas, antes de adentrar esta seara, é importante contar e contextualizar a história de *Cabra/64*.

Em 1962, Eduardo Coutinho era membro do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE). Ligada à esquerda, a entidade reunia representantes de todas as artes e tinha como objetivo “a construção de uma ‘cultura nacional, popular e democrática’, por meio da conscientização das classes populares” (Centro Popular de Cultura - CPC). Nesse contexto de arte

### PALAVRAS-CHAVE

Documentário;  
Eduardo Coutinho;  
Militância  
da forma;  
Distanciamento  
brechtiano;  
Dispositivo meta-  
reflexivo.

### PALABRAS CLAVE

sDocumental;  
Eduardo Coutinho;  
Militancia  
de la forma;  
Distanciamiento  
brechtiano;  
Dispositivo  
metareflexivo.

### KEYWORDS

Documentary;  
Eduardo Coutinho;  
Film form  
militancy; Brecht's  
distancing; meta-  
reflexive device.

Recibido:  
01.03.2017

Aceptado:  
22.06.2017

militante, viajou para o Nordeste para documentar espetáculos de teatro, manifestações populares e a realidade social de comunidades constantemente afetadas pela seca. No interior do estado da Paraíba, filmou um protesto pela morte de João Pedro Teixeira, fundador do sindicato Liga Camponesa do Sapé, assassinado por policiais militares a mando de um latifundiário.

Impressionado com a história, Eduardo Coutinho voltou ao local dois meses depois para a realização de um longa-metragem dramático sobre a história de João Pedro. A ideia era filmar no exato local do assassinato. Contudo, em função de um conflito que deixou onze mortos, as locações foram transferidas para o Engenho Galileia, em Pernambuco, um sítio histórico das lutas camponesas, que foi oficialmente entregue aos trabalhadores depois de uma dura batalha judicial. A mulher de João Pedro, Elizabeth Teixeira, interpretaria a si mesma e camponeses pernambucanos fariam os demais papéis.

As filmagens começaram no final de fevereiro de 1964, e se estenderam por 35 dias até 1º de abril, dia do golpe de Estado. No dia seguinte, ciente da perseguição que se avizinhava, a equipe se dividiu e deixou Galileia. As tropas não tardaram a chegar e logo apreenderam os rolos de filmes, câmeras e demais equipamentos. Alguns camponeses foram presos, assim como Eduardo Coutinho e outros cinco técnicos, encontrados em cidades próximas.

A imprensa reforçava a histeria anticomunista propalada pelo governo militar: a versão corrente dizia sobre a interceptação de material altamente subversivo, comunista, que contava com a participação de cubanos. Chegou-se a falar em milhares de metralhadoras.

Apesar das apreensões, a maior parte dos negativos filmados havia sido enviada para um laboratório no Rio de Janeiro e estavam salvos: cinquenta minutos de cenas fragmentadas e repetidas que totalizavam cerca de 40% do projeto inicial. Ainda assim, em uma conjuntura marcada por prisões arbitrárias e repressão ideológica crescente, foi impossível terminar o filme.

No final dos anos 1970, diante do desgaste econômico do regime e as continuadas pressões sociais por democracia, os militares se viram instados

a iniciar o que chamaram de “abertura política lenta gradual e segura”, que só seria concluída em 1988. Nove anos antes, porém, em 1979, a Lei de Anistia marcou uma nova fase de relativa liberdade dentro do regime, permitindo a volta de exilados políticos e o fim da clandestinidade para uma série de militantes, como a própria Elizabeth Teixeira.

Foi então que Eduardo Coutinho voltou a considerar, de fato, retomar a história. Ainda em 1979, ele viajou a Pernambuco e começou a procurar pelos camponeses. Depois de pouco mais de um ano em busca de financiamento, voltou à região com a ideia de fazer um filme que mostrasse a viúva contando a história do marido com o auxílio das imagens antigas, além da trajetória de cada um dos personagens de 1964.

Em dois dias, o cineasta localiza e faz um contato breve com todos os antigos personagens e parte à procura de Elizabeth Teixeira, cujo paradeiro só era conhecido pelo filho mais velho, Abraão, e o mais novo, Carlos, que morava com a mãe. Desde 1964, ela vivia clandestinamente e separada do restante da família, sob o nome de Marta, em um vilarejo de nome São Rafael, no interior do estado do Maranhão.

Após chegar de surpresa, Eduardo Coutinho mostra as cenas do filme antigo e entrevista Elizabeth durante três dias, assim como seus filhos e vizinhos. Então, ele retorna ao Engenho Galileia, onde reúne os camponeses para a projeção das cenas de *Cabra/64*, que seria filmada, e para a realização de entrevistas por mais alguns dias. Além disso, também encontra e entrevista o pai de Elizabeth e alguns de seus filhos criados pelo avô.

Com todo esse material, ele voltou ao Rio de Janeiro, onde fez as últimas filmagens com três dos onze filhos de Elizabeth que não viam a mãe desde 1964 e haviam migrado para o sul do país em busca de melhores condições de vida.

Lançado em 1984 no Festival do Rio, o filme correu o mundo e fez enorme sucesso, recebendo o prêmio de melhor filme do *Festival du Réel*, de 1985, em Paris, além de premiações nos festivais Internacionais de Cinema de Berlin, Nova York, Havana, Québec entre outros.

### 3. A estrutura do filme: durações calculadas, jogos de espaço-tempo e eixos temáticos dicotômicos

O filme tem duas horas de duração, que podem ser divididas em quatro grandes partes: uma introdução didática, com um resumo factual da saga camponesa e cinematográfica de que o filme trata; uma segunda parte dedicada à vida de João Pedro Teixeira e à trajetória de cada um dos camponeses-atores depois do golpe de 1964, com destaque para Elizabeth Teixeira; uma terceira parte dedicada à memória da perseguição a equipe de *Cabra/64* após o golpe de estado; e uma parte final que traz a busca de Eduardo Coutinho por cada um dos filhos vivos de Elizabeth Teixeira.

A primeira parte tem cerca de dez minutos e começa com dois planos curtos, que mostram uma paisagem crepuscular onde há um sítio e homens preparando uma projeção. Depois, seguem-se somente imagens de arquivo em preto e branco: fotografias, recortes de jornal, imagens gravadas em 1962 por Eduardo Coutinho e outras de *Cabra/64*. É um bloco de apresentação do conteúdo e da forma do filme, que dá todas as informações necessárias para que o espectador acompanhe o desenrolar da narrativa. Os dois primeiros planos situam o filme no tempo presente, assim como a narração que acompanha o mergulho no passado por meio das imagens. Então, são apresentados todos os fatos que serão aprofundados e subjetivados a seguir, assim como o tipo de imagem de arquivo que será utilizado, o formato de narração, e sua estratégia reflexiva. O bloco termina com a retomada do plano da preparação da projeção e a transição para o tempo presente, marcada por uma tomada panorâmica diurna do mesmo sítio (Galileia). O plano é acompanhado pela voz-off de Coutinho, que data o tempo da filmagem, no presente, e explica seus objetivos com *Cabra/84*.

A segunda parte marca, de fato, o início das filmagens do tempo presente e alterna ou conjuga entrevistas, imagens de arquivo e narração. Embora esta parte possua uma homogeneidade garantida pela evolução paralela de temas, é possível identificá-los separadamente, instituindo subpartes trabalhadas com extremo rigor metodológico. Esse rigor envolve equidade de tempo: cada subparte tem de cinco a oito minutos, podendo repetir o

tema do qual trata. Há também táticas de transição dignas de atenção, que não só ajudam a mudar o tema tratado com fluidez, mas também jogam com a noção de espaço-tempo.

Aqui acontece a primeira entrevista, com o camponês João Virgínio. É importante notar que a estratégia adotada se repetirá ao longo de todo o filme: primeiro, o narrador faz uma pequena apresentação do entrevistado e, depois, mostra-se uma parte do depoimento. João Virgínio não fala de si, mas da história da luta camponesa no Engenho Galileia, um primeiro tema cuja exposição dura aproximadamente cinco minutos.

Imediatamente depois, Coutinho volta para a projeção que estava sendo preparada nos primeiros planos do filme e que, finalmente, vai começar. Subitamente, passamos ao tema das trajetórias dos camponeses. O narrador, então, apresenta quatro deles: José Daniel, Brás, Bia e João Mariano, dos quais somente "Bia" não testemunha. Cícero, que morava no sul do país e por isso não foi à projeção, aparece nas imagens e é reconhecido pelos amigos, sendo entrevistado posteriormente. Esta parte tem exatamente oito minutos.

Em seguida, o narrador apresenta Elizabeth Teixeira. Como vai se repetir na maioria das transições, a personagem surge dentro de outro trecho/tema. Nessa transição, ela é reconhecida pelos amigos durante a projeção de *Cabra/64*. Novamente, cerca de oito minutos são dedicados exclusivamente à sua história, até que ela mesma, questionada por Eduardo Coutinho, começa a falar sobre a relação com João Pedro Teixeira. Naturalmente, em menos de dois minutos, a temática transita para a vida do líder camponês assassinado, outro tema específico de interesse. Estamos aos trinta e três minutos de filme. Logo, são usados dois trechos da entrevista com Manoel Serafim, amigo de João Pedro. Manoel é brevemente apresentado, mas só fala de João Pedro, descrevendo o amigo fisicamente e, depois, ideologicamente.

Nesse ponto, aos trinta e oito minutos, o conteúdo volta a transitar para outro tema, a história da Liga do Sapé que, se confunde com a história de seu líder. Até por isso, as duas temáticas passam a coexistir em um trecho contínuo, cuja maior duração é entrecortada por cenas inteiras de *Cabra/64*.

Finalmente, aos cinquenta e dois minutos, Eduardo Coutinho volta para a noite da projeção e, como narrador, diz: “a projeção em Galileia começou há mais de uma hora e os espectadores continuam atentos”. A fala vem justamente quando os espectadores do próprio *Cabra/84* já estão na sala há cerca de uma hora. Esta é uma entre as tantas manifestações sutis do poder meta-referencial e reflexivo do filme, que a todo instante cita o cinema, seja na própria narração, seja com imagens de claquetes, câmeras e projetores.

Depois disso, a segunda parte entra em sua etapa final com um novo bloco de exatos oito minutos, em que mostra a emblemática entrevista de José Mariano para recontar sua trajetória. Aqui, o silêncio toma parte na narrativa para enunciar o medo em falar dos episódios de 1964, algo recorrente ao longo do filme. No final, volta-se a abordar a vida de Elizabeth e seu papel de líder da Liga após a morte do Marido.

Com uma hora e um minuto de filme, o conteúdo transita de forma emblemática para a quarta parte: a perseguição ao filme depois do golpe de 1964. Para tal é usada uma das cenas de *Cabra/64*, em que João Pedro está reunido com camponeses em sua casa e Elizabeth vai até a janela. Ao ver a polícia se aproximar, ela diz: “tem gente lá fora”. Em seguida, se sucedem vários planos dos camponeses reproduzindo a fala, que ganha novo sentido: não é mais a polícia que vem interromper a reunião e prender João Pedro em 1962, mas sim os soldados que vêm interromper as filmagens dias após o golpe de 1964.

A partir de então, em um dos trechos mais dinâmicos do filme, Eduardo Coutinho busca a memória dos camponeses sobre aqueles dias de perseguição, mostrando o percurso da equipe no sítio, o local em que esconderam os equipamentos etc. Esta parte traz dois pontos altos.

Primeiro, a cena em que João José, o filho de José Daniel, resgata os dois livros que ganhou da equipe de filmagem em 1964. Um deles é o romance *Histórias de um manuscrito – Kaputt*, de Curzio Malaparte, em que o personagem dele mesmo confia suas reportagens de guerra a um camponês. Mais uma vez, o episódio serve de metáfora a outro espaço-tempo: a perseguição à equipe do filme,

que confia todo o material aos camponeses. O outro ponto alto, que encerra essa parte, é o forte depoimento de João Virgínio sobre a sua tortura e os seis anos de prisão que amargou após 1964.

A terceira e última parte, que envolve a busca de Eduardo Coutinho pelos filhos de Elizabeth, ocupa os últimos trinta e seis minutos de filme e também lança mão de entrevistas, imagens de arquivo e narração, sendo introduzida por um trecho de entrevista da personagem, então principal figura do filme. Eduardo Coutinho pede para que ela fale dos filhos Carlos, que mora com ela, Paulo Pedro, que sofreu um atentado, e Marluce que entrou em depressão pela morte do pai e se matou. Depois, o próprio realizador parte em busca dos outros cinco irmãos de que se tem notícia. Dois deles ainda residem na Paraíba, sendo que um deles mora com o pai de Elizabeth, rapidamente entrevistado. Três migraram para o Rio de Janeiro, e o último mora em Cuba, onde recebera uma bolsa ainda criança e estudava medicina. Seu depoimento foi registrado por uma equipe cubana e enviado como contribuição para o filme, o que consta na narração.

É importante notar que todas essas entrevistas estão unidas por uma fotografia de Elizabeth com todos os filhos que funciona como um fio condutor, reaparecendo a cada encontro, com o quadro focando no rosto do filho em questão. Mais do que nunca, Coutinho prezou pela filmagem espontânea, chegando de surpresa para as filmagens. A ideia era captar as negociações que precedem as entrevistas e a emoção dos filhos ao receber notícias da mãe. Embora a estratégia se justifique pela caça ao acontecimento único, há implicações éticas, como a filmagem desautorizada.

Ao fim, o filme volta para São Rafael, cidade onde Elizabeth residia no momento das filmagens. Então, é explorada a reafirmação de sua identidade verdadeira entre os vizinhos, provocada pelos dias de filmagem. Ela deixa clara a vontade de encontrar os filhos e o fala sobre a sua cooperação com a associação de moradores local, que funciona como uma espécie de participação política latente. No final, no momento da despedida, Elizabeth profere um forte depoimento contra o regime, que contrasta com a sua primeira fala, tímida e determinada pelo filho Abraão. Sua fala final não só resume a sobrevivência da luta camponesa, como mostra sua evolução três dias de filmagem.

Aqui vale notar a técnica de entrevista e montagem de Eduardo Coutinho. Os depoimentos são conseguidos por meio de uma ou mais conversas de média duração (quinze a vinte minutos), filmadas continuamente, com o propósito de captar pausas, silêncios e imperfeições. A ideia, explica, é se aproximar do “tempo real” e permitir “grandes atuações”, isto é, que o entrevistado consiga elaborar a *mise-en-scène* diante da câmera.

Eu e o Edgar Moura (cinegrafista) filmamos certos personagens continuamente, com um rolo de filme inteiro, de dez minutos. E isso permite grandes atuações, de ator mesmo. Quem lembra o passado também é ator. Aquele cara que fala do sotaque carioca dos “cubanos”, por exemplo: falou durante dez minutos, sem corte... Procurei, o mais possível, o tempo real (Coutinho, 2013b, p. 26).

Essa aproximação com o “tempo real” também é obtida respeitando-se a cronologia das falas. Embora as falas dos personagens se misturem, a cronologia individual de cada participação é mantida. Isso fica bem claro no caso de Elizabeth e ajuda a denotar a sua evolução de espírito, efeito buscado por Coutinho.

Já no que diz respeito à *mise-en-scène* do documentário, uma entrevista simbólica é a de João Virgínio sobre a tortura. Como um ator, de óculos escuros, ele encena com ironia a tortura, provocando a risada dos interlocutores: quer passar a ideia de que superou tudo com facilidade. Sobre seu interesse manifesto nesse aspecto do documentário, Eduardo Coutinho comenta:

Outra tolice que se diz há dezenas de anos é que a presença da câmera torna qualquer gesto ou fala artificial, na medida em que a simples presença da câmera muda as pessoas. Jean Rouch, documentarista francês pioneiro em certos campos já respondeu muito claramente algo óbvio: que isso que é “verdade”, em parte, não tem a menor importância porque às vezes é mais importante que a câmera catalise essa comunidade, catalise as pessoas que estão diante dela, para que elas revelem uma “superverdade” delas. Na medida em que a pessoa pode representar para a câmera,

isso passa a ser interessantíssimo também. Como ela representa para a câmera? Que papel? Que figura? E que personagem ela quer representar para a câmera? Isso é tão interessante quanto aquilo que ela revela sem a presença da câmera. (Coutinho, 2013a, p. 19)

Além de tudo isso, é importante notar que dois eixos temáticos dicotômicos atravessam todo o conjunto de entrevistas: “religião x comunismo” e “medo x coragem”.

A primeira fica clara nas perguntas recorrentes sobre a religiosidade da maioria dos personagens. Aparentemente sem razão, o tema da religião ganha sentido narrativo quando o narrador lê a notícia sobre a presença comunista no Engenho Galileia. Ora, se a imensa maioria dos camponeses e mesmo o líder João Pedro eram fortemente religiosos, não poderiam ser comunistas, como atestou a imprensa. Ao perguntar sobre religião sistematicamente e depois citar a versão mentirosa dos fatos, Coutinho faz uma crítica indireta à paranoia comunista do regime e de parte da sociedade brasileira da época.

Já a dicotomia “medo x coragem” também está presente todo o tempo em diferentes graus e está relacionada ao espírito do período no Brasil: a oposição ao regime era gradualmente aceita, mas o poder ainda estava nas mãos dos militares. Assim, até que ponto era permitido falar? Essa dúvida fica clara na postura corajosa crescente de Elizabeth que contrasta com as ressalvas do filho Abraão e, sobretudo, com o medo de Mariano em falar. Da mesma maneira, essa questão se coloca ao próprio filme: tratar desses temas ainda sob a repressão militar foi um ato de coragem de Coutinho, que soube driblar a censura sem prejuízo ao filme, principalmente porque negou o discurso militante e se apoiou em uma narração sóbria, factual e reflexiva.

#### 4. A militância da forma: a verdade da filmagem e estratégias de distanciamento brechtianas

Com *Cabra/84*, Coutinho tinha o objetivo claro de terminar um projeto interrompido vinte anos atrás e contar a história de seus integrantes conduzindo o novo projeto como o microcosmo do interior de um país dominado por latifundiários truculentos que reafirmaram seu poder com o surgimento de um governo ditatorial eficaz em reprimir duramente quaisquer iniciativas de organização sindical no campo e na cidade. Esse contexto de injustiças do latifúndio e do regime eram temas que Eduardo Coutinho jamais aceitaria tratar de forma genérica, mas dos quais, sabia, era preciso falar! “Era absolutamente necessário integrar a história do filme com a do Brasil dos últimos vinte anos. É por isso que ele começa com um pequeno documentário que filmei 1962” explica (Coutinho, 1984). Assim, o cineasta não trata diretamente desses temas na narração, mas os deixa emergir nas palavras dos camponeses ou nas imagens de arquivo. Ele tinha perfeita noção da força dessa segunda camada discursiva, mas evocá-la pura e simplesmente. Talvez resida aí grande parte da força política do filme e, certamente, seu sucesso em driblar a censura prévia ainda ativa em 1984.

Mas, para além dos objetivos ligados ao conteúdo do filme, suas intenções ligadas a forma do filme terão especial destaque neste trabalho. Em linhas gerais, esses objetivos formais coadunam com o desejo de Eduardo Coutinho em romper com a linguagem do documentário de televisão e a vontade de se despir de preconceitos de classe e dos vícios do cinema militante de esquerda do qual fizera parte quando mais novo.

De fato, nos quatro anos anteriores ao início de *Cabra/84*, Eduardo Coutinho trabalhou para o *Globo Repórter*, um programa de documentários da TV Globo, emissora líder absoluta de audiência no Brasil, que apoiara o golpe de 1964 e mantinha estreitas relações com o regime. Ainda assim, o programa constituía um espaço de resistência dentro da empresa. “Nessa época, apesar da ditadura, nosso núcleo constituía-se num nicho dentro da emissora onde se permitia um trabalho mais autônomo, mais lento, mais aberto à controvérsia e a uma relativa experimentação” explica o cineasta (Coutinho, 2013a, p. 17-18).

Essa diferenciação se dava tanto em conteúdo, por mostrar o “Brasil profundo” com sua pobreza e desigualdade, como em forma, por ser a única atração do canal a trabalhar com filme reversível e não *videotape*. Isso requeria um cuidado maior com os rolos, que eram menos acessíveis às intervenções da direção geral e, portanto, menos suscetíveis a adequações à linguagem do telejornalismo. Os cânones dessa linguagem estavam previstos no Manual da emissora: depoimentos de até trinta segundos, planos de três a quatro segundos podendo chegar a oito com movimento de câmera, proibição do silêncio (por ser um tempo morto, que induz o público a acreditar num defeito técnico e leva à mudança de canal) e busca incessante pela imitação do real.

A introdução do *videotape* no *Globo Repórter* foi a senha para a saída de Coutinho. E *Cabra/84*, seu trabalho imediatamente posterior à TV, era a chance de fazer tudo ao contrário.

Em seu naturalismo virulento que diz ‘isto é real, nós estivemos aqui, isso de fato aconteceu’, nossa televisão abomina mais que tudo mostrar as negociações que presidem a uma filmagem, as relações de confronto entre duas instâncias instaladas nos lados opostos da câmera. Enfim, como dizem os eruditos, desvelar o trabalho da enunciação é crime de lesa-credibilidade (Coutinho, 2013a, p. 19).

Tudo o quanto era negado pelo documentário de televisão viraria procedimento em *Cabra/84*, em um esforço de reflexão sobre o ato do documentário que vai perfeitamente de encontro à lógica brechtiana de distanciar o público para suscitar a crítica racional. O formato do filme, nada mais é do que um mosaico de estratégias de distanciamento que pavimentam a busca de Coutinho pela “verdade da filmagem”.

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 seus melhores casos – e isso já foi dito por muita gente – é a verdade da filmagem. A verdade da filmagem significa revelar em

que situação, em que momento ela se dá e todo o aleatório que pode acontecer nela. Há mil formas de mostrar isso, desde a presença da câmera, do diretor, do técnico de som, até a coisa sonora da troca de palavras, incluindo incidentes que aparecem, como o telefone que toca, um cachorro que entra, uma pessoa que protesta por não querer mais ser filmada ou que discute com você diante da câmera. Então isso daí é importantíssimo porque revela muito mais a verdade da filmagem que a filmagem da verdade, porque inclusive a gente não está fazendo ciência, mas cinema (Coutinho, 2013b, p. 23).

Com relação ao filme especificamente, ele diz:

A picada que o filme abre, a meu ver, não é tanto o fato de a equipe aparecer – isto já se faz muito. O importante, a meu ver, é que certas informações no texto e na estrutura servem para indicar as condições de produção da verdade (Coutinho, 1984, p. 26).

Podemos dizer que, em *Cabra/86*, essa busca pelas “condições de produção da verdade” começa com a descrição precisa, na narração, da data, do local e das condições de filmagem. A cada entrevista, o espectador é informado sobre a abordagem do personagem: mais de uma vez, as negociações que precedem a conversa são relatadas ou mesmo filmadas.

Três exemplos são emblemáticos: primeiro, a explicação sobre a intermediação de Abraão para que o Coutinho chegasse até Elizabeth. Mais do que citá-la, Coutinho usa o espaço da narração para comentá-la e pontuar seus efeitos na postura da personagem, que estava desconfortável e foi praticamente obrigada a agradecer o general-presidente João Figueiredo. Depois, quando Coutinho vai até a casa do pai de Elizabeth e revela a negociação para entrevistá-lo: ele aceita falar, mas logo desiste. Por fim, estratégia parecida é adotada quando a equipe chega para entrevistar o filho José Eudes, que exige uma conversa particular com o cineasta antes de qualquer coisa. O trecho em que Eduardo Coutinho entra em sua casa e devolve o microfone pela fresta da porta, provavelmente por exigência do personagem, poderia ser cortado sem prejuízo a narrativa, mas foi mantido enquanto

esforço pela realidade da produção. Aliás, mesmo quando não há negociação, faz-se questão de mostrar o momento da chegada da equipe na casa do personagem. É o caso das entrevistas com as duas filhas de Elizabeth que moram no Rio de Janeiro.

Também vale destacar como estratégia de distanciamento a simples inclusão da voz do entrevistador, o próprio Eduardo Coutinho que, por vezes, também aparece na imagem. Isso também mostra os termos em que a entrevista foi obtida: os personagens estão sendo estimulados por perguntas e estão falando com o realizador, uma pessoa, e não com o espectador ou a câmera e o cinema enquanto entidades subjetivas. Eduardo Coutinho considera a ausência (ainda recorrente) do entrevistador em documentários um absurdo porque busca “dar a aparência de que só havia uma fala do interlocutor, sem ser provocado” (Coutinho, 1984).

A sua presença na imagem também nega o ritual dos documentários que fez para a televisão e preserva o seu ponto de interesse, o diálogo que exige proximidade. “Ninguém conversa a essa distância. Você tem de estar junto. Senão, é como se houvesse uma barreira, a pessoa fala como se estivesse falando para a polícia ou para o ‘cinema’, quer dizer, está prestando um depoimento” (Coutinho, 1984). Além disso, com essa “verdade do diálogo” se situam as partes: fica claro o confronto entre as ideologias e a classe social da pessoa que filma e da que é filmada, isto é, um cineasta intelectualizado de classe média alta e camponeses pobres, pouco instruídos e, em geral, fortemente religiosos. Ao filmar o encontro, a abordagem, Eduardo Coutinho quer mostrar e fazer o espectador pensar sobre o choque cultural envolvido.

É importante aqui destacar a sutileza da presença de Eduardo Coutinho, atenuada pelo fato de ser ele mesmo um personagem daquela história, o realizador de *Cabra/64* que tem certa intimidade com os camponeses e faz parte, ele mesmo, dos eventos narrados. Isso fica evidente pelas reverências e as demonstrações de confiança que recebe dos personagens ao longo de todo o filme: Elizabeth, por exemplo, trata o cineasta pelo sobrenome e fala “meu amigo Coutinho”, Abraão e Eudes julgam o Doutor Eduardo Coutinho dignos



de sua confiança, a filha Marta sabe perfeitamente quem é ele, etc. E isso fica ainda mais claro na sequência em que Eduardo Coutinho pede para que um dos filhos do camponês narrar o episódio da chegada dos militares, em que ele é obrigado a se esconder e fugir: Eduardo Coutinho é parte da história que conta, sabe disso e usa isso.

Na mesma lógica de captar a realidade da produção, se insere a opção pela inclusão da câmera, microfone e equipe no filme. Eduardo Coutinho quer a todo o momento lembrar que se trata de um filme e chega a dedicar um plano totalmente a isso, quando está entrevistando José Mariano e interrompe a conversa para saber se a captação está boa, porque ventava forte. Mesmo as projeções, embora guardem sentido diegético, também atuam para citar o cinema e fazer o espectador refletir sobre o ato de assistir um filme e as transformações que isso provoca.

Por fim e, talvez a inovação mais decisiva no sentido de despir a arte do documentário, é o uso da figura do narrador em *Cabra/84*. Ao todo, Eduardo Coutinho utiliza três vozes-off: as vozes dos poetas Ferreira Gullar e Tite de Lemos e a sua. Cada uma tem uma função específica. A primeira voz que aparece, de forma impessoal e formal é a de Ferreira Gullar, que vem contextualizar o espectador, contando precisamente fatos do presente e do passado sem os quais a compreensão do documentário fica impossível. A segunda voz que a aparece é a do próprio Eduardo Coutinho, em primeira pessoa, relatando o que testemunhou no Nordeste, na década de 1960, e o que pretende fazer então, vinte anos depois. Nessa narração, ele chega a fazer comentários sobre as próprias questões do filme, como se quisesse pensá-lo junto do espectador. A terceira e última voz, a de Tite Lemos, é especialmente pontual e, como explica o cineasta Claudio Bezerra, em uma análise do filme, faz às vezes de porta-voz dos inimigos do passado, interpretando com ironia uma matéria publicada na imprensa sobre o resultado da operação policial que interrompeu as filmagens de *Cabra/64* e a presença de cubanos no local.

Eduardo Coutinho, que não chega a considerar a terceira voz como a de um narrador, em função da aparição única, mais uma vez diferencia sua opção da linguagem do tele documentário:

Na televisão, o normalizador é o locutor. O locutor é a voz da televisão, do chefe, do especialista. Mas narração pode ser outra coisa, podemos ter narrações que comentam a si mesmas... (Em *Cabra/84*) a narração é para pensar o que se faz. Todo filme é construído, é uma narrativa. Pensar o filme não quer dizer dar uma posição sobre aquele assunto como um especialista: é dar uma posição sobre o filme, sobre cinema, sobre a vida (Coutinho, 1984).

## 5. Um estilo próprio: a negação da militância e da falsa neutralidade

A opção de Eduardo Coutinho por uma narração reflexiva, sem argumentos de autoridade ou juízos de valor coincide com a ideia manifesta “de se livrar de qualquer viés ideológico para fazer um filme de esperança” (Coutinho, 1984). Ele queria se livrar da antiga postura de porta-voz do povo e, ao mesmo tempo, se distanciar das tendências do que chamou “documentários tradicionais”. A primeira tendência seria a tentativa de captação do real pela justaposição de entrevistas, sem o uso da narração e sob a alegação de que não se deve interferir, quando na verdade a montagem é uma interferência óbvia. A outra tendência, segundo ele, estava mais ligada ao cinema militante e previa o texto normalizador, autoritário, em que se utiliza a voz-off para ditar o que o espectador deve pensar da realidade.

No filme, eu nunca me coloco no mesmo plano de um camponês. Vinte anos atrás, diziam que deveríamos ser os porta-vozes do povo. Eu não sou o porta-voz dos camponeses. Tal atitude seria demagógica. E também: jamais quis fazer um filme que fosse uma análise do movimento camponês, uma análise das contradições entre os partidos e tendências. Também não pretendi que as pessoas reconstituíssem o passado, simplesmente porque é impossível reconstituir o passado. Quis fazer algo sobre a memória do presente, como me disse um

espectador... O importante era a memória das pessoas, falando depois da Anistia e diante de uma câmera. O que é, afinal, um filme histórico? É possível recuperar integralmente o que aconteceu? Nunca. As reconstituições são sempre falsas (Coutinho, 2013b, p. 27).

## 6. A transformação da realidade pelo filme: da provocação de fatos à superverdade

Após o lançamento de *Cabra/84*, muito se falou em seu “caráter único” devido a seu teor reflexivo, mas também do que podemos chamar “dispositivo de transformação da realidade” (Lima Junior, 2013). Isso significa que boa parte dos episódios captados e mesmo as entrevistas advém do próprio ato da filmagem. Eduardo Coutinho não pratica cinema direto, não capta a realidade crua. Ele cria fatos e intervém subjetivamente na realidade que busca captar. A expressão máxima disso é a filmagem da projeção de *Cabra/64* aos camponeses, que tem um forte significado estético e “catalisa a superverdade” das pessoas. Sobre isso, o cineasta Walter Lima Jr. diz:

*Cabra marcado para morrer* vem enriquecer a observação da ação do cinema sobre o real, em aspectos bastante significativos: um deles, sua capacidade de interagir entre seus personagens, transformando-os em com isto se transformando. Os camponeses que veem os copióes de Coutinho não são mais os mesmos no dia seguinte. Provocados por uma realidade (cinematográfica) anterior, eles voltam a agir, dessa vez estabelecendo novos rumos para o filme que está sendo feito (Lima Junior, 2013, p. 45).

Noutro trecho do filme, Eduardo Coutinho lança mão de um procedimento parecido: ao chegar para entrevistar a filha Marta, no Rio de Janeiro, ele mostra o áudio da mãe, o que a emociona profundamente. Isso modifica tacitamente todo o depoimento que vem a seguir. Em suas palavras, trata-se de “filmar sempre o acontecimento único, que nunca houve

antes e nunca haverá depois. Mesmo que seja provocado pela câmera” (Coutinho, 1984).

## 7. Conclusão

Para concluir é possível listar os aspectos basilares da forma do filme em *Cabra*, que marcaram com maior ou menor intensidade o conjunto da obra de Coutinho: a construção dos eventos filmados, o distanciamento brechtiano imposto pela aparição da equipe e dos equipamentos, a postura de realizador-personagem, a linguagem reflexiva e o método de entrevista contínua, que busca o tempo real e incita a *mise-en-scène* do entrevistado.

O que importava para o cineasta não era mostrar a verdade no sentido cru da palavra. Tratava-se, sobretudo, de estabelecer a verdade das condições de filmagem e da produção de imagens. Eduardo Coutinho tinha consciência de que o filme é um fenômeno capaz de criar sua própria realidade e tinha como um de seus objetivos mais profícuos despertar essa consciência no público. De forma didática, oferecia a verdade da filmagem, sem nunca enviesar o ponto de vista do espectador. Munido de todo tipo de informação sobre o contexto do fato filmado, este deveria trilhar suas próprias percepções, desvelando as várias camadas de significado dos filmes de Eduardo Coutinho.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bezerra, C. (2013). Um documentarista à procura de personagens. In M. Ohata (ed.). *Eduardo Coutinho* (pp. 400-413). São Paulo: Cosac Naify.

Coutinho, E. (1984). O real sem aspas. *Revista Filme Cultura*, (47). Recuperado de [ <http://www.contracampo.com.br/27/realsemaspas.htm> ]. Consultado [23-06-2017].

Coutinho, E. (2013a). O olhar no documentário. In M. Ohata (ed.). *Eduardo Coutinho* (pp. 14-19). São Paulo: Cosac Naify.

Coutinho, E. (2013b). O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. In M. Ohata (ed.). *Eduardo Coutinho* (pp. 20-27). São Paulo: Cosac Naify.

Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira (2016). *Centro Popular de Cultura* (CPC). Recuperado de [ <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399389/centro-popular-de-cultura-da-une> ]. Consultado [23-06-2017].

Lima Junior, W. (2013). O cinema cúmplice da vida de Eduardo Coutinho. In *Complemento do DVD: Cabra marcado para morrer*. E. Coutinho. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles.